

Jan Fabre | Luk Van den Dries

Nuo veiksmo link vaidybos

Jano Fabre'o vadovas XXI a. atlikėjui

Iš anglų kalbos vertė

Ieva Skaržinskaitė

Sofoklis

Vilnius, 2021

Pratarmė

JANAS FABRE'AS: PERFORMANSO IŠTAKOS

1982-ųjų gruodis, Lježas, Belgija. Man 48-eri, Janui Fabre'ui nėra nė 24-erių. Tuo metu buvau dvigubai vyresnis už jį, tačiau dabar jis jau baigia mane pasivyti, šiandien yra pasiekęs beveik 75 proc. mano amžiaus. Tada buvau atvykęs į Lježą dalyvauti konferencijoje, bet ji pasirodė nuobodi. Vaikštinėdamas gatvėmis priėjau bažnyčią, prie kurios kabėjo reklaminė iškaba – Fabre'o *Toks teatras, kokio visi laukė ir tikėjosi* (*This is theatre as was to be expected and foreseen*). Užsukau į vidų. Tai, ką patyriau, sujaudino ir sužavėjo. Tikriausiai todėl, kad atradau daug savęs kažkieno kito kūrinyje. Vėliau sužinojau, kad tai buvo pirmasis visavertis teatrinis Fabre'o darbas.

Seksualios, smurtingos nuogos moterys ir vyrai, paukščiai, vėžliai, kartojimasis, muzika ir šaižus triukšmas, šokiai – tai buvo „gabalas“, o ne spektaklis. Jokios aristoteliškos pradžios, vidurio ir pabaigos, išnarpliojančios siužetinę liniją. Veikiu Artaud sutinka Grotowskį (tačiau Grotowskį be stabdžių), hepeningai, ankstyvasis Ionesco, Vienos akcionistai. Mano prisiminimai apie *Tokį teatrą, kokio visi laukė ir tikėjosi* kur kas padriekesni nei tai, ką suvokiau, pažiūrėjęs ir originalo, ir 2012-ųjų rekonstrukcijos vaizdo įrašus ir perskaitęs dvikalbį prancūzų–anglų 2009-ųjų veikalą apie šį pastatymą.

Norėdamas perteikti, ką tada patyriau, turiu sugrįžti į savo prisiminimus, beveik kaip psichoanalizėje. Įkėliau koją į bažnyčią, nieko nežinodamas apie spektaklį. Niekad nebuvau girdėjęs apie Janą Fabre'ą (o kas buvo girdėjęs?). Bažnyčioje buvo tamsu, šalta ir erdvu. Man prieš akis atlikėjai darė kažką, ko neprisimenu, šnekėjo kalba, kurios nesuprantu. Tačiau suvokiau – ir tai tinkamas žodis, perteikiantis gilų prasmę, – kas vyko. Ne visai Robertas Wilsonas: vaizdinių seka, lėtas tempas, besikaitaliojantis su įnirtingu bėgimu, milžiniškas laiko ištempimas – kalbame apie valandų valandas. Be to, ten būta paukščių. Paukščių, pakylančių iki pat aukštų bažnyčios skliautų. Balandis – tai krikščioniškoji Šventoji Dvasia, nekaltai apvaisinanti mergelę per ausį. Absurdiška, pribloškianti, intymu, seksualu. Toje Lježo bažnyčioje panirau į „postdraminį teatrą“ dar iki tol, kol jis buvo taip pavadintas.

Išėjęs iš bažnyčios į konferenciją negrįžau. Vaikščiojau Lježo gatvėmis. Paskui, nežinau kodėl, mane vėl patraukė link bažnyčios. Kai į ją įžengiau, performansas tebevyko. Vėliau sužinojau, kad jo trukmė – aštuonios valandos. Vėl įsmukau į bažnyčią, tačiau tai, kad anksčiau išėjau, akivaizdžiai neturėjo jokios reikšmės: reginys manęs laukė nelyginant ežeras, kažkas, kame maudžiausi, į ką panirdavau, o paskui vėl išnirdavau. Akivaizdu – *Toks teatras, kokio visi laukė ir tikėjosi* buvo performansas, o ne dramos spektaklis. Jam nereikėjo skirti absoliutaus linijinio dėmesio. Fabre'o estetika „pasiūloma“, „egzistuoja“, „yra“. Jūs priartėjate prie jos, įsižiūrite iš arti arba iš tolo ir nueinate – galbūt sugrįšite, o galbūt ir ne. 1982-ųjų gabalo pavadinimas buvo labai tikslus, iš anksto apibrėžęs didžiulį jo darbų korpusą.

Tačiau ką apie tai mano pats Fabre'as? Knygoje rašoma: „Nuobodulys ir išsekimas apėmė ne tik esančius scenoje, bet ir žiūrovus – Fabre'o sprendimas radikalus; sprendimas, kuriuo

pasirenkama „realybė“ vietoj fikcijos, iliuzijos ar melo, to, ką mes paprastai tikimės išvysti scenoje. Nuovargis, agresija ar pyktis, kuriuos atlikėjams sukėlė veiksmų kartojimas ištiso-
 mis valandomis, buvo tikro išsekimo ir tikros nevilties pa-
 darinys.“ 2018 m., kai Fabre’as gastroliavo su *Olimpo kalnu*
 (*Mount Olympus*) Niujorko universiteto *Skirball centre*, nu-
 siunčiau jam elektroninį laišką ir paprasčiau prisiminti aną *To-
 kio teatro, kokio visi laukė ir tikėjosi* vakarą. Jis atsakė: „Lježas,
 1982-ųjų gruodis. Mus pakvietė į tarptautinį teatro festivalį.
 Šiandien visą dieną repetavome ir niekaip nesisekė. Pasirody-
 mo erdvė – didelė kopyčia. Graži, bet nepraktiška. Blogas ma-
 tomumas, sudėtinga akustika. Dabar ketvirta nakties. Rašau
 hostelio koridoriuje. Situacija beprotiška ir siaubinga. Organi-
 zatoriai mumis naudojami. Mūsų penkiolika ir vaidiname teat-
 riniam veikale aštuonias valandas už 20 tūkstančių frankų.
 Miegame lovose be užvalkalų, tik su graužiančiomis pilkomis
 antklodėmis. *Sveiki atvykę į tikrovę.*“

