

Kaip meniniai tyrimai gali padėti atsakyti į auditorijų įsitraukimo klausimus?

Ramunė Balevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino fakulteto docentė, daktarė
Associate Professor at Faculty of Theatre and Film, Doctor Lithuanian Academy of Music and Theatre
ramune.baleviciute@lmta.lt

Milda Sokolovaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties meno doktorantė
Lithuanian Academy of Music and Theatre Arts Doctoral Student in Theatre and Film
milda.sokolovaitė@lmta.lt

Santrauka. Šiuolaikiniuose scenos menuose pastebimas augantis susidomėjimas auditorijų įsitraukimo mechanizmais, siekiama juos permąstyti ir tirti. Vienas iš tyrimo būdų yra per pastaruosius keletą dešimtmečių vis didesnę pripažinimą įgaunanti meninių tyrimų sritis, kurioje kūrybinė praktika pasitelkiama kaip įrankis tyrimui vykdyti. Šiame straipsnyje į meninius tyrimus žvelgiama iš scenos menų perspektyvos, kur jie siejami su performatyvumo estetikos, sureikšminančios ne reprezentaciją, o gyvą dialogą tarp atlikėjo ir žiūrovo, atsiradimu. Pateikiant praktinius pavyzdžius, mėginama atsakyti į klausimą – kaip meniniai tyrimai gali padėti atsakyti į auditorijų įsitraukimo klausimus?
Pagrindiniai žodžiai: auditorijos, publika, žiūrovų įsitraukimas, meniniai tyrimai, performansas, performatyvumo estetika, scenos menai, teatras.

How Artistic Research Can Assist in Answering Audience Engagement Questions?

Summary. There is an increasing interest in audience engagement and the possibilities of its research in contemporary performance practice. One of the possibilities that can be used in conducting such a study is a practice-led type of research, commonly known as artistic research. The distinguishing quality of this type of research, which has been finding its place in academia throughout the last few decades, is that it uses artistic practice to generate new knowledge. This article analyzes the possibilities of such research from the point of view of the aesthetics of performativity, which focuses on works that explore audience engagement rather than representation. While analyzing examples of performance and theater art works, it tackles the issue of how artistic research can assist in answering audience engagement questions.

Keywords: audience engagement, audiences, spectators, artistic research, performance, aesthetics of performativity, live art, theater.

Received: 25/10/2018. Accepted: 14 /2/2019

Copyright © 2018 Ramunė Balevičiūtė, Milda Sokolovaitė. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1. Kaip suvokti meninį tyrimą?

Termino „meninis tyrimas“ suvokimas varijuoja priklausomai nuo to, kas jį vartoja (vienaip jį supranta meno kūrėjas, kitaip – menotyrininkas, dar kitaip – filosofas)¹. Šiame skyriuje aptarsime meninių tyrimų atsiradimo prielaidą, kad suformuotume esminius bruožus, kurie būdingi šios rūšies tyrimams, nepriklausomai nuo disciplinos ar profesinės srities, kurioje ši sąvoka vartojama.

Pastarąjį dešimtmetį yra išleistos kelios reikšmingos knygos, kurios aptaria meninio tyrimo sampratą. Iš jų galima minėti Michaelo Biggso ir Henriko Karlssono sudarytą antologiją „Routledge pagalbininkas vykdant tyrimus mene“ (*The Routledge companion to research in the arts*, 2010), Henko Borgdorffo monografiją „Fakultetų konfliktas: meninio tyrimo ir akademijos perspektyvos“ (*The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, 2012) ir Robino Nelsono studiją „Praktika kaip tyrimas mene“ (*Practice as research in the arts*, 2013). Nors galima teigti, kad meniniai tyrimai yra atradę savo vietą akademinėse tyrimų diskurse, tačiau jų suvokimas labai priklauso nuo konteksto bei jį lemiančių veiksnių, tokių kaip šalis, kalba ar disciplina, kuri pasitelkia šį terminą. Pavyzdžiui, Henkas Borgdorffas įvardija bent keturias šios tyrimų srities sampratas, kurios yra išvirtinūsios Kanadoje, Australijoje bei Didžiojoje Britanijoje: „Frankofoniškoje Kanados dalyje dažnai vartojamas terminas *recherché-crédation* (liet. *tyriminė kūryba*). Architektūros ir produktų dizaino pasaulyje įprastas yra posakis *research by design* (liet. *tyrimas per dizainą*). Australijoje Bradas Hasemanas pasiūlė „performatyvaus tyrimo“ sąvoką tam, kad naują paradigmą atskirtų nuo kitų kokybinių paradigms. Jungtinėje Karalystėje dažniausiai vartojami terminai yra „praktika (arba menu) grįstas tyrimas“ (angl. *practice-based or art-based research*) ir ypač „praktikos vedamas tyrimas“ (angl. *practice-led research*)“ (Borgdorff 2013: 146).

Kadangi nėra dominuojančių meninio tyrimo sampratų ar autoritetų, galinčių juos įtvirtinti globaliu mastu, kiekviena šalis, institucija ir disciplina vadovaujasi lokaliu jos supratimu. Lietuvoje prie požiūrio į meninius tyrimus formavimo prisideda institucijos, grindžiančios meno studijų programas meninių tyrimų įgyvendinimu, tokios kaip Vilniaus dailės akademija (VDA) ir Lietuvos muzikos ir teatro akademija (LMTA), tačiau kol kas aktyviausiai meninių tyrimų sritį nagrinėja komunikacijos mokslų dr. Vytautas Michelkevičius. Savo straipsnyje „Meninio tyrimo sampratos ir kontekstai: paini pradžia ir atspirties taškai“ jis taip apibūdina šios srities istorinę pradžią: „Slinktį tyrimo link mene galima išžvelgti jau XX a. 7–8 dešimtmečių konceptualistų praktikose. Konceptualiojo meno kūrėjai akcentavo ne galutinį produktą (meno kurinį), bet patį mąstymą apie jį ir tyrimo procesiškumą, taip siekdami ne sukurti objektą, o iširti, kvestionuoti, permąstyti, archyvuoti, reflektuoti, kritikuoti ar dar kaip nors menui pajungti žmogaus veiklas, tiesiogiai susijusias su tuo, kas vadinta „tyrimu“ (Michelkevičius 2015: 31).

