

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė*Lietuvos muzikos ir teatro akademija**Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius, Lietuva**E-mail: raimondabi@gmail.com***TVARKOS KONCEPCIJA IR TEATRO DAILĖS KAITA**

Straipsnyje analizuojama teatro dailės vieta teatro sistemoje. Taikant sociologinį modelį, bandoma išsiaiškinti scenografijos gebėjimą palaikyti ar keisti tvarką daugiasluoksnyje teatro struktūroje, kurioje vyrauja hierarchinė tvarka. Tikslas – įrodyti teatro dailės pozicijos lankstumą kitų teatro menų bendrijoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: teatro dailė, tvarka, chaosas, struktūra.

“Struktūras reikia nuolat tikrinti, o tikrinant jas galima nepaliaujamai tobulinti”. Šis lietuvių kilmės amerikiečių sociologo Vytauto Kavolio teiginys (1998a, p. 195) liudija nuolatinę persitvarkymo būseną civilizuotame pasaulyje, kurio modernumas nulemtas padožėnusio atsinaujinimo, kaitos ir įvairovės. Šiuolaikinis didelių ir mažų bendrijų kūrimasis inicijuoja integravimo, naujos tvarkos atsiradimo ir kaitos, kaip laisvės moderniam pasaulyje požymio, tyrinėjimus įvairiose kultūros ir meno srityse. Dėmesį traukia meno bendrijos, kuriose XX a. įvyko ženklūs perver-smai. Teatras – viena iš daugiasluoksnių meno sistemų, kurioje XX a. išryškėja vaizdingumo dominantė. Teatro dailė, kaip vienas iš teatro bendrijos elementų ir teatrinio vaizdingumo kaltininkų, tampa aktualus tyrinėjimo objektas. Tačiau vaizdingumo charakteris kito, XX a. I pusės teatro dailininko kuriamas vaizdingumas užlei-

do vietą XX a. pabaigos režisūriniam vaizdingumui. Tad, aiškinantis modernios scenografijos kaitos ir jos funkcionavimo procesus, kyla klausimas, kokias teises turi scenografija bendroje teatro sistemoje? Pasitelkusi simbolinę formą – sociologinį modelį, bandysiu ieškoti atsakymo. Šio darbo tikslas – išsiaiškinti tvarkos tam tikrose struktūrose suvokimą ir bandyti pritaikyti šį mechanizmą scenografijos istorijos analizei.

Jau pradedant tyrinėjimą reikia pripažinti, jog menotyroje taikyti sociologinį modelį pavojinga, nes egzistuoja pasirinkimo rizika: modelis gali būti ribotas arba neteisingas. Kaip antai atsitiko su antropologų Johno Fischerio ir Anthony Wallace'o teorijomis¹, kuriose analizuojamos dailės stilių sąsajos su visuomeniniu gyvenimu, asmeninėmis kūrėjo savybėmis. Jas kritikavęs Vytautas Kavolis įžvelgė šių mokslininkų teorijų determinizmą. Jose, anot V. Kavolio, niegiama kūrybiš-

¹ Antropologo Johno Fischerio meno analizėje įrodoma, kad esama glaudžios koreliacijos tarp hierarchinės socialinės struktūros ir komplikauto meninio stiliaus. Antai meno kūriniai, kuriuose daug tuščios arba nereikšmingos erdvės, anot J. Fischerio, būdingi egalitarinėms visuomenėms, o meno kūriniai, kur tuščios erdvės mažai – hierarchiškoms visuomenėms, nes tie, kurie turi galią kitiems žmonėms, bando ją pripildyti ir meno kūrinio erdvę. Mokslininkas teigia, jog socialinė hierarchija yra priežastis, o komplikotas dailės stilius – padarinys, ir tai leidžia pagal meno kūrinius nuspėti, kokia buvo visuomenė. Kitas antropologas Anthony Wallace'as panašų metodą naudoja siedamas asmenybės savybes ir dailės stilių.