Toliau: „Per generalinę repeticiją užkariavome erdvę. [...] Performansas gavo tinkamą impulsą. Mūsų grupelė kalbasi
 prie įėjimo, juokauja, kažkas skambina gitara. Nuotaika gera.“
 Vėliau: „Ovacijos stovint tęsėsi dvylika minučių (pažiūrėjau į
 laikrodį). Richardas Schechneris, *aplinkos teatro*, legendinės
 Niujorko *The Performance Group* įkūrėjas ir vienas puikiausių
 teatro tyrėjų Šiaurės pusrutulyje, sėdėjo antroje eilėje. Jis iškart
 atsistojo, o paskui jį – visi likę žiūrovai. Aš pats nebuvau taip
 labai patenkintas performansu. Bet kas aš toks? Jam pasibai-
 gus nepasakiau aktoriams ir šokėjams jokių pastabų, kad jie
 galėtų iškart eiti linksmintis ir mėgautis sėkme.“ Ir galiausiai:
 „Atrodo, kad mūsų sėkmė įkvėpė ir teatro festivalio organi-
 zatorius. Šiąnakt nakvosime gerame viešbutyje. Visi turėsime
 po kambarį su balta išlyginta patalyne ir dušu. Grupė džiau-
 giasi menine sėkme. MES PASIRENGĘ UŽKARIAUTI

PASAULĮ. Įveiksime susiskaldymą. Ir būsime naujojo teatro pirmeiviai.“

O kaip paukščiai? Fabre'as: „Taip, buvo scena, kurioje atlikėjams užrištomis akimis ant rankų tupėjo geltonos, pririštos virvele papūgėlės. Paukščiai vilkėjo odinius švarkelius. [...] Jie skraidė virš scenos ir kartais virš žiūrovų, bet paskui sugriždavo į sceną. [...] Atlikėjai užrištomis akimis atrišdavo ir paleisdavo paukščius, o paskui kartu su jais sugriždavo į sceną.“

Taigi kas buvo tikra? Fabre'o prisiminimai, smulkiai nupasakojantys beveik mitologinį progresą nuo atmetimo iki priėmimo, nuo nesėkmės iki triumfo? Paukščiai? O kaip su ta iš dalies man priskirta sėkme, nes pakilau pirmasis iš žiūrovų garsiai plodamas? Aš šito net neatsimenu, kaip neprisimenu, kur sėdėjau! Menu klauptus, kaip stovėjau ir vaikštinėjau po bažnyčią. Nepamenu, kad būčiau pradėjęs stovimas ovacijas. Bet, žinoma, žvelgiant iš laiko perspektyvos, teoretikas Schechneris pasitiki kūrėjo Fabre'o prisiminimais. Tačiau šis pasitikėjimas niekaip nekeičia to, ką atminties tinklais ištraukiu iš praėjusio laiko marių – paukščius, kurie kyla į Lježo bažnyčios skliautų aukštumas. Galbūt tiesa slypi sakinyje iš knygos, kurią dabar skaitote: „Teatro šaknis maitina visai kas kita – ritualai, ekstazės polėkis, klounada, groteskas ir išlaidavimas.“

Šioje knygoje sukaupta daug fabriškos išminties – tiek, kiek ją įmanoma perteikti žodžiais ir išskleisti įžvalgose, pratimuose ir improvizacijose. 1982-aisiais, būdamas tik jaunuolis, Fabre'as pradėjo savo kelią, o dabar jis – įžengęs į septintą dešimtį teatro ir performanso meistras. Jo darbai paveikti mokslo ir seksualumo, E. O. Wilsono žinių konvergencijos ir jogos kvėpavimo *pranajamos*. Jis žino: „Teatrui sukurti daug nereikia – viso labo erdvės, aktoriaus ir auditorijos, – visa kita vyksta vaizduotėje. Žiūrovų vaizduotę privalu įdarbinti, stimuliuoti, kurstyti – gerai pasvertomis dozėmis, įvaldyta dinamika, apskaičiuota

poveikio jėga, kad veiksmas sužadintų auditorijos emocijas ir paverstų ją bendrininku – ne tiek užjaučiančiu, kiek trokštančiu sužinoti, kas atsitiks. Būtent poveikis vaizduotei ir yra teatro esmė, čia slypi visa teatro paslaptis. Kas sugeba išjudinti vaizduotę, tas pasiekia širdį, pažadina aistras ir svajas.“

Tačiau nesuklyskit – Fabre’as be galo tiksliai aprašo pratimus ir improvizacijas, kurias panaudoja tam, kad sužadintų, įdarbintų ir suvaldytų vaizduotę – ir savo kolegų iš *Troubleyn*, ir publikos. Fabre’o darbuose nėra saiko, jam patinka kraštutinumai. „Atlikėjas lyg kanibalas sudrasko į gabalus viską, į ką gali suleisti dantis. Paprastai jis norės to, kas kitiems kečia šleikštulį. Jis visaėdis.“ Šis visaėdis teatras yra neatsiejama, o ne atskirta gamtos pasaulio dalis, įskaitant ir vabzdžius, ir driežus. „Ryja visokiausias medžiagas – netgi tas, kurios iš pirmo žvilgsnio atrodo nevirškinamos. Į savo lizdą tempia visokiausius daiktus – nuolaužas, skiautes, atplaišas, bjaurastis, trupinius ir likučius. [...] Gali maitintis šviesa ir tamsa. Jis netgi ryja kalbą – mililitrais arba hektolitrais.“