¹ Kaip pastebi meninių tyrimų teoretikas Henkas Borgdorffas: „Tokie terminai kaip „meno praktika kaip tyrimas“ ar „tyrimas menu ir per meną“ pastaraisiais metais inicijavo diskusijas tema, kuri yra susijusi tiek su filosofija (būtent epistemologija ir metodologija), tiek su edukacijos politika bei strategijomis. Todėl tai yra hibridinis klausimas“ (Borgdorff 2012: 31). Meninių tyrimų klausimas neapsiriboja vien menininkų tyrėjų ar menotyrininkų suinteresuotumu, bet svarbus ir kitų sričių specialistams. Bandydami apibrėžti tokio pobūdžio tyrimą, kiekvienas iš interesantų akcentuoja savo disciplinai aktualius požiūrio aspektus.

V. Michelkevičius sieja požiūrį į meną, kaip į būdą tirti, su konceptualiojo meno atsiradimu. Visgi jei atsigręšime į senesnę meno istoriją, pastebėsime, jog toks požiūris nėra vien konceptualiojo meno savybė. Galima teigti, jog meno funkcija ką nors iširti ir sukurti naujas žinias egzistavo visuomet, tik kai kuriose epochose, pavyzdžiui, Renesanso, ji labiau išryškėdavo nei kitose. Tą patvirtina ir vienas iš meninių tyrimų teoretikų Robinas Nelsonas teigdamas, kad tyrimas apskritai yra prigimtinis meno bruožas: „Rasti problemą, ją spręsti, sukurti naujas išvalgas <...> – to menas siekė visais laikais“ (Nelson 2013: 3). Tai reiškia, kad meninių tyrimų sričiai priskiriami meno kūriniai, kurių rezultatas orientuotas į paties atlikimo procesus, galinčius suteikti naujų žinių, prisideda ne tik prie meno kūrinio atstovaujamos disciplinos, bet ir kitų disciplinų progreso.

Todėl meniniams tyrimams taip pat būdingas podisciplininis požiūris, kurį akcentuoja meninių tyrimų atstovai, tarp jų ir Graeme'as Sullivanas. Jo teigimu, meno praktika doktorantūros lygmeniu įmanoma tik kaip podisciplininė praktika (Sullivan 2011: 95–96). Todėl, analizuodami meninius tyrimus akademiniam kontekste, susidursime su tarpdisciplininio bendradarbiavimu, kuris gali išjudinti disciplinų ribas ir priversti jas permąstyti. Su tuo sutinka ir H. Borgdorffas, kuris tai mato kaip meninių tyrimų stipriąją savybę: „Nors meninius tyrimus ne visuomet lengva perkelti į egzistuojančias disciplinas ar akademinės struktūras, tokio tyrimo išskirtinė ontologinė, epistemologinė bei metodologinė struktūra, jo socialinė bei intelektualinė organizacija ir jo ypatingos įtraukimo formos, talento ugdymas, kokybės kontroliavimas atskleidžia, koks akademinis tyrimas potencialiai galėtų būti <...>. Siekdamas fundamentalaus supratimo, meninis tyrimas gali tuo pat metu atverti naujų perspektyvų ir praturtinti mūsų protus, kartu praturtindamas mūsų pasaulį naujais vaizdais, naratyvais, garsais ir patirtimis“ (Borgdorff 2012: 95).

Kalbėdamas apie į vieną discipliną nesutelpančias žinias, kurias gali kurti meniniai tyrimai, H. Borgdorffas prabyla apie patyrimą kaip žinių šaltinį, turėdamas omenyje, jog tokio pobūdžio tyrimų kuriamos žinios nėra vien intelektinio pobūdžio. Todėl čia dažniausiai vartojama „įkūnytų žinių“ sąvoka, bet taip pat gana įprastos yra „įvietintų“ (angl. *situated*), „įveiksmintų“ (angl. *enactive*) ir „nebylių“ (angl. *tacit*) žinių sampratos, į meno ir meninių tyrimų diskursą daugiausia atėjusios iš kognityvinių mokslų.

Iki maždaug XX a. vidurio mąstytojai laikėsi intelektualistinio požiūrio į žinias. Žinios buvo priskiriamos vien proto sferai, kitaip sakant, žinojimas buvo suprantamas kaip intelektinių operacijų rezultatas. Intelektualizmas pirmenybę teikia propozicinėms žinioms, o antiintelektualizmas – praktinėms žinioms. Gilbert'as Ryle'as garsioje savo knygoje „Proto sąvoka“ (*The concept of mind*) sugriovė „intelektualistų legendą“, pagal kurią „daryti ką nors galvojant, ką darai, <...> visada reiškia daryti du dalykus, t. y. apsvarstyti tam tikrus tinkamus teiginius arba nurodymus ir paversti šiuos teiginius veiksmu. Tai reiškia iš pradžių pateoretizuoti, o paskui veikti“ (Ryle 1963: 30). G. Ryle'as teigė, kad protingai ką nors daryti nereiškia daryti dviejų dalykų: vieno – galvoje, o kito – išorėje. Tai reiškia daryti vieną dalyką tam tikru būdu. G. Ryle'as įrodė, kad kai kurie veiksmai neprivalo būti valdomi reguliacinių teiginių, kad būtų protingi. Tokiu būdu praktinės žinios buvo pripažintos savarankiška ir ypatinga žinių rūšimi. Filosofas Alva Noë atkreipė dėmesį, kad praktiniai gebėjimai, įgyjant tokio pobūdžio žinias, turi lemiamą reikšmę. Jo nuomone, gebėjimai yra įkūnyti (nes jie priklauso nuo mūsų kūniškos prigimties, be

to, naujų užduočių mokymasis keičia mūsų kūnus) ir įvietinti (nes juos lemia aplinkos sąlygos). Kai mes įgyjame tam tikrų gebėjimų, jie keičia mūsų požiūrį ir leidžia mums patirti tai, ko kitu atveju nepatirtume (Noë 2005: 284–285).