ka iniciatyva, kūrybos laisvė, galimybė pačiam žmogui kurti save nepriklausomai nei nuo visuomenės struktūros, nei nuo jau įtvirtintų asmenybės sąrangų (Kavolis 1993, p. 63). Kavolis, siūlydamas papildyti tokį galvojimą istoriškumo, kūrybiškumo ir interpretacijų pliuralizmo korektivomis, įrodinėja, jog kultūra nėra visiškai pasyvi, kaip pavaizduota J. Fischerio modelyje. Šiandien dažnesnė sociologinio modelio versija siūlytų minti, kad visuomenė ne įsirašo į kultūrą tiesiogiai, bet veikia kultūros kūrimą, parūpindama jai tam tikras galimybes ir ribas, kurios laikui bėgant keičiasi ir priklauso nuo konkrečios situacijos, kurioje esame atsidūrę. Tad, turėdama omenyje galimas paklaidas, vis dėlto renkuosi sociologines teorijas, kaip galimybę analizuoti atvirą ir lanksčią sistemą – teatrą.

Remdamasi tokia praktika vengsiu naudotis vieno autoriaus siūlomu modeliu, o bandysiu taikyti teorijas, kuriamas kelių autorių, iškeliančių panašias kolektyvinės socialinės veiklos bei procesų organizavimo problemas. Remdamasi mokslininkų Pierre'o Bourdeau, Kavolio, Michailo Bachtino, Alphonso Lingio intertekstiniais darbais bandysiu pasiaiškinti Vakarų Europos teatro scenografijos funkcionavimo teatro bendrijose situaciją, kaitą bei juos lemiančius veiksnius, kurie padėtų vėliau tyrinėti lietuvių scenografiją.

Tam tikra tvarka ar persitvarkymai bendrijose yra neatsiejami nuo struktūros, kurioje šie reiškiniai gali egzistuoti. Struktūrą galima laikyti kaip "paprasčiausią elementų, sudarančių pastovią ar laikiną sistemą, tarpusavio sąveikos modelį" (Kavolis 1998b, p. 160). Teatre tokią struktūrą sukuria tekstas, veiksmas, vaizdas, muzika. Remiantis Kavoliu, tokiose bendrijų struktūrose galima aptikti įvairius tų komponentų išsidėstymo, jų tvarkos tipus: išsidėstymą gali lemti laikino, kintančio dominavimo seka, žutbūtinę jų kovą, griežtai hierarchinę tarpusavio kontrolę. Kavolis ana-

lizuoja struktūrinį energetinį modelį kaip modernų civilizacinį modelį, kuriame pasikeitimai vyksta, sustiprėjus energetinei veiklai. Teatre tokios energetinės, dinaminės jėgos suteikia veiksmas. Pasinaudojant mokslininko pateikta struktūros tipologizacija (Kavolis 1998b, p. 163–164), galima išsiaiškinti scenografijos integravimo į teatrinį veiksmą pobūdį. Struktūra Kavolio tipologizuojama kaip *palaikanti gyvybę* arba *vitališka, naikinanti modelius* (beprotybė), *pirmąpradė* (viesulas, revoliucija), galinti būti destruktvyvi arba atgaivinanti, *agonistinė*, kaip kovos energija, civilizuotoji arba "gero elgesi", *pamaldi* arba lojali, *eteriškoji*, moralinio-estetinio jautrumo arba "dvasinė harmonija", *transcenduojanti* esamas sąlygas, *animistinė* arba gausybė laisvų dvasinių srautų nukreiptų į save arba reiškinius, kuriuos pasirenka, *impulsiyi*, trumpalaikė, be ilgalaikių tikslų ir *mechaninė*, nuspėjama magnetizmo, kompozicijos atveju. Tyrinėjant scenografijos integravimo į teatrinį veiksmą procesą, tektų prisiminti, jog veiksmas teatre nuo pat jo įsikūrimo buvo vertinamas kaip svarbiausias teatro elementas, tačiau perteikiamas nevienodai, kaip ir vaizdingumas. Teatre iki XIX a. pabaigos egzistavo hierarchinė teatro elementų tvarka, kurioje svarbiausią poziciją užėmė drama, tad scenografija siejosi su draminiu veiksmu, jo nurodytomis koordinatėmis (Pavis 1980, p. 336). Tada scenovaizdis iliustravo dramos remarks ir atliko dramoje nurodytos veiksmo vietos vaidmenį, įsijungdamas į patį veiksmą dramos nurodytais momentais. Nuo Antikos iki XIX a. teatro scenoje egzistavo mechanizmai, kurių tikslas sukurti realybės efektus: scenoje galėjo plaukti laivai, skraidyti angelai, degti laužai... Taip scenografija atliko dramos siužeto numatytas funkcijas, vizualiai artkodama teksto reikalavimus. Tad scenografija reikėsi kaip pasyvus, iliustruojantis draminį veiksmą teatro elementas, padedantis išsaugoti teatro struktūros už-