Savo pratimuose Fabre’as prašo atlikėjų padaryti tai, kas neįmanoma – netgi skraidyti. „Ši svajonė giliai jumyse išsisknijo, jaučiate ją kiekviena skaidula, ji akivaizdžiai matyti iš degančių akių, giliai viduje jūs jau visiškai susiformavusi oro būtybė. Ko trūksta, tai viso labo pagerinti sparnų mostą, o galbūt šuolį. Taigi jūs vis bandote iš naujo: pašokate aukštyn ir mojuojate sparnais. Kadangi atrodo, jog visa tai neveikia, bandote siekti tikslo įvairiais būdais – galbūt reikia pašokti aukščiau, o gal smarkiau plakti sparnais. Jūsų žvilgsnis visą laiką nukreiptas aukštyn – ten, kur trokštate skristi. Kitaip tariant, vis labiau stengiatės. Užuoť palengvinę sau gyvenimą sulig kiekvienu šuoliu, atvirksčiai – vis labiau susijaudinate.“ Tai suprato Samuelis Beckettas: „Bandykite iš naujo, klyskite iš naujo, klyskite geriau.“

Didžioji knygos dalis – Fabre'o pratimai, kuriuose jis prašo atlikėjų klysti geriau. Šie pratimai – tai ne vaidinančių dėstytojų ar klasikinio teatro režisierių etudai. Tai visapusiški, savarankiški vyksmai, išbaigti performansai. Tiesiogine prasme, tai sveikieji skaičiai Fabre'o teatrinėje aritmetikoje, skaičiai performatyviosiose lygtyse, formulės, slypinčios po tuo, ką žiūrovai mato scenoje. Paminėję Fabre'o kūrinį idėjos – „papildyti, kaupti, kartoti“. Iš to randasi įžvalgos arba žinios, taip pat malonumas, nuobodulys ir jaudulys – ir taip Fabre'as sujungia ir perdaro tai, kas pažįstama ir paaiškėja per kartojimų procesą. Kartojimas reiškia, kad atlikėjai, žiūrovai ir dalyviai – visi jie žino, kas bus toliau, nes jau tai matė (matėme) ir patyrė (patyrėme) daugybę kartų. Fabre'o kūriniai – sisifiški didingos šventės performansai. Nyčiskieji „amžinieji sugrižimai“, apie kuriuos jis užsimena šioje knygoje. Tačiau tai ir tragedijos, bet be dramatos, įtempto laukimo ar siužeto. Pagrindinė tragedijos ypatybė yra ta, kad jai dar neprasidėjus visi žino, jog ištiks katastrofa. Tragedija yra sukrėtimo, o ne siurprizų žanras. Ir tai Fabre'o specializacija. Šios knygos esmė yra Fabre'o pratimai ir improvizacijos, jie nelygintini su Stanislavskio (ar jokio kito tipiško vaidybos pedagogo) sistema, kadangi Fabre'o pratimų ir improvizacijų negalima nukopijuoti, jų negalima atlikti norom nenorom. Reikia paties Fabre'o ar jo *alter ego* vadovauti procesui, mat šie pratimai – tai jo paties vidus, išverstas į išorę. Pratimai ir improvizacijos aprašyti itin detaliai.

Taigi, kas jie – *Troubleyn* trupės atlikėjai? Be abejo, jie yra patys savimi, tačiau kartu jie yra Jano Fabre'o dalys, jo žemiškojo kūno, o tiksliau, proto, pratęsimas ir apraiškos. „Fabre'o nuomone, seksualiausia kūno dalis – smegenys. Prote įmanoma bet kas: keisčiausios fantazijos, radikaliausios idėjos, neįtikėtini performansai tik ir laukia savo eilės. Tai begalinė idėjų, jausmų ir pojūčių saugykla.“ Leiskite papasakoti istoriją ir

paaiškinti. Kartą per praktinį užsiėmimą, po itin sunkios improvizacijos Stephenas Borstas, su kuriuo dirbau daugybę metų, pasakė: „Visuose manyse yra dalelė jūsų.“ Jis tikriausiai norėjo pasakyti „Visuose jumyse yra dalelė manęs.“ Tačiau šis liapsusas atvėrė kai ką gilesnio. Tokio pobūdžio darbuose – kaip maniškiuose su *The Performance Group* 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir visą 8-ąjį dešimtmetį ir Fabre'o darbuose – ribos tarp žmonių ištirpsta jų pačių (mūsų) paaukotame kraujyje. Kalbu ne apie „tikrą kraują“ iš lignoninių operacinių, o apie kraują iš Deleuze'o ir Guattario „kūno be organų“, iš ritualų vaizduotėje, kurioje gyvename prasingiausias savo gyvenimus. Tokiame teatre „jus“ padalija visai grupei kaip švenčiant Eucharistiją, atsiranda daugybiniai „aš“. Nėra jokio „kito“. Tokiu keliu eina ir Fabre'as – dalindamas ir daugindamas. Kai kurie fizikai teigia, kad egzistuoja daugybė visatų. Visata, kurioje esame čia ir dabar, yra tik viena iš begalybės. Menas – ir ypač performansas – gali atverti galimybę iširti šias begalybes, ir jūsų rankose laikoma knyga yra to įrodymas: tai fabriškai padaugintos realybės.

Baigiamoji knygos dalis – „Praktiniai patarimai“, joje pateikiami visų pratimų ir improvizacijų planai ir instrukcijos. Kaip akivaizdu iš pavadinimo „Praktiniai patarimai“, tikimasi, kad Fabre'o darbas bus tęsiamas; pamokos iliustruoja tai, kas buvo taip kompleksiskai, tiksliai ir vaizdingai aprašyta ankstesnėse dalyse. Tačiau ar galima tokį didį originalų darbą sutraukti iki pliko branduolio, įdėti į voką ir išsiųsti kitiems, kad praktikuotųsi taip, kaip Fabre'as su *Troubleyn*? Organiškumą, kurį išgyvenau Lježe 1982-aisiais, fabriškojo teatro priešaušryje, Fabre'as ir jo bendražygiai įkūnijo ir tobulino nesupaprastinamuose scenos kūrinuose pastaruosius keturiasdešimt metų. Kiekvienas kūrinys – tai savarankiškas darinys ir kartu visumos dalis. Ir galiausiai, mano nuomone,

Fabre'as nėra Stanislavskio tipo mokytojas. Jis artimesnis Mejerholdui, jeigu norite rasti klasikinį šiuolaikinės režisūros ir atlikėjų parengimo atitikmenį. Ar galima dauginti ar imituoti tokius menininkus kaip Mejerholdas ir Fabre'as?