Taigi, per praktiką sukuriamų naujų žinių įteisinimas tapo svarbia meninių tyrimų suklestėjimo prielaida. Anot H. Borgdorffo, „tyrėjai taiko eksperimentinius ir hermeneutinius metodus, kurie parodo ir išreiškia nebylias žinias, įvietintas ir įkūnytas specifiniuose darbuose ir meno procesuose“ (Borgdorff 2012: 53). Kitas meninių tyrimų teoretikas Rubenas Lópezas-Cano aiškina, kad „tai neverbalinės žinios, kurios yra ypač susijusios su kūnu ir kurių emociniai, analoginiai ir intuityvūs aspektai turi lemiamą reikšmę“ (López-Cano 2015: 79).

Tiesa, gali kilti klausimas, ar galima sulyginti žinias (suvokimą) ir patyrimą. Požiūrį iš esmės lemia filosofinė tradicija. Pavyzdžiui, fenomenologija linksta patirtį prilyginti žinioms. Davido George'o aiškinimu, „terminas „patirtis“ yra esminis: pernelyg ilgai žiūrovai buvo tapatinami su skaitytojais, dešifruojančiais reikšmes. <...> Dabar gi tradicinę „ką nors reikšti“ užduotį keičia unikali patirtis, kurios tuo pat metu yra ir kognityvinės operacijos, ir emocijų formos. Etimologiškai žodis „patirti“ kyla iš prancūziško „išbandyti“. Patirtis yra eksperimentas“ (George 1996: 23). Todėl galima teigti, kad meniniai tyrimai įteisino praktinius eksperimentus kaip naujo pobūdžio žinių – patyriminių žinių – šaltinį. Šio pobūdžio žinių pripažinimas taip pat turėjo reikšmingą įtaką ir scenos menams, kur jos padėjo pagrindus naujos estetikos formavimuisi. Kadangi ši naujoji estetika glaudžiai susijusi su auditorijų tyrimais, kitame skyriuje aptarsime jos atsiradimą.

2. Auditorijų įsitraukimas scenos menuose: slinktis performatyvumo estetikos link

Vienas pagrindinių siekių įvairiuose XX a. teatro eksperimentuose buvo permąstyti ir iš naujo apibrėžti scenos meno ir jo auditorijų santykį. Tiesa, teatro teoretikus labiau domino režisūrinės strategijos ir meninės idėjos, o ne patys auditorijos įsitraukimo mechanizmai. Šiuo metu publikos dalyvavimas yra populiarus tyrimų sritis, bet šiuose gana gausiuose tyrimuose vis dar galima pasigesti atidesnio žvilgsnio į patį publikos į(si)traukimo ir dalyvavimo procesą. Garethas White'as, monografijos „Žiūrovų dalyvavimas teatre: kvietimo estetika“ (*Audience participation in theatre: aesthetics of invitation*) autorius, išskiria du dominuojančius interaktyvaus teatro modelius: įtraukiantis (angl. *immersive*) ir „vienas atlikėjas vienam žiūrovui“ (angl. *one-to-one*). Kaip teigia G. White'as: *immersive* ir *one-to-one* teatro populiarumas auga; pirmasis paprastai naudojami erdvės ir architektūros intervencija bei reikalauja žiūrovų fiziškai įsitraukti vykdant nurodymus ar jį sekant; antrasis labiau siekia tiesioginio santykio su individualiu žiūrovu (White 2013: 2).

Požiūris, jog žiūrovų vaidmuo vadinamajame „tradiciniame“ teatre ir „netradiciniame“ teatre yra visiškai skirtingas, vis dar yra gana paplitęs. Šio požiūrio atstovai teigia, jog tradiciniame teatre žiūrovai yra pasyvūs. Pasak Susan'os Bennett, „kai sumokame už bilietą, tarsi pasirašome socialinį kontraktą, užtikrinantį mums vietą, iš kurios galėsime stebėti pasirodymo vyksmą. Taip žiūrovai prisiima pasyvų vaidmenį ir laukia veiksmo, kurį turės interpretuoti“ (Bennett 1990: 177). O netradicinio teatro pasirodymuose, pagal

ši požiūrį, žiūrovai būna aktyviai ir kūrybiškai įtraukiami. Tačiau daugelis filosofų ir teatro tyrėjų prieštarauja tam, kad „paprasto“ stebėjimo procesas būtų suvokiamas kaip pasyvumas. G. White'as mano, kad absoliutus pasyvumas neįmanomas netgi visiškai tradicinio pasirodymo atveju su „ketvirtąja siena“. Stebėjimo procesas spektakliuose neturėtų būti sulyginamas su paprasčiausiu „skaitymu“, nes publikos dalyvavimas nėra vien ženklų dekodavimas hermeneutine prasme ir prasmių kūrimas.