darumą laisvo kūrybiškumo, funkcionalumo, įvairovės atžvilgiu. Taip teatras iki XIX a. pabaigos tapo panašus į tai, ką Kavolis vadina „konteineriu“, energijos geležiniu narvu, kuris gali likti be energijos arba iš „inercijos tiksliniu mechanizmu“ (Kavolis 1998b, p. 170). Apie tai byloja XIX a. teatras, įtvirtinęs teatrinės raiškos kanojus ir taip nutolęs nuo savo teatrališkos, vaizduote besiremiančios prigimties. Tokiu būdu, taikant sociologinį modelį, atsiranda galimybė pažinti teatro sistemos mechanizacijos principus ir procesą, kurį palaikė ir gilino nusistovėjusi tvarka.

Analizuojant tam tikros struktūros ar sistemos tvarkos koncepciją, iškyla vietos, ją supančios erdvės problema. Simbolinei teatro tvarkos erdvei išsiaiškinti bene tinkamiausias prancūzų mokslininko Pierre'o Bourdeau sociologinis modelis. Taikant Bourdeau pasiūlytą „lauko“ koncepciją, galima išsiaiškinti teatro sistemos veiklą, kuri turi vidinę struktūrą ir funkcionavimo logiką. Bourdeau tvirtinimu, lauko sąvoka primena, kad kūriniai sukurti konkrečiame socialiniame pasaulyje su savomis institucijomis bei specifiniais dėsniais (1993, p. 163), drauge ji atskleidžia meninės produkcijos savarankiškumą, uždarumą, palyginus su stambesnėmis politinėmis ekonominėmis ir socialinėmis struktūromis. Tai, kad teatro dailės funkcionavimas neatskiriamas nuo konkretaus socialinio fono, demonstruoja jos raida. Antikos teatro dailės kūrinio universalumas, viduramžių daugiaveiksmės scenos struktūra, orientuota į simbolinį scenovaizdžio funkcionavimą, buvo nekintantis reiškinys, suprantamas visiems socialiniams sluoksniams. Renesanso humanizavimo epocha, lėmusi konkretizacijos atsiradimą, iniciavo skirtingo žanro scenovaizdžius (tragedijai – puošnus miesto vaizdas, komedijai – kuklus kaimo motyvas), kurie tapo visuomenės diferenciacijos iliustracija.. Baroko teatro scenos didelių formatų tapybinės kompozicijos ant galinių sce-

nos uždangu, XVIII a. teatro mašinerija, kurianti stebuklines scenas su judančiais, plaukiančiais ir skrendančiais pavidalais, demonstravo teatro reginio kultą, puošnumu atitinkanti turtingosios visuomenės dalies hedonistinius poreikius. Viskas buvo suvokiama ne žodžiais, o vaizdiniais, kurių įmantrumas, monumentalumas tvirtino teatro uždarumą, apie kurį bylojo rūmų teatrų dominantė. Bourdeau modelis aiškina, kad scenovaizdis yra specifiniame socialiniame lauke nusistovėjusios tvarkos ir poreikių produktas, kuris pateikia socialinius patyrimus, reprezentuoja atitinkamas pozicijas, hierarchijas socialinėje erdvėje ir, anot Kavolio, parodo teatro struktūrą, kaip palaikančią gyvybę.

Bendrijos ar struktūros persitvarkymai neat-siejami nuo lokalizacijos, pačių galinių dalykų išsiaiškinimo (nustatymo), „viso to, kas gali turėti kokį nors ryšį su kitais reiškiniais, kuris yra arba tvarkingas, arba netvarkingas“ (Kavolis 1996, p. 124). Norint suvokti persitvarkymus, reikia pažinti, kas yra tvarka ir netvarka. Remdamasi Kavoliu, išskiriu kelias tvarkos sampratas.