Richard Schechner

PADĖKA

Ši knyga kilo iš dialogo. Kada jis užsimezgė, sunku nustatyti – kiekvieną naują pradžią lemia tam tikri įvykiai, vykę tam tikru laiku tam tikroje erdvėje. Tačiau puikiai atsimenu vieną akimirką: buvau pakvietęs Janą Fabre'ą į seminarą su savo studentais Antverpeno universitete (AU) ir per pertrauką, išėjus šnektelėti lauke ant laiptų, Fabre'as paklausė, ar manęs nesudomintų pasiūlymas bendradarbiauti rašant knygą apie atlikėjo trenąžą. Ne dar vieną metodikos knygą, ne kažkelioliką vaidybos vadovėlių – ne, tai būtų projektas, kurį įgyvendindami bandytume suformuluoti tam tikrą teatrinę pasaulėžiūrą, žanro prasme tai būtų kažkas tarp esė, manifesto ir vadovėlio. Tada kalbėdamiesi paklojome būsimos knygos pamatus. Dar prieš kylant šiam sumanymui, kartu jau buvome nuėję ilgą kelią – kalbos ir kūno tyrimams 1999 m. AU buvome subūrę grupę *Aisthesis*. Sykiu su kolegomis tyrėjais Maaike Bleeker, Thomasu Crombezu, Anнемie Vanhoof, Kurtu Vanhoutte ir Katleen Van Langendonck padėjome kertinius refleksijos apie šiuolaikinių scenos menų atlikėjų akmenis. 2007 m. pradėjau užsirašinėti pastabas apie kompleksą pratimų, kuriuos Janas Fabre'as vedavo prieš pradėdamas naujo spektaklio kūrimą – kalbu apie tokius pratimus kaip *Vaisius / žvaigždė, Katė, Driežas, Bufonas, Riteriai ir karalaitės, Menas žudyti. Menas numirti, Raiška, refleksas ir tekstas*.

Juos Fabre'as skirdavo aktorių, tuo metu dirbančių konkrečiame jo spektaklyje, apšilimui per kasdienį trenąžą. Pratimus jau buvau matęs, stebėdamas spektaklio *Papūgos ir jūrų kiaulytės* (*Parrots & Guineapigs*, 2002) kūrybinį procesą: apie jį parašiau knygą *Corpus Jan Fabre. Kūrybinio proceso pastabos* (*Corpus Jan Fabre. Observations of a creation process*, Imschoot, 2004). Tačiau tuo metu pratimai jau ėmė virsti savarankiškais reiškiniais, ir pradėjau žvelgti į juos atidžiau – kaip į esminę Fabre'o kūrinijos dalį, kažką, kas tapo daugiau nei pasirengimas konkrečiam spektakliui ir peržengė jo ribas – povandenine kūrybine srove, kurią maitina fundamentalus atlikėjo prigimties tyrimas.

Lygia greta su pirmosiomis diskusijomis apie pratimus buvo nubrėžta fundamentalių mokslinių tyrimų linija. Išoriniai ir vidiniai finansavimo resursai sudarė sąlygas pakreipti tyrimus tarpdisciplinine linkme: siekiant išmatuoti pratimų poveikį atlikėjams, buvo suburta tyrėjų komanda, atstovaujanti kelioms mokslo sritims ir akademiniam centrui. Kartu su kolegomis iš Fizioterapijos ir reabilitacijos mokslų fakulteto (Emmanueliu Jacobsu, Ann Hallemanis ir Nathalie Roussel), Radiologijos fakulteto (Janu Gieleniu), AUREA fakulteto (ekvilibracija ir aerokosminiai tyrimai domino Florisą Wuytsą) ir Antverpeno konservatorijos (Anouk Van Moorsel, Janu Bolleui) pradėti įvairiausiai inovatyvūs tyrimai, nagrinėjantys Jano Fabre'o sukurtų pratimų fiziologinį poveikį. Visa tai vyko glaudžiai bendradarbiaujant su *Troubleyn Laboratorium* – tai Jano Fabre'o įkurta tiriamoji platforma, siekianti suformuoti XXI a. tarpdisciplininio meno atlikėją, keičiantį tradicinį buržuazinį požiūrį. Ši tyrimų sritis tik iš dalies nagrinėjama mano knygoje, tačiau vis tiek norėčiau padėkoti kolegoms, taip pat tyrėjams, vadovaujantiems *Troubleyn Laboratorium* (Jonui Rutgeersui, Charlottei Vandevyver).

Šios knygos šerdis, be abejonės, sukurta iš *Troubleyn* trupės atlikėjų ir nesuskaičiuojamos daugybės Belgijoje ir užsienyje vestų meistriškumo pamokų dalyvių scenos veiksmo. Janas Fabre'as, tobulindamas *vadovą XXI a. atlikėjui*, sukūrė unikalią teatro kalbą. Tam reikėjo kitokio tipo atlikėjo – Fabre'as pats jį ir suformavo kasdienio trenavimo metodais. Naudodamasis savo dešimtmečius trukusia patirtimi, jis išgrynino kompleksą pratimų, kuriais pristatomi visi instrumentai, būtini šiuolaikiniam atlikėjui. Man teko garbė dalyvauti daugelyje šių meistriškumo pamokų. Norėčiau padėkoti visiems seminarų ir meistriškumo pamokų dalyviams už atsidavimą, pasitikėjimą, susitelkimą ir ryžtą įveikti visus keliamus iššūkius.