Kol kas įtikinamiausią atsakymą, kaip suvokti publikos dalyvavimo procesą šiuolaikiniame scenos mene, pateikė teatro tyrėja Erika Fischer-Lichte naują estetinį požiūrį suformavusiame darbe „Performatyvumo estetika“ (*Ästhetik des Performativen*, 2004). Šiame darbe ji teigia, jog prasmės kūrimo procesas šiuolaikiniuose pasirodymuose pagal savo pobūdį nėra hermeneutinis, todėl pasirodymas negali būti suprantamas, bet turėtų būti patiriamas. Pagal šios estetikos principus, dėmesys kreipiamas ne į tai, kokią reikšmę žiūrovas „įskaityto“, o į tai, kas su žiūrovu vyksta, kol jis stebi pasirodymą, t. y. akcentuojamas subjektyvus žiūrovo patyrimas. Toks E. Fischer-Lichte pasiūlytas estetikos suvokimas iškelia klausimus apie teatro meno progresui reikalingas naujo pobūdžio žinias, kurios leistų geriau suvokti žiūrovų patirtis ne tik tiesioginio ištraukimo metu, bet ir stebėjimo atveju. Stebėjimas, pasak performatyvumo estetikos šalininkų, turi būti traktuojamas ne kaip pasyvumas, o kaip dalyvavimas.

Žiūrovo dalyvavimu bei patyrimu grindžiamos estetikos išvirtinimas suformavo ir naują publikos funkcijos traktavimą. Tiesa, XX a. scenos mene būta nemažai eksperimentų, kurių tikslas – įtraukti publiką į veiksmą, paversti ją aktyvia dalyve, tačiau, regis, dar niekada publikos dalyvavimas nebuvo toks reikšmingas kaip dabar. Performatyviuose pasirodymuose publika prisideda prie meno kūrinio vertės ne tik subjektyvia jo interpretacija, bet ir patirtimi. O ją scenos meno kūrėjai gali fiksuoti bei panaudoti savo kūrybos plėtotės tikslams. Todėl dažnai performatyvumo estetika grindžiamuose kūrybos procesuose svarbiu tyrimų objektu tampa subjektyvių patirčių fiksavimas bei jų panaudojimo galimybės tiek kūrybos, tiek tyrimo tikslams. Tačiau kaip šios patirtys gali būti fiksuojamos bei kokiais tikslais gali būti naudojamos žinios, gaunamos iš performatyvumo estetika grindžiamų darbų? Kad atsakytume į šiuos klausimus, peržvelgsime keletą šia estetika besiremiančių kūrybos pavyzdžių.

3. Performansas kaip tyrimas

Performansų kūrėjai jau šeštajame–septintajame XX a. dešimtmėčiuose pradėjo tirti publikos ištraukimo klausimus, nors jie patys dažniau savo kūrinius suvokė kaip įvykius, o ne tyrimus. Vienas iš pavyzdžių galėtų būti Marinos Abramovič darbas „Ritmas 0“ (*Rhythm 0*), pristatytas 1974 metais „Studio Mora“ galerijoje Neapolyje, Italijoje. Šiame darbe jo kūrėja pateikė save kaip objektą drauge su kitais septyniasdešimt dviem objektais (tokiais kaip rožė, kvepalai, duona, žirklys ir ginklas su viena kulka) bei prisiėmė visą atsakomybę už tai, kas su ja nutiks šio pasirodymo metu. Suteikdama leidimą žiūrovams elgtis su ja taip, kaip šie pageidauja, ji įgalino auditoriją atsiskleisti ne tik iš gerosios pusės – šio pasirodymo metu menininkė buvo apnuoginta, jos kūnas iki kraujo suraižytas, o vyksmo kulminacija įvyko tada, kai vienas žiūrovas mėgino priversti ją pačią paspausti

užtaisyto šaunamojo ginklo gaiduką. Išsakydama savo įspūdžius apie pasirodymą ji dalinasi tokia išvalga: „<...> pasirodymas baigėsi, aš pradėjau judėti, vėl tapau pačia savimi, nes iki tol buvau kaip lėlė žiūrovams, ir tuo metu visi pabėgo, nes jie negalėjo susidurti su manimi kaip su žmogumi“².

Nors darbas „Ritmas 0“ dažnai minimas kaip performanso meną reprezentuojantis kūrinys, vis dėlto tai nebuvo pirmasis bandymas, kai publikos elgesys tapo esminiu elementu performatyviame pasirodyme. 1964 metais, dešimt metų prieš įvykstant M. Abramovič žymiajam „Ritmas 0“ performansui, Yoko Ono pirmą kartą pristatė savo darbą „Atkirpkite dalelę“ (*Cut Piece*)³ „Yamaichi“ koncertų salėje, Kioto mieste, Japonijoje (vėliau šis darbas taip pat buvo pristatytas Niujorke bei Londone, o 2003-aisiais ir Paryžiuje)⁴. Čia žiūrovai buvo raginami pasirinktinai atkirpti dalį menininkės drabužių, kol ji pati nesipriešino tikrąja šio žodžio reikšme ją apnuoginančiam vyksmui. Japonijoje šis darbas buvo sutiktas gana santūriai, o jo pristatymas JAV sulaukė ne tik drąsaus auditorijų įsitraukimo, bet ir įžeidžiančių komentarų, išryškinančių šio darbo prasmę, susijusias su agresoriaus ir aukos santykiu. Šias drauge su kontekstu kintančias kūrinio prasmę išsamiai nagrinėjo meno istorikė Jieun Rhee straipsnyje „Vaidinant kitą: Yoko Ono *Atkirpkite dalelę*“ (*Performing the other: Yoko Ono's Cut Piece*). J. Rhee analizavo šio darbo rodymus skirtingose šalyse per socialinę, kultūrinę, nacionalinę bei etninę prizmę. Todėl ši darbą būtų sunku suvokti be jam prasmę suteikiančio konteksto, mat jis gerokai pasikeitė nuo pirmųjų pasirodymų, kai jaunos menininkės statusas suteikė šiam darbui agresyvumo atspalvį, iki 2003 metų rodymo Paryžiuje, kur tuomet jau pripažinta menininkė bei išmybė Y. Ono ragino žiūrovus atkirpti dalį jos drabužių audinio ir nusiųsti ją mylimam žmogui. Taip ji greičiau demonstravo savo galios poziciją nei suteikė galią publikai, kuri anksčiau pati buvo suvokiama kaip agresorius.