Meno kūrinio tvarkos teorija, kurią plėtoja mokslininkas, galėtų būti tiesiogiai taikytina, analizuojant scenografijos problemas teatro sistemoje. Tačiau tokia tvarka, kokią siūlo Kavolis, suprantama kaip meno kūrinio atsiradimo sąlyga. Mokslininkas teigia, jog tik autoriui atpažįstant tos tvarkos, kurią jis kuria, reikalavimus, atsiranda meno kūrinys (1996, p. 133). Tąd Kavolis traktuoja meno kūrinio tvarką tiesiogiai priklausomą nuo kūrėjo, nes ji susidaro kuriant ir nėra iš anksto tiksliai nustatyta. Mokslininkas siūlo tvarkos, priklausančios nuo individo savybių modelį, kuris gali būti tinkamas analizuoti tik konkretaus menininko kūrybą, jos procesą.

Vienas iš tvarkos apibūdinimų, anot Kavolio, yra spontaniškai atsirandanti natūrali tvarka. Tai gamtai ar žmogui duota, o ne sukurta tvarka. Tai

spontaniškos gamtos ir privalomos prigimtios tvarka, ji visada yra laikina, trumpiau ar ilgiau išliekanti. Joje, kaip aiškina Kavolis, negalima atskirti tvarkos nuo netvarkos. Čia „vyksta bendras procesas“ (1996, p. 126), tvarkos ir netvarkos bendravimas, o ne konfliktas. Spontaniškai tvarkai artima teatrinės veiklos pradžia, kai ritualui būdingos kartotės, maginis pobūdis, susidvejiminimai persikūnijimai natūraliai vienijo pirmųjų sakralumo chaosą bei emocingumą ir antikos pasaulietinį racionalumą. Taip atsirado tai, ką pavadintume tvarkos ir netvarkos jungtimi, kurioje randame žmogiškosios patirties ir stichiško pažinimo elementų. Gal todėl čia daugiau aptinkama to, kas vadinama nukrypimu nuo spontaniškai atsirandančios tvarkos standartų. Tokiuose nukrypimuose Kavolis įžiūri keistenybes: „nukrypimai nuo priimtų standartų įgyja keistenybių, gamtos 'prajovų' pobūdį“ (1996, p. 137). Toks ir buvo ankstyvasis graikų teatras, kuriamas vieno žmogaus. Šio laikotarpio teatro kūrinio struktūra jau turėjo kelis elementus, tačiau jie egzistavo tik teksto lygmenyje, garsiniame, vaizduotę žadinančiame variante, kai atlikėjas tik pasakojo veiksmus ir vaizdus. Taip buvo padaryta pradžia hierarchinei teatro struktūros tvarkai, kurioje tekstas koordinavo ir valdė kitus elementus. Tačiau, dariniui įgyjant stabilumą ir pastovumą, teko vaduotis iš keistenybės statuso ir atrasti naujas visuotines vertybes. Tai, kad atsiradęs teatras nebuvo suvoktas kaip nuodėmė, o tik kaip keistenybė, į kurią einama žiūrėti, įrodo prigimtines teatro tvarkos savybes, jos nepastovumą ir galimybę keistis, išsivaduoti iš mechaniško kartojimosi, galimybę tą tvarką įvesti į laiko, istorizmo dimensiją ir sukurti erdvę aktyvui, t. y. teatriniam veiksmui. Tačiau remdamiesi sociologiniu modeliu atrandame, jog teatras atsirado natūraliai, o jo tvarka, anot Kavolio, galėjo būti *pirmąpradė*, vadinasi, galinti būti ir destruktvyi, ir gaivinanti.