Ypač norėčiau padėkoti įvairių sričių mokytojams, priklausantiems *Jano Fabre'o mokymo grupei (Jan Fabre Teaching Group)*: Annabellei Chambon, Cédricui Charronui, Ivanai Jozic, Kasperui Vandenberghe'ui, taip pat jaunajai kartai – Lorei Borremans, Mariai Dafneros, Stellai Höttler, Gustavui Koenigsui ir Pietro Quadrino; jų įkvėpimas ir pastangos, atkaklumas ir atsidavimas pamokų metu tapo svarbia paskata parašyti šią knygą. Jų pastabos pirmiesiems juodraštiniais variantams, intensyvios ir gyvos užstalės diskusijos labai prisidėjo išgryninant pagrindines knygos sąvokas ir idėjas. Markas Geurdenas, vienas pirmųjų mano AU studentų, trupės *Troubleyn* vadybininkas ir dramaturgas, ypač kovingai dalyvavo diskusijose, jo nuopelnai šiam veikalui itin dideli. Miet Martens, dešinioji Jano Fabre'o ranka, pasidalino įdomiomis mintimis, pastūmėjusiomis mane reikiama kryptimi. Pokalbiai su Edith Cassiers ir Charlotte de Somviele, dviem Antverpeno universiteto vizualiosios poetikos tyrimų grupės narėmis, suteikė naujų įžvalgų – su dėkingumu naudoju jas knygoje.

Norėčiau padėkoti Louise Chardon – mano nusikaltimo bendrininkei, ramsčiui ir atramai gerais ir blogais laikais – už

jos intelektualinę ir psichologinę paramą bei kantrybę. Ir galiausiai noriu padėkoti Janui Fabre'ui už kadaise pradėtą pokalbį, kuris tęsiasi šioje knygoje. Jis dar nesibaigia...

IŽANGA

Nuo veiksmo link vaidybos. Jano Fabre'o vadovas XXI a. atlikėjui tai knyga, kurios tikslas – parengti naujojo amžiaus scenos atlikėją. Jos idėja ir struktūra priklauso Janui Fabre'ui, nuo praėjusio amžiaus 8-ojo dešimtmečio žinomam rašytojui, teatro ir vizualiųjų menų kūrėjui. Šią knygą Lukas Van den Driesas – dramaturgas ir Antverpeno universiteto teatro tyrėjas – parašė glaudžiai bendradarbiaudamas su Janu Fabre'u ir trimis svarbiausiais *Troubleyn* trupės atlikėjais / mokytojais (Annabelle Chambon, Cédricu Charronu ir Ivana Jozić). Ši naująją vadovą scenos menų atlikėjams, paremtą įvairiapuse Fabre'o – režisieriaus ir choreografo – patirtimi, jie kartu rengė dešimt metų. Knyga pristato visiškai naują fizinį, mentalinį ir vokalinį atlikėjo treną, taip pat aptaria revoliucines Fabre'o idėjas, skirtas šiuolaikiniam teatrui.

Paradoksas

Vaidyba Vakaruose visada siejosi su vietos tradicijomis. Dionisijoms kasmet iš kilmingų šeimų rinkdavo jaunuolius ir mokydavo vokalo, kad jie naujoje tragedijoje atliktų choro vaidmenį. Profesionalaus aktoriaus idėja subręsta kur kas vėliau, kai vaidinimus

imta rengti reguliariai ir atsiranda pakankamai žiūrovų, pasirengusių mokėti už tokią neįprastą pramogą. Paprastai profesionalu buvo laikomas toks aktorius, kuris šitaip žaismingai pramogaudamas sugeba save išlaikyti. Aktorystės mokytasi išimtinai dirbant, tampant pameistriu teatro grupėje ar ši meną perduodant iš kartos į kartą, kadangi daugelis teatro trupių buvo nedidelės keliaujančios šeimos. Apie aktoriaus rengimą pradėta kalbėti XVIII a. pabaigoje. XIX a. pradžioje ima steigtis pirmosios vaidybos mokyklos. Denis Diderot jau buvo glaustai suformulavęs aktoriaus „problemą“ veikalė *Paradoksas apie aktorių (Le Paradoxe sur le comédien)* – vienoje svarbiausių esė apie aktorių ir aktorystę¹. Šioje esė Diderot svarsto apie aktorystės esmę ir ją suformuluoja kaip paradoksą: kuo įtikinamiau ar nuoširdžiau aktorius nori atrodyti scenoje, tuo tiksliau ir labiau atsiribojęs privalo vaidinti. Kitaip tariant, kuo labiau aktorius išmoksta valdyti emocijas, tuo labiau tobulėja; kuo labiau mėgaujasi savo jausmais, tuo labiau praranda save, o kartu su tuo – ir žiūrovo dėmesį.

Kuriantis pirmosioms konservatorijoms, greitai tapusiomis institucijomis, perduodančiomis vaidybos normas, buvo parašyti ir pirmieji vadovėliai, kurių paskirtis – padėti aktoriui įvaldyti amatą. Ypatingas dėmesys skirtas emocijų raiškai ir pozoms, kuriomis aktorius jas perteikia. To meto pedagogai dažnai remdavosi XVIII a. fiziognomijos mokymu: jį, be kitų, išpopuliarino Johannas Casperas Lavateris ir Charles'is Le Brunas. Savo grafikos darbuose jie mėgino užčiuopti panašumus tarp žmogaus ir gyvūno ir prisiskverbti iki žmogaus sielos gelmių, akcentuodami rasės, kultūros bruožus ir polinkį nusikalsti. Tarkim, olandas Johannesas Jelgershuis'as sulauks tarptautinės šlovės veikalė *Gestikuliacija ir veido išraiškos*:

¹ Diderot *Le paradoxe sur le comédien* apmatai buvo parašyti 1769 m., tačiau veikalas išleistas tik po autoriaus mirties 1830 m. (Čia ir toliau, jei nenurodyta kitaip, pastabos autorių.)

teorijos pamokos (Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek) – ypač dėl iliustracijų, perteikiančių fizines išraiškos formas, būtent jos taps klasikinio išsilavinimo aktorius standartais. Akivaizdu, kad Vakaruose aktoriai įgyja išsilavinimą priklausomai nuo skirtingų kultūrinių teatro tradicijų. Kitaip nei balete ar kai kurių žanrų Rytų Europos teatre, vienas klasikinis, dominuojantis teatro standartas, peržengiantis nacionalinių skirtumų ribas, taip ir nesusiformavo.