Šio kūrinio vertę taip pat kuria pačios menininkės išvalgos, kurios irgi pasikeitė nuo pirmųjų rodymų, kai ji darbo prasmę apibūdino kaip būdą duoti žiūrovams tai, ką jie nori pasiimti (užuot davus tik tai, ką menininkas nori duoti). Po pasirodymų užfiksuotuose pastebėjimuose ji įvardina ir naują darbo prasmę bei prabyla apie tai, jog šis pasirodymas skirtas moterims paraginti nesipriešinti tam, kas su jomis daroma, o atvirkščiai – išlaiskant vidinę ramybę kurti savo pasaulį⁵. Atlikdama šį kūrinį menininkė taip pat pastebėjo

² Pasirodymo apibūdinimas bei įspūdžiai, kuriais dalinasi pati menininkė, pateikiami Marinos Abramovič instituto (*Marina Abramovic Institute – MAI*) internetiniame puslapyje, kur jie yra prieinami publikai vaizdo formatu. Tiesioginė nuoroda į interviu: <https://vimeo.com/71952791>.

³ Žodžių junginio *Cut Piece* prasmė gali būti įvairi – šį pavadinimą galima išversti ir kaip *Kirpimo pasirodymas*, ir kaip raginimą *Atkirpkite dalelę* (kadangi anglų kalboje žodis *cut* gali būti suprantamas ir kaip veiksmažodžio bendratis *kirpti*, ir kaip dalyvis *atkirptas*, o žodis *piece* gali reikšti tiek *dalelę*, tiek *pasirodymą*). Todėl net šio performanso pavadinimo interpretavimas reikalauja aktyvaus žiūrovo įsitraukimo mėginant jį dešifruoti.

⁴ Informacija apie šio performanso rodymus, drauge su jo autorės bei atlikėjos įspūdžiais, įrašytais MP3 formatu, pateikiami Niujorke veikiančio Modernaus meno muziejaus (*Museum of Modern Art – MoMA*) internetinėje platformoje *MoMA Learning*. Nuoroda į šio darbo aprašymą: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/.

⁵ Originali citata: „<...> and that thought of letting women know that, you know, we're all going through this, but don't bite, let it happen. By not biting we show them that there is a whole new world which could exist by being peaceful.“ Transkribuota iš interviu su menininke garso įrašo, kuris pateikiamas *MoMA Learning* internetiniame puslapyje. Tiesioginė nuoroda į garso įrašą: https://www.moma.org/learn/moma_learning/_assets/www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/7331/eng_606.mp3 (28–43 sek.).

žiūrovų atlikimo ritmą, kurį sukuria kirpimo veiksmas ir prieš jį esančios pauzės. Todėl pasirodymo metu tarsi sukuriamą „poezija“, kuri, pasak atlikėjos, savaime tampa viena iš darbo prasmų.

Iš šių pavyzdžių galima spręsti, jog performatyvūs darbai nuo pat pradžių suteikė didelę reikšmę auditorijoms ir jų veikimui, o kartu ir kontekstui, kuriame darbas pristatomas. Suvoktas publikos indėlis ir vyksmo aplinkybės tapdavo pasirodymo elementu. Visa tai leistų šiuos performansus bent iš dalies laikyti meniniais tyrimais. Vis dėlto kyla klausimas, ar toji „poezija“, kaip ją pavadino Y. Ono, organiškai gimstanti tarp atlikėjo ir žiūrovo pasirodymo metu, gali būti žinių, kurias generuoja menas, šaltinis?

4. Žiūrovų įsitraukimo tyrimas spektaklyje „(NE)PRIKLAUSOMYBĖ“

Kad atsakytume į šį klausimą, pasitelksime pavyzdį iš artimesnio konteksto – straipsnio bendraautorės Mildos Sokolovaitės magistrantūros studijų metu sukurta spektaklį-meninį tyrimą „(NE)PRIKLAUSOMYBĖ“, rodytą 2017 metais. Nekintanti šio darbo dramaturginė struktūra, kuri kaskart rėmėsi ta pačia istorija, turėjo vieną reikšmingą performatyvų elementą – ji reikalavo, jog visuose spektaklio rodymuose vaidintų vis kitas aktorius, iš anksto nieko nežinantis apie pasirodymo eigą. Šio kūrinio tikslas buvo ištirti, kaip skirtingų mokyklų, patirčių bei asmeninių savybių aktoriai atlieka tą patį vaidmenį. Taip buvo siekiama pasiūlyti naują aktorių ugdymo strategiją. Nors, žvelgiant iš tradicinio suvokimo perspektyvos, kaskart vaidinantis vis kitas aktorius turėjo būti dėmesio centre, žiūrovų įsitraukimas spektakliui suteikė kitą reikšmę ir pakreipė tyrimą nauja linkme – žiūrovų kūrybinio indėlio analizės linkme.