Tačiau natūrali tvarka atsiranda ir valingo veiksmo poveikyje. Kavolio žodžiais, tai prigimtinei tvarkai sukurta aukštesnės jėgos, kuri tampa privaloma visiems kitiems elementams. Privalomoje prigimtyje atsiranda dėsniai, moralinės tichotomijos, vertybių hierarchijos apvertimai, kai turintys būti apačioje užima vietą viršuje. Tik privalomos prigimtios tvarkoje įmanoma pagrįsti tokias sąvokas kaip visuotinės vertybės ar visiems galiojančios teisės. Teatre tokios tvarkos pavyzdžiai, toks pasikeitimas nuo spontaniškai atsiradusios tvarkos prie aukštesnės, bet ne žmogaus veiksmo nulemtos tvarkos, „kai žmogus negali nei sukurti, nei sugriauti tvarkos, privalomos prigimtios atveju jis gali tik nukrypti nuo jos ir už tai turėtų būti moraliai smerktinas“ (1996, p. 128). Tokį pasmerkimą įtvirtina viduramžių teatras. Pripažinęs aukštesnę jėgą kaip privalomą, jos teisės suteikia meninei kūrybai. Moralinės vertybės praradęs Senosios Romos teatras atgaivinas viduramžių miesto erdvėse kaip bausmės instrumentarijus. Spektakliuose vaizdingai vykdomos bausmės teatrą sulygino su teismu ir suteikė jam galiojančias disciplinavimo funkcijas. Čia priartėjame prie prancūzų sociologo Michelio Foucault nagrinėjamos temos apie bausmes ir disciplinavimą (Foucault 1998), kuri tikėtų plėtojant teatrinio reginio ir bausmės sąsajas. Dinamiškas moralizuojantis viduramžių teatro reginys tampa dominuojančiu ir privalomu, nors ir toliau valdomas teksto, jį iliustruoja. Tačiau hierarchinė tvarka, egzistuojanti visuomenėje ir pasaulio supratimo scheme, suteikia teatro reginiui aukščiausios valios įgaliojimus ir pademonstruoja čia vykstančius „apsivertimus“, perėjimus nuo natūralaus prie privalomo. Šiuo atveju, naudodami sociologinį modelį, sužinome apie teatro natūralioje prigimtyje slypinčią valingą jėgą, kuri perteikia jo atsinaujinimą kaip privalomą reiškinį.

Jeigu kultūrinė tvarka įtvirtinama valingu veiksmu, tada ji, anot Kavolio, tampa panaši į fabriką (1996, p. 129; 1998, p. 195). Fabrike visą lemia organizuota valia spręsti problemas kokių nors būdu ir techninis žinojimas, kaip jas reikia spręsti. Jei žinai, kaip techniškai reikia spręsti problemas, ir turi organizuotą valią jas spręsti, iš to įgyji autoritetą. Autoritetas šiuo atveju kyla iš dviejų komponentų: iš techninio žinojimo, kaip problemą spręsti, ir iš organizuotos valios tą žinojimą įgyvendinti: „Visur galioja instrumentinis kriterijus“ (Kavolis 1996, p. 130). Toks techninis žinojimas tvarkant teatro stuktūrą iškyla tada, kai teatras nutolinamas nuo masinio žiūrovo ir tampa aristokratijos nuosavybe, kai teatrui tenka spręsti hedonistinio gyvenimo problemas, paversti teatrą malonumo sfera. XVIII a. technikos pažanga sukuria teatre efektingą reginį, stebuklus, kurie leidžia scenoje plaukti laivams, skraidyti aparatams, suktis, pasikelti ar nusileisti po sceną dekoracijoms, keisti kostiumus su įvairių formų krinoliniais, mechanizmais valdyti šukuosenas, – visa tai demonstruoja didelę organizaciją. Šia prasme teatro kūrinio sistemos tvarka tampa artima fabriko tvarkai, kurioje autoritetą įgyja mechanizmai. Tai liudija ne tik techniškai tobulos scenografijos sureikšminimas spektaklyje, kurio pagrindinis autorius tampa dailininkas, bet ir įsitvirtinęs mechaniškas procesas. Tačiau vienos srities sureikšminimas ir jos ribotas, techniniais efektais paremtas išnaudojimas atveda teatrą prie suvienodėjimo ir dirbtinumo, galų gale sukelia tik nuobodulį ir teatrą paverčia žiūrovų pasimatymų, tualetų demonstravimo vieta. Kaip standartinė gamyba suvaržo žmogų fabrikinėje tvarkoje, ir, anot Kavolio, sugadina tvarkos reputaciją, panašiai ir teatro ribotumas, dirbtinumas sugadina teatro tvarką. XVIII a. hedonistinis mechanizuotos tvarkos teatras išsigimsta ir kaip fabrike išprovokuoja išsilaisvinančios tvarkos patrauklumą.