Baigiantis XIX a. į avansceną išeina režisierius, ir dramos meno mokymo pagrindai iš esmės pasikeičia. Režisieriaus kūrybinės idėjos apėmė visas teatro meno sritis, todėl aktorius nebegalėjo kliautis susiformavusiais įpročiais ir seniai išmoktais triukais¹ ar personažo įvaizdžiu, kurį buvo įvaldęs ir tiriažavo, – dabar jis turėjo moduluoti savo išraišką priklausomai nuo vieno ar kito režisieriaus sumanymo. Tokiu būdu svarbiausi XX a. teatro novatoriai tapo ir pedagogais, nes suprato, kad teatro atsinaujinimas turi prasidėti nuo svarbiausio teatro meno signifikanto, t. y. *aktoriaus*.

Taip pradeda kurtis pirmosios vaidybos laboratorijos – vienos, kuriose vaidyba tam tikra prasme sukurama iš naujo, kur nuodugniai ištiriamos naujos kūno ir vokalo galimybės.² Viena iš žinomiausių tokių teatro laboratorijų, be abejonės, priklausė Konstantinui Stanislavskiui, kuris, remdamasis itin individualizuotu psichologiniu metodu, aktoriui sugrąžino tikrumo sąvoką. Aktorius, suradęs panašių emocijų savo asmeniniame gyvenime, empatiškai suteikia jų savo personažui. Ypač svarbi idėja, kad aktorius privalo treniruoti kūną ir balsą savo paties labui – idant tinkamai reaguotų į pačius menkiausius psichologinius

¹ Ilgą laiką aktoriams vaidmenys buvo skiriami pagal vadinamąją „įdarbinimo“ sistemą – t. y. jie visada atlikdavo nekintančių tipų vaidmenis.

² Žr. Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre* (Paris: Entretemps, 2014).

impulsus ir subtiliausius vaidinamo personažo psichologinius niuansus. Stanislavskis (kaip ir daugelis revoliucingų jo sekėjų) savo tyrimą pagrindė režisuodamas spektaklius: kiekvieną naują jo darbų etapą inspiruodavo vis kita idėja, kilusi darbinėje laboratorijoje. Stanislavskio metodą toliau tobulino ir skleidė jo mokiniai – Michailas Čechovas, Richardas Boleslavskis, Lee Strasbergas; daugybė teatro ir kino aktorių savo personažus lipdė remdamiesi „metodu“, kurio esmė – emocinis susitapatinimas.

Antirealizmas

Janas Fabre'as išsprendžia Diderot paradoksą, pažvelgęs į jį iš visai kitos perspektyvos: jis pasipriešina realistiškajam požiūriui į teatrą. Tokiu būdu jis pratęsia svarbią tradiciją, pradėtą XX a. teatro meistrų, vienas po kito kilusių vaduoti teatro iš psichologinio realizmo gniaužtų, kuriuose teatras atsidūrė nuo Stanislavskio laikų. Šioje įžangoje neįmanoma apžvelgti visų nuo to laiko išplėtotų vaidybos stilių ir pedagoginių jų pagrindų. Pakaks remtis pratimų *Nuo veiksmo link vaidybos* kompleksu – visi pratimai čia genealogine gija susiejami su savo ištakomis ir taip pripažįstamas kiekvienas bandymas įtvirtinti kitą teatro plotmę – fizinį impulsą (Grotowskis)¹, kūno ekonomiją ir biomechaniką (Mejerholdas)², širdies atletą (Artaud)³, bufonadą (Lecoqas)⁴, tuščią erdvę (Brookas)⁵.

Visiems šiems meistrams psichologija, prie kurios teatras prisirišo nuo Stanislavskio laikų, yra sąžalios, akligatvis, dar dau-

¹ Žr. pratimą *Katė*, p. 84.

² Žr. pratimą *Menas žudyti*, p. 207.

³ Žr. pratimą *Pjūvis*, p. 237.

⁴ Žr. pratimą *Bufonas*, p. 128.

⁵ Žr. pratimą *Skaičiuotė*, p. 181.

giau – teatro pagrindų išdavystė. Psichologizavimo metodika jiems reiškia kalbančias galvas, psichologinį išaiškinimą, racionalią interpretaciją. O teatro šaknis maitina visai kas kita – ritualai, ekstazės polėkis, klounada, groteskas ir išlaidavimas. Janas Fabre’as pagilina jų analizę keturis dešimtmečius trunkančių tyrimų įžvalgomis apie vaidybos principus, teatro laiko ir erdvės dėsnius. Antverpene Fabre’as įkūrė savo paties laboratoriją *Troubleyn / Laboratorium*, norėdamas ilgamečius tyrimus įvilkti į pedagogikos rūbą. Būtent šioje laboratorijoje buvo suformuluotos „fiziologinės vaidybos“ gairės – vaidybos išeities tašku tampa kūno tiesa; pripažįstame – terminas panašus į Stanislavskio terminiją, tačiau paremtas kardinaliai priešingais principais.¹

Kalbame apie unikalų trenazo metodą, kurį parengė milžinišką patirtį turintis teatro kūrėjas. Nedaugelis galėtų pasikliauti panašiu atlikėjo energijos, anatomijos, išraiškos galimybių išmanymu ir sugebėtų juos maksimaliai išnaudoti aukščiausios prabos darbams. Nedaugelis teatro kūrėjų sukaupe tiek žinių apie teatro erdvės ir laiko suvaldymą ir atlikėjo poveikio jiems galimybes. Fabre’as eina revoliucinių XX a. teatro kūrėjų pėdomis, tobulindamas, praturtindamas ir argumentuodamas vaidybos metodiką, kuri leidžia XXI a. atlikėjui pasirengti savo *métier*.