Kiekvieną pasirodymo vakarą vis kitas šiame spektaklyje pirmą kartą vaidinantis aktorius būdavo instruktuojamas „išeiti“ iš savo socialinio vaidmens ir „įeiti“ į pasirodymo vakarą jam priskiriamą vaidmenį. Tačiau taip pat iš anksto priskirtą vaidmenį turėjo ir žiūrovai – pasirodymo metu jie buvo instruktuojami vaidinti, jog „jų čia nėra“. Toks vaidmuo, dažnai automatiškai priskiriamas žiūrovams, ateinantiems į tradicinį teatro pasirodymą, rodos, turėtų būti savaime suprantamas dalykas, tačiau jo įvardinimas išprovokavo netikėtas reakcijas: mėginimą slėptis ar pabrėžtinai demonstruoti „nebuvimą“. Diskusijų po pasirodymų metu paaiškėjo, jog pateikta instrukcija veikia spektaklio patyrimo intensyvumą, nes ji priverčia sąmoningiau įsitraukti į spektaklio vyksmą. Vien mintis apie tai, jog dabar teks vaidinti, vadinasi, būti ne tik stebėtoju, bet ir stebimuoju, lemia aktyvesnį publikos dalyvių dėmesingumą tomis aplinkybėmis.

Šie pastebėjimai tyrimo metu išaugo į poreikį atidžiau ištirti patį stebėjimo procesą bei atrasti įrankius, kurie galėtų padėti užčiuopti, kaip auditorijų įsitraukimas veikia pasirodymą. Todėl šiandien naujasis M. Sokolovaitės meninis tyrimas vykdomas sąmoningai sukuriant galimybes stebėti publiką ir jos veikimą, paverčiant tai kūrybiniu naujai statomo spektaklio elementu. Toks tyrimo poslinkis nebūtų įmanomas be žinių, kurioms rasti padėjo „(NE)PRIKLAUSOMYBĖS“ rodymų patirtis.

5. Stebėtojas kaip kūrėjas: Timo Croucho spektaklis „Mano ranka“

Šiame skyriuje analizuosime britų dramaturgo, režisieriaus ir aktorius Timo Croucho pavyzdį, o konkrečiau – paties kūrėjo, teatro tyrėjo Stepheno Bottomso bei žiūrovų patirtis, įvardintas po spektaklio „Mano ranka“. Į šį darbą žvelgsime kaip į performatyvumo estetika paremtos kūrybos pavyzdį, kuriantį naujas žinias apie auditorijų išitraukimą.

Pjesėje „Mano ranka“ T. Crouchas pasakoja istoriją apie vaiką, kuris užsispiria kuo ilgiau išbūti iškėlęs ranką ir metai iš metų jos nebenuleidžia. Pats vaidindamas šį personažą, T. Crouchas scenoje pasakoja fikcinę istoriją, tačiau atlieka tai pasitelkdamas autobiografinio pasakojimo stilių. Tokiu būdu jis suformuoja žiūrovo išankstinę nuostatą, jog pjesės autorius dalijasi savo asmenine istorija scenoje: būtent pats autorius bei aktorius T. Crouchas, o ne fikcinis personažas, yra pagrindinis šios pjesės veikėjas.

Kai vaidindamas scenoje T. Crouchas iškelia pirštą, kurio neteko fikcinis personažas, pradeda aiškėti, kad ši istorija yra ne apie autorių, o apie išgalvotą personažą. Tačiau žiūrovai, įtikėję, jog istorija gali būti autobiografinė, pasilenkia, kad pamatytų rodomą pirštą (tiksliau, jo numanomą nebuvimą). Tokiu būdu, aktyviai ieškodami įrodymų pateiktam „faktui“, savo subjektyviu, nors ir klaidingu įsivaizdavimu, kad „autorius dabar parodys pirštą, kurio neteko“, žiūrovai savo veikimu „sukuria“ naują realybę: jų vaizduotė ir aktyvios pastangos pamatyti „prarastą“ pirštą sukuria apraiškas to, ko apčiuopiamoje realybėje nėra.

Ši subjektyvi vaidybinė patirtis, kurią užfiksavo pats darbo kūrėjas ir atlikėjas, suteikia reikšmingą įžvalgą apie tai, kaip vyksta kūrybinis procesas teatre. Nors pagal dominuojantį teatro meno suvokimą atlikėjas ar atlikėjai yra traktuojami kaip pagrindiniai meninio vyksmo kūrėjai (drauge su režisieriumi ir dramaturgu, kurio vizijas jie pildo), T. Croucho sukurtas darbas ir jo įžvalgos apie šio kūrinio atlikimą praturtina teatro meną naujai išskeliamu klausimu apie žiūrovų kūrybinį indėlį.

Spektaklyje „Mano ranka“ T. Crouchas ne tik stebėjo bei subjektyviai fiksavo žiūrovų išitraukimo procesus, bet ir eksperimentavo su naujais auditorijų įtraukimo būdais, nereikalaujančiais žiūrovų dalyvauti meniniame vyksme fiziškai, bet „įdarbinančiais“ jų atsineštus objektus. „Mano rankoje“ jis pateikia tokias instrukcijas: „Mano ranka“ iš dalies kalba apie tai, kaip įprastiems dalykams suteikti neįprastą reikšmę. Šiai pjesei reikia jūsų kasdienių objektų: daiktų, kuriuos turite kišenėse, rankinėse, pinigines; daiktų, kuriuos su savimi nešiojatės; fotografijų (vairuotojo pažymėjimų, tapatybės kortelių, vardinių autobuso bilietų ir t. t.), sėkmės amuletų, raktų pakabukų, darbo kortelių, žaislų“ (Crouch 2011: 24).