Taip priartėjome prie tvarkos sunaikinimo, suardymo „senos nusistovėjusios tvarkos, kurioje atsiranda ar yra patiriama kažkas, kas turi pastovią vertę“ (Kavolis 1998c, p. 184). Tvarkos suardymas suvokiamas kaip netvarka, kurioje prarandamas įprastos tvarkos pastovumas ir atsiranda nepažįstamas, nežinomas reiškiny, sukeliantis destruktiją. Kavolis ją vadina „stebuklingu proveržiu“. Mokslininkas jį lygina su meile, įkvėpimu, revoliucija, impulsyvumu, ekstaze, su tuo, kas „įkvėpia gyvybę“. Tokį proveržį patiria realistinio Europos teatro scena XX a. pradžioje. Tai, ką teatre sukuria Gordonas Craigas, Adolphas Appia, Vsevolodas Meierholdas, kitaip sunku pavadinti. Geometriniai pavidalai, laiptuotos pakilos, judančios abstrakčios plokštumos tapo aktorinio veiksmo dalimi, personažo dvasinės būsenos, spektaklio muzikos ritmo, šokio plastikos materializacija. Scenovaizdis tapo nepriklausomas nuo teksto ir realybės. Teatro dailė tapo neatsiejama nuo conceptualaus spektaklio sumanymo, kur dailininkas išryškino tas prasmes, kurių nepajėgė atskleisti aktoriai. XX a. Europos teatre dailininko sukurtas reginiškumas, vaizdingumas išreiškė spektaklio idėją, tapo tuo, ką Kavolis vadina „įkvėpiančiu gyvybę“, gelbėjančiu nuo to, kas nusistovi ir tampa „išdege“. Sociologinis modelis padeda išsiaiškinti, jog tvarka ir netvarka nėra pastovios kategorijos, galimas perėjimas iš vienos į kitą, taip pat patvirtina mene egzistuojančias destruktivumo prielaidas ir tam tikrų struktūros elementų pasikeitimus, lemiančius kultūros dinamiškumą ir gyvybingumą.

Analizuojant sistemų tvarką, jos kaitą, verta dar kartą prisiminti Bourdeau koncepcijas. Mokslininkas aiškino, jog laukas, kuriame rungtis tvarka ir netvarka, yra konkurencinė erdvė. Anot Bourdeau „iš bendros laukų funkcionavimo teorijos galima išgauti hipotezių apie pavienio lauko būklę“ (Бурдье 1994, c. 38). Ši teorija

yra artima daugeliui socialinių mokslų atstovų; jų tyrinėjimuose kova suvokiama kaip būtina gamtinė ir socialinė būklė, atskleidžianti struktūros elementų tarpusavio sąveiką ir išreiškianti dinamizmą.