Fabre’o formuojamas šiuolaikinis atlikėjas save mato performanso, teatro ir šokio sandūroje. Janas Fabre’as sukūrė savą visų šių sričių versiją, įgavusią vaidybos formą, kurią, kaip minėjau anksčiau, galime pavadinti fiziologine. Jis nuolat ieško savo atlikėjų vidinių ir išorinių fizinių impulsų ir skatina juos vaidinti, atsispiriant nuo „tikrojo“ fizinio savęs įsisąmoninimo scenoje. Šį procesą pats Fabre’as pavadino „nuo veiksmo link vaidybos“:

¹ „Mane labiausiai intriguoja, – rašė Stanislavskis 1908-ųjų gegužę, – jausmų ritmika, emocinės atminties plėtojimas ir psichofiziologija kūrybiniam procese.“ Žr. Jean Benedetti, *Stanislavski: His Life and Art* (London: Methuen, 1999), p. 184.

realus fizinis poveikis (susijaudinimas, stimulus, nuovargis ir t. t.) naudojamas taip, kad atlikėjo atmintyje liktų kaip įspaudas, kurį vėliau bet kuriuo metu jis gali instinktyviai atgaivinti, norėdamas suvaidinti tam tikrą sceną. Kartu su keletu svarbiausių savo atlikėjų Fabre'as sukūrė trisdešimt septynių pratimų kompleksą. Jie padeda įvaldyti visus įvairialypius fiziologinės vaidybos aspektus. Trisdešimt septyni Fabre'o pratimai sudaro šios knygos pamatą. Jie iš pagrindų keičia patį šiuolaikinės vaidybos apibrėžimą.

Nereikia net sakyti, kad vienintelis būdas atlikėjui įsigyventi į esminius fiziologinės vaidybos principus yra kartojimas. Pratimai iš atlikėjo pareikalauja daug jėgų – ne tik fizinių, bet ir mentalinių. Norint suvokti šio vadovo unikalumą, pratimus reikia nuolat kartoti, pasineriant vis giliau į jų esmę. Sulig kiekvienu pakartojimu atlikėjui atsiveria galimybė plėsti ribas. Kiekvienas pratimas apima vis kitus dėmenis, leidžiančius iširti naujus horizontus. Ir tiktai kartojant tą patį pratimų kompleksą iki begalybės, atlikėjui pavyks pasiekti meistriškumą.

Fabre'o žodyne aktorius, pasiekęs meistriškumą, tampa *grožio kariu*. Jis turi tai, ką taip brangino Walteris Benjaminas „techninės reprodukcijos amžiuje“ – aurą. Scenoje jis gali švytėti, virsti garais, tapti kita substancija, pražysti aibe drugelių, peržengti savo kūno ribas, tapti pabaisa ar tyriausia dangaus malone, tarsi drugelio lėliukė pereiti visus virsmus nuo profaniškumo iki šventumo. „Grožio kariai, – teigia Fabre'as, – pranaksta patys save ir pasiekia kitą būties plotmę. Grožio karys skleidžia pažeidžiamumą, neapibrėžtumą, iracionalumą. Šitaip veikdamas, jis ima nebepaklusti laiko dėsniams, ir tai pranaksta bet kokią ideologiją.“¹

¹ Jan Fabre in Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observations of a creative process* (Gent: Imschoot, 2004), p. 321.

Zenonas

Šis vadovas jokių lygmeniu nepretenduoja tapti nauju metodu. *Nuo veiksmo link vaidybos* nepasiūlo formulės, kaip aktoriumi tapti žvaigžde. Netikslu būtų pavadinti tai trenazu, kadangi vaidyba nėra sportas, akrobatika ar cirkas. Nemokoma jokios technikos, triukų. Šis vadovas XXI a. atlikėjui supažindina su sistema, skirta visiškam atsinaujinimui, naujai interpretacijai, ką reiškia būti scenoje, kaip priversti auditoriją pajusti kiekvieną atlikėjo patiriamą metamorfozę, visus gyvenimus, kuriuos jis kaskart nugyvena ir kaskart miršta. Ir taip yra todėl, kad dauguma šioje knygoje aprašomų pratimų galiausiai yra tiesiogiai susiję su Fabre'o bandymais įminti transformacijos paslaptis, taip pat su pasidavimo ir pasiaukojimo ritualu, kurį atlikėjui reikia atlikti kiekviename spektaklyje.

Šis intensyvus ir visapusiškas procesas apima daugybę aspektų ir reiškiasi labai įvairiai. Toks daugiasluoksnis procesas reikalauja tokio pat daugiasluoksnio diskurso. Ir tai viena iš priežasčių, kodėl mūsų knygoje vartojamos labai skirtingų žinijos sričių sąvokos. Siekdami paaiškinti šiuos pratimus, nukrypstame į kinetiką, lokomociją, fiziologiją, fiziognomiją, biologiją, entomologiją ir somatiką; maža to, detaliam nagrinėjame estetines koncepcijas, nevengiame nuorodų į filosofines, religines, spiritualistines ar alchemines sampratas. Šios skirtingos pažinimo sritys neegzistuoja atskirai viena nuo kitos, jos nuolat viena kitą praturtina, įkvepia. Viena kertinių daugialypių Fabre'o meno sampratų yra *consilience* – nuolatinis šokinėjimas nuo vienos mokslo srities prie kitos. *Consilience* (žinių konvergencijos) sampratą daugiausiai vartoja garsus biologas Edwardas O. Wilsonas, su kuriuo Fabre'as glaudžiai bendradarbiauja.¹

¹ Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of knowledge* (New York: Vintage Books, 1998).