Daiktai, kuriuos paskolina žiūrovai, spektaklio metu vis parodomi scenoje esančiame televizoriaus ekrane. Ir būtent šie daiktai, o ne aktoriai tampa pjesės veikėjais. Iš subjektyvių liudijimų galima spręsti apie žiūrovų dėmesingumo intensyvumą, kuri kuria asmeninis ryšys su pateiktais objektais, reprezentuojančiais pjesės personažus. Pavyzdžiui, štai kaip apie šį darbą atsiliepia šio kūrinio suvokėjas, teatro tyrėjas S. Bottomsas: „Prisimenu, kaip vieno pasirodymo metu mane keistai sujaukino, kaip pieštukų penalas ir kūno purškiklio flakonas šaipėsi iš „Action Man“ lėlės, reprezentuojančios jaunąjį „Timą“. Būtent, neparodydamas, kaip pašaipūnai „iš tikrųjų“ atrodė, ir nemėgindamas

pasitelkti aktorių, kurie suvaidintų agresiją, Crouchas leido man užpildyti šią sceną savo paties asociacijomis“ (Crouch 2011: 13).

Šis subjektyvus patyrimas, nors užfiksuotas atsitiktinai, be iš anksto numatyto jo dokumentavimo, turi vertę darbo kūrėjui. Jis suteikia konkrečių žinių apie tai, kaip veikia vieno iš žiūrovų vaizduotė. Sprendžiant iš šios išvalgos, žiūrovas tampa ne tik stebėtoju, bet ir kūrėju, o iš asmeninių pastebėjimų sužinome, kaip jis tai daro.

Viena vertingiausių išvalgų apie žiūrovo subjektyvią patirtį buvo pateikta T. Croucho pranešime „Autosugestijos menas“, kurį 2017 m. jis skaitė Karališkojoje centrinėje iškalbos ir dramos mokykloje Londone (*The Royal Central School of Speech and Drama*). Kalbėdamas apie spektaklį „Mano ranka“, T. Crouchas akcentavo, jog, vaidindamas fikcinį personažą iškelta ranka, jis iš tiesų niekada nepakėlė rankos. Tačiau po vieno iš spektaklių sulaukė tokio žiūrovės klausimo: „Ar jums neskaudėjo viso spektaklio metu laikyti iškeltą ranką?“

T. Croucho pastebėjimas apie tai, kaip žiūrovė viso pasirodymo metu įsivaizdavo jį laikantį iškeltą ranką, kurios jis iš tiesų nė karto nebuvo jos pakėlęs, gali lemti reikšmingą postūmį permąstyti teatro meno kūrybinius principus. Šis pastebėjimas ragina atkreipti dėmesį į žiūrovo įsivaizdavimą ir matymo sąsajas, kurias šis aktorius bei autorius išsamiau nagrinėjo kituose savo darbuose „Ažuolo medis“, „ANGLIJA“ bei „Aurorius“. S. Bottomsas teigia, jog šie darbai iškelia „<...> itin aktualius klausimus apie teatro formą, istorijos turinį bei žiūrovo ištraukimą, kurie nebūdingi jokiems kitiems šiuolaikiniams dramaturgams“ (Crouch 2011: 11).

Taigi T. Croucho „Mano ranka“ galime laikyti meniniu tyrimu, kuris, prioritetu paversdamas žiūrovų patirtį, leidžia generuoti naujas žinias. Apibendrinant galima padaryti šias išvadas apie T. Croucho indėlį į auditorijų ištraukimo tyrimus:

1. Vaidybinė patirtis spektaklyje „Mano ranka“ aktoriui-autoriui leidžia atkreipti dėmesį į žiūrovų elgseną – aktyvias pastangas pamatyti tai, apie ką pasakojama, pasireiškiančias fiziniais veiksmais. Ši patirtis suteikia naujų žinių apie žiūrovų vykdomą kūrybinį procesą pasirodymų metu ir padeda jam suformuoti naują, savitą kūrybinę estetiką.
2. Asmeninis santykis su scenoje esančiais objektais, kuriuos prieš pasirodymą paprašo pateikti atlikėjas, nulemia intensyvų žiūrovų dėmesingumą, o subjektyvios žiūrovo išvalgos po pasirodymo leidžia sužinoti, kaip konkrečiai ši kūrybinė strategija veikia. S. Bottomso pastaba, kuri paviešinama drauge su išspausdintu pjesių rinkiniu, leidžia geriau suprasti pjesės veikimo mechanizmą.
3. T. Croucho sprendimas pasinaudoti žiūrovų iškeltais klausimais kaip atspirtimi tolesnei kūrybai ir viešai juos reflektuoti sukuria galimybes panaudoti šias žinias platesniame kontekste, ne tik asmeniniams kūrėjo tikslams.

Galima pastebėti ir tai, kad net pagal tradicinės estetikos principus kuriantys menininkai gręžiasi į publiką, domisi jos percepcija. Tai liudija vis dažniau po spektaklių organizuojamos diskusijos, kūrybinės grupės ir žiūrovų susitikimai. Čia žiūrovai raginami pasidalinti savo patirtimi bei subjektyviomis išvalgomis. Žinoma, reikėtų specialaus tyrimo, kad būtų galima įvertinti, kiek spektaklių kūrėjai yra linę atsižvelgti į publikos percepcijos ypatumus, tačiau galima daryti prielaidą, kad tyrimo elementai vis labiau skverbiasi į šiuolaikinę scenos meno praktiką.

Išvados

Pasiūlius į pateiktuosius Y. Ono ir M. Abramovič performansus žvelgti kaip į meninius auditorijų įsitraukimo tyrimus, šiuose darbuose galima išvelgti tai, ką H. Borgdorffas įvardino eksperimentiniais metodais, kurie „parodo ir išreiškia nebylias žinias, įvietintas ir įkūnytas specifiniuose darbuose ir meno procesuose“ (Borgdorff 2012: 53). Šių menininkių sukurta komunikacijos forma, įpareigojanti ir įgalinanti publiką plėtoti vyksmą, leido įvykdyti eksperimentą, suteikiantį naujos informacijos apie auditorijų įsitraukimą. Tačiau šie meno darbai taip pat atskleidė meninių tyrimų kuriamų žinių susistemavimo problemą.