Tai, kas vadinama bendruomenišku teatre, išryškėja šios sistemos skirtingų sričių, atitinkančių struktūros elementus, santykiuose. Jų esmę nusako teatrui būdingas dialogiškumas, kuris įmanomas ne tik tarp atlikėjų, personažų, bet ir tarp gyvo ir negyvo, abstraktaus ir konkretaus, t. y. dramatinio veiksmo ir scenovaizdžio. Minėjome, jog iki XIX a. pabaigos teatre nusistovėjo tam tikri santykiai tarp dramatinio veiksmo ir scenovaizdžio, kuriam teko dramos veiksmo vietos nuorodos vaidmuo. Tad galime pripažinti, jog egzistavo tam tikras suokaltis, kuriame scenovaizdžiui teko priariamas balsas. Tačiau XX a. teatro praktikų darbe ir teorijose aptinkame priešingomis savybėmis išsiskiriančių bruožų pripažinimą, kiekvieno iš jų teisingumo įrodinėjimą. Tai išryškėja Bertholdo Brechto teorijose, kuriose teatras apibūdinamas kaip teatrinis darbas, egzistuojąs ir turįs prasmę tik skirtingų meno sričių priešpriešose (1967, p. 192). Tai skatina ieškoti teatro sistemoje galimų priešstatų. Pasitelksime rusų literatūros tyrinėtojo Bachtino pateikiamą bendraujančiųjų derinį, apibūdinamą kaip „Aš“ ir „Kitas“. Viena iš šio derinio variantų pasaulis suskyla į dvi stovyklas; vienoje „aš“, kitoje – „jie“, į kuriuos reaguojama pirmiausia kaip į „kitus“ savo atžvilgiu (Bachtin 1996, p. 299). Čia išryškėja savarankiškumo motyvas, kai atskiri struktūros elementai sukuria sistemoje savas orbitas ir išardo sistemą. Toks derinys būdingas natūralistiniam teatrui, kuriame naudojamos vadinamosios „būdinčios“ dekoracijos. Konkretus tekstas ir kito pastatymo scenovaidis sukuria „sumestinį“ spektaklį ir pademonstruoja chaotišką tvarką, kuri, sudaryta iš atskirų monologų, praranda bendri-

jos statusą, juolab teatriniam „dialoge aš kalba su kitu aš“ (Пави 1991, c. 76). Šiuo atveju teatro bendrijoje reikalaujama atsakymo, kuriame gali būti variantai.

Tvarka palaikoma struktūroje, kai elementai tarpusavyje konkuruoja. Priešininkus sieja tikslas įrodyti savo požiūrio teisingumą, tad konfliktas stimuliuoja bendravimą, sudaro galimybę suartėti ir lemia bendravimo *aktyvumą*¹. Teatre tokia priešybėmis paremta skirtingų sričių sąveika sietina su poreikiu priešintis įsisenėjusiam sprendimui, įsigalėjusiai taisyklei, kuri kausto vieną iš teatro sistemos dalių. Čia galimas klasikinio kūrinio dramatinio veiksmo nusistovėjęs, besikartojantis, įsitvirtinęs sprendimas, kuriam priešinasi modernaus vaizdo kūrimo mechanizmas. Jis sietinas su kritišku požiūriu. Teatro menų sąveikoje toks sprendimas galimas kaip *koregavimo būdas*, o kalbant konkrečiau, kai scenovaizdis tampa pajėgus koreguoti draminių veiksmą. Taip buvo tarybiniam teatre, kur egzistavo privaloma dramaturgija. Neretai tokios idėjinės dramos pasižymėjo silpna struktūrine forma, oficialumu. Koncentruotu, lakonišku, neretai eskiziškai ar fragmentiškai atliktu scenovaizdžiu spektaklyje pavykda pasiekti tikslumo ir nuoširdumo. Tad čia pasireiškęs *disciplinavimo būdas* parodo modernaus teatro būklę, kurioje vyrauja kritika ir vertinimai.

Šiuolaikinėje struktūroje galima tvarka, kurioje įmanomas „nuomonių reguliavimas“, vieningas sprendimas, giminingos nuomonės, kai abipusiškai papildoma vienas kitą. Tad siekiant susieti visus teatro komponentus į vieningą visumą, pripažįstama jų giminytė. Lietuvių kilmės JAV mokslininkas Alphonso'as Lingis rašo, jog „Pripažįstant giminytę, patvirtinamas abipusis įsipareigojimas turėti bendrą kalbą ir įsipareigojimas dalyvauti įvairių formų mainuose. <...> Sąjungoje, kurioje keičiamasi pranešimais, resursais ir paslaugomis, kai kiekvienas stojo prieš kitus su

savo įžvalga ir galiomis, pripažįsta giminystę, ir šis pripažinimas pradeda veikti, kai sutariant dėl mainų, kiekvienas stiprina kitą, stiprindamas pats save" (Lingis 1997, p. 137–138). Pripažinus tokią jungtį, galima aiškintis, koku būdu veiksmai ir vaizdas stiprina vienas kitą konkrečiose situacijose. Menų sintezės idėja yra artimiausia teatrališkumo sampratai. Vienas šios idėjos pradininkų filosofas K. F. E. Trahnorffas paskatino diskusijas šiuo klausimu. Filosofas tokią galimybę motyvuoja jų vidinio gyvenimo vienybe; "žodžio skambėjimo, muzikos, mimikos ir šokio menai turi vidinių galimybių susilieti" (Trahnorff 1827). Toliau plėtojęs ir išaukštinęs visų meno kūrinių