Be Wilsono, yra daugybė kitų mokslininkų, kurie suteikė Fabre'ui įkvėpimo ir su kuriais jis keitėsi idėjomis ir bendradarbiavo kurdamas meninius projektus – tarkime, neurologas Giacomo Rizzolatti, tyręs smegenų veidrodinių neuronų veiklą, biologas Konradas Lorenzas, studijuojantis imitacijos galią gyvūnų pasaulyje, biochemikas Rupertas Sheldrake'as, išvystęs morfologinių laukų koncepciją, Edwardas Thorndike'as, edukacinės psichologijos žinovas, įvairiausiai eksperimentais pademonstravęs, kad gyvūnai yra pajėgūs įsiminti mokymosi procesus, ir, žinoma, bendrapavardis Jeanas-Henri Fabre'as, kurio pavyzdys įkvėpė Janą tapti mėgėju entomologu, paskatino susižavėti mėlynąja valanda ir pavertė *Gaia scienza* (linksmojo mokslo) sekėju visam likusiam gyvenimui. Jų revoliucinės idėjos apie smegenų veiklą, gyvūnų elgseną plačiąja prasme ir konkrečiai vabzdžių elgesį, gamtos reiškinius, energijos apykaitą ir visų šių specifinių sričių jungtis šioje knygoje bus nuolat minimos ir jomis bus grįstas ne vienas pratimas ir performatyvumo principas.

Be mokslininkų, Fabre'o sampratoms apie teatrą ir atlikėją didelę įtaką taip pat turėjo filosofai. Daugybė gijų susieja Fabre'o ir Michelio Foucault kūrinis, akivaizdžios tiesioginės sąsajos su tokiais veikalais kaip *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975) ar *Seksualumo istorija* (*Histoire de la sexuality*, 1984) ir tokiomis sąvokomis: kūnų pasiskirstymas erdvėje, disciplina, galios funkcijos, santykis tarp kolektyvinio ir individo kūno ir t. t. Friedricho Nietzsche'ės, filosofo su kūju, pėdsakų taip pat galima užtikti Fabre'o darbuose: muzikinis teatro spektaklis *Draugystės tragedija* (*Tragedy of a Friendship*, 2013) buvo skirtas būtent jam (ir jo komplikuotai draugystei su Richardu Wagneriu), Fabre'o kuriamas žmogaus įvaizdis smarkiai paveiktas Nietzsche'ės idėjų, tai atsispindi ne viename pratime, bet ypač –

*Ligotame kūne*¹. Foucault ir Nietzsche'ė – filosofai, kvestionuojantys įprastus standartus ir apmąstantys individo erdvę; tokie filosofai kaip Georges'as Bataille'is visai nepaiso normų ir kviečia patirti transgresijas – ekstremalią sąlyčio su tokiomis pirmaprādėmis galiomis kaip gyvenimas ir mirtis būseną². Visgi didžiausias įkvėpėjas yra Zenonas – įtakingas išminčius ikisokratikas, jo teiginiai virsta neišsprendžiamais paradokais ir matematinėmis mįslėmis, paslaptimi, neaiškia nuojauta, hipoteze ir pasižymi tokiu abstrahavimo lygiu, kokio mūsų racionalus protas nepajėgus suvokti.

Tarp pratimų *Nuo veiksmo link vaidybos* komplekso ir Fabre'o teatro praktikos egzistuoja dinamiškas ryšys. Patys svarbiausi principai, kuriais remiasi šie pratimai, akivaizdūs jo kūrinuose: pratimai sudaro jų šerdį, jie yra Fabre'o vaidybos poetikos kvintesencija. O kartais pratimus ar jų variacijas matome scenos kūrinuose. Repeticijose Fabre'as dažnai grįžta prie konkrečių pratimų, kad primintų atlikėjams, ko jie jau išmoko trenužo metu. Arba atvirkščiai – per trenužą Fabre'as atkreipia dėmesį į tam tikras scenas iš spektaklio, kad iš sceninės patirties pailustruotų konkrečių detalę ar vaidybos modelį. Kitaip tariant, tarp Fabre'o darbų ir tuo metu teatro laboratorijoje plėtojamų idėjų apie vaidybą vyksta intensyvus dialogas. Be abejo, tai būdinga daugeliui kitų teatro novatorių – tokių kaip Konstantinas Stanislavskis, Vsevolodas Mejerholdas, Étienne'as Decroux, Jacques'as Lecoqas, Jerzy Grotowskis ar Peteris Brookas.

¹ Žr. pratimą *Ligotas kūnas*, p. 196.

² Žr. pratimą *Erotas / Tanatas*, p. 260.

Struktūra

Knygą sudaro penki skyriai. *Performatyvumo principuose* atskleidžiami pamatiniai Fabre'o vaidybos metodikos principai. Ant šių kertinių akmenų pastatyta visa kita ir prie šių pagrindų vienu ar kitu būdu grįžtama atliekant kiekvieną pratimą. Performatyvumo principai – tai gramatikos pradmenys, nuo jų pradedama kurti atlikėjų kalba. Antrajame skyriuje esantys pratimai sudaro Fabre'o vadovo pagrindą. Kiekviename iš trisdešimt septynių pratimų mokoma konkrečių įgūdžių, kuriais atlikėjas privalo disponuoti. Dėmesys telkiamas ne tik į instrukcijas, bet ir siekiama pratimus interpretuoti ir kontekstualizuoti. Trečiajame skyriuje yra improvizacijos pratimų rinkinys: juos atliekant atgaivinami įgyti įgūdžiai ir tuo pat metu atlikėjui suteikiama struktūra, nustatomos ribos, kuriose galima dirbti ir kartu jausti laisvę eksperimentuoti. Ketvirtajame skyriuje *Choreografiniai ir performatyvieji modeliai* aptariami šokio principai: per savo karjerą Fabre'as kūrė savitą šokio kalbą ir šiame skyriuje paaiškinamos pagrindinės fabriškosios šokio sąvokos. Paskutinis skyrius – nurodymai esantiems ir būsimiems mokytojams, dirbsiantiems pagal Fabre'o vadovą, jame suteikiama praktinės informacijos ir nuorodų, kaip žingsnis po žingsnio ugdyti būsimus atlikėjus.