Y. Ono ir M. Abramovič meninius įvykius vis dar reflektuoja tiek patys kūrėjai, tiek pasirodymų dalyviai, tiek žmonės, kurie apie šiuos performansus tėra girdėję, bet nėra jų patyrę. Ir tai, kad vis dar randasi naujų šių meno darbų interpretacijų, galima traktuoti kaip įrodymą, jog tokio pobūdžio tyrimai gali generuoti naujas žinias apie auditorijų įsitraukimą net praėjus daugeliui metų po jų atlikimo. Tačiau tokios interpretacijos teatskleidžia intelektualinę reikšmę, paliekant nuošalyje pačią meninių tyrimų esmę – patyrimą. Todėl, jeigu sutinkame, jog meninių tyrimų išskirtinumas yra galimybė kurti patyrimines žinias, tada pats auditorijų įsitraukimo patyrimas turėtų tapti auditorijų tyrimo rezultatu, suteikiančiu subjektyvių, įvietintų ir įkūnytų žinių performansų dalyviams. Ir vis dėlto klausimas, ar yra įmanoma objektyviai užčiuopti tokio pobūdžio tyrimų vertę, lieka atviras.

Kaip rodo M. Sokolovaitės ir T. Croucho spektaklių rodyimų patirtys, meniniuose tyrimuose jų rezultatą galėtų nusakyti paties menininko-tyrėjo ir jo kūrybos progresas, kuris dažniausiai ir tampa pagrindiniu tyrimo įgyvendinimo sėkmės ar nesėkmės vertinimo matu. Kita vertus, meniniams tyrimams apčiuopiamą vertę kuria ir subjektyvių patirčių reflektavimas – ir iš kūrėjo, ir iš žiūrovo perspektyvos. Ši refleksija padeda suvokti meno kūrinio ir jo auditorijų interakcijos pobūdį, todėl meninių tyrimų indėlis tampa neabejotinai svarus ne tik siekiant suvokti auditorijų įsitraukimą, bet ir pačią kūrinio esmę bei šiuolaikinės meninės kultūros principus.

Literatūra

- BENNETT, Susan (1990). *Theatre audiences. A theory of production and reception*. Routledge. ISBN 0415044952.
- BORGdorFF, Henk (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. e-isbn 978 94 0060 099 7 (pdf).
- BORGdorFF, Henk (2013). A brief survey of current debates on the concepts and practices of research in the art. In *SHARE. Handbook for artistic research education*. Eds. M. Wilson and S. van Ruiten. Wormerveer: Zwaan Printmedia, p. 146–152.
- BOTTOMS, Stephen (2009). Authorizing the audience: The Conceptual Theatre of Tim Crouch. *Performance Research*, vol. 19(1), p. 65–76. <https://doi.org/10.1080/13528160903113213>
- BOTTOMS, Stephen (2011). Materialising the audience: Tim Crouch's sight specifics in ENGLAND and The Author. *Contemporary Theatre Review*, vol. 21(4), p. 445–463. <https://doi.org/10.1080/10486801.2011.610315>
- BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik (eds.) (2010). *The Routledge companion to research in the arts*. London and New York: Taylor & Francis e-Library. ISBN 0-203-84132-8 Master e-book ISBN.

- CROUCH, Tim (2011). *Tim Crouch. Plays One*. London: Oberon Books, p. 13–25. ISBN 978-1-84943-109-5.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Mintis. ISBN 9786099517810.
- GEORGE, David (1996). Performance epistemology. *Performance Research*, vol. 1(1), p. 16–25. 1352-8165 (print); 1469-9990 (web). <https://doi.org/10.1080/13528165.1996.10871466>
- GRAEME, Sullivan (2011). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. (Second edition). London: SAGE. ISBN 978-1-41297-451-6.
- JIEUN, Rhee (2005). Performing the other: Yoko Ono's Cut Piece. *Art History*, vol. 28, p. 96–118. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00455.x>
- LÓPEZ-CANO, Ruben (2015). Art research, music knowledge and the contemporary crisis. *Art Research Journal*, vol. 2(1), p. 69–94. ISSN 2357-9978.
- MICHELKEVIČIUS, Vytautas (2015). *Meninio tyrimo sampratos ir kontekstai: paini pradžia ir atspirties taškai*. *ACTA ACADEMIAE ARTIUM VILNENSIS*, nr. 79, p. 32–43.
- NELSON, Robin (2013). *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-28289-7.
- NOĖ, Alva (2005). Against intellectualism. *Analysis*, vol. 65(4), p. 278–290. ISSN 0003-2638. <https://doi.org/10.1093/analys/65.4.278>
- RYLE, Gilbert (1963 [1949]). *The concept of mind*. London: Penguin Books.
- SCHATZKI, Theodore R.; CETINA, Knorr K.; SAVIGNY von E. (eds.) (2001). The practice turn in contemporary theory. Oxon and New York: Routledge, p. 10–23. ISBN-13: 978-0415228145, ISBN-10: 041522814X.
- WHITE, Gareth (2013). *Audience participation in theatre: Aesthetics of invitation*. Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-01074-2.
- Marina Abramovic Institute [interaktyvus]. [About MAI] [žiūrėta 2019 m. vasario 12 d.]. Prieiga per internetą: <<https://mai.art/about-mai>>.
- MoMA Learning [interaktyvus]. [Cut Piece, Yoko Ono] [žiūrėta 2019 m. vasario 12 d.]. Prieiga per internetą: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/>
- TEDx Talks [interaktyvus]. [The Art of Autosuggestion, Tim Crouch] [žiūrėta 2018 m. spalio 11 d.]. Prieiga per internetą: <<https://www.youtube.com/watch?v=3pb11GYJ7wY>>.