vienybės idėją kompozitorius R. Wagneris teigė, jog "kiekvienos pavienės meno šakos tikslas galutinai pasiekiamas tik visapusiškai sutariant, bendradarbiaujant su kitomis šakomis ir vykdant jų bendrą misiją" (Wagner 1998, p. 472–473). Jis kvietė jungtis ir pavienius menininkus.

Taigi teatro dailė dalyvauja kintančiame teatro sistemos gyvenime kaip tvarką palaikantis ir ją keisti gebantis elementas. Remdamiesi sociologiniu modeliu, įsitikiname teatro sistemos dinamiskumu, jos veiklos formų ir potyrių įvairove, kuri liudija apie nesibaigiančius kultūros procesus ir galimybes tyrinėti meną, naudojant įvairių kultūros sričių patirtį.

Literatūra

BACHTIN, M., 1996. *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius: Baltos lankos.

BOURDEAU, P., 1993. The Field of Cultural Production. In: *Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.

BRECHT, B., 1967. *Gesammelte Werke*. Vol. 20. Frankfurt: Shurkamp Verlag.

FOUCAULT, M., 1998. *Disciplinuoti ir bausti*. Vilnius: Baltos lankos.

KAVOLIS, V., 1993. Sociologiniai modeliai. In: *Kultūros dirbtuvės*. Vilnius: Baltos lankos.

KAVOLIS, V., 1996. Tvarkos ir netvarkos. In: *Kultūros dirbtuvės*. Vilnius: Baltos lankos.

KAVOLIS, V., 1998a. Fabriko tvarka. In: *Civilizacijų analizė*. Vilnius: Baltos lankos.

KAVOLIS, V., 1998b. Struktūra ir energija: civi-

lizacijų analizės perspektyvos link. In: *Civilizacijų analizė*. Vilnius: Baltos lankos.

KAVOLIS, V., 1998c. Tvarkos paradigmos: gamta, fabrikas, menas. In: *Civilizacijų analizė*. Vilnius: Baltos lankos.

LINGIS, A., 1997. *Nieko bendra neturinčiųjų bendrija*. Vilnius: Baltos lankos.

PAVIS, P., 1980. *Dictionnaire du theatre*. Paris: Editions Sociales.

TRAHNORFF, K. F. E., 1827. *Asthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin.

WAGNER, R., 1998. The Art-Work of the Future. In: *Art in theory. 1815-1900. An anthology of Changing ideas*. Oxford.

БУРДЬЕ, П., 1994. *Начала*. Москва: Socio-Logos.

ПАВИ, П., 1991. *Словарь театра*. Москва: Прогресс.

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Litewska Akademia Muzyczna i Teatralna

**KONCEPCJA ŁADU I ZMIANY W SCENO-
GRAFII TEATRALNEJ****Streszczenie**

Artykuł omawia miejsce scenografii teatralnej w instytucji teatru. W toku analizy z wykorzystaniem modelu socjologicznego podjęto próbę wyjaśnienia zdolności scenografii do utrzymania lub zmiany porządku w wielowarstwowej strukturze teatru, w której dominuje układ hierarchiczny. Celem artykułu jest udowodnienie elastycznego stanowiska scenografii teatralnej w zbiorowości teatralnej.

SŁOWA KLUCZE: scenografia teatralna, ład, chaos, struktura.

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Lithuanian Academy of Music and Theatre

THE CONCEPT OF ORDER AND THE DEVELOPMENT OF THEATRE ART**Summary**

The article analyzes the place of theatre art in a theatre system. Applying sociological model, it is attempted to explicate the ability of scenography to maintain or change the order in the multilayer theatre structure with predominance of hierarchical order. The aim of the article is to demonstrate the flexible position of the theatre art in the theatre community.

KEY WORDS: theatre art, order, chaos, structure.

Gauta 2006 03 30

Priimta publikuoti 2006 06 16