

Formos ir turinio dialektika performatyvumo kontekstuose

Paulius IGNATAVIČIUS

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnio tyrimo objektas yra teatro meno formos ir turinio dialektika. Regis, nereikšminga meninė problematika iš tiesų slepia esminius šiuolaikinio meno lūžius: formos tapimą turiniu ir atvirkščiai. Straipsnio tikslas – pasitelkiant meno teoretikus Clementą Greenbergą ir Jacques'ą Ranciere'ą bei antropologą Arnoldą van Gennepą, teoriniu lygmeniu ištirti, kaip XX a. keitėsi teatro forma ir turinys. Remiantis Oskaro Koršunovo debiutiniu spektakliu „Ten būti čia“ analizuojamos turinio ir formos santykio transformacijos Lietuvos teatre. Straipsnyje analizuojama spektaklio turinio – tam tikros spektaklio skleidžiamos žinios santykio su teatro spektaklio materija – forma.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

forma, turinys, estetiškas meno režimas, žiūrovo vaizduotėje vykstantis turinys, performatyvus teatras.

Kodėl šiuolaikiniame teatre forma laimi prieš turinį?

Šį tekstą inspiravo pasiruošimo Auksinių scenos kryžių ceremonijai metu filmuoti Valstybinio Šiaulių dramos teatro aktorių interviu. Kalbėdami apie praeities, dabarties ir ateities teatrą, kai kurie aktoriai išreiškė nusivylimą, kad šiuolaikiniame teatre aptinkama daug formos, bet mažai turinio. Ši aktorių įžvalga privertė suklusti, nes neretai šią frazę tenka girdėti ne tik iš kolegų teatralų, bet ir iš žiūrovų. Besigilinant ši tema pasirodė itin aktuali ir susijusi su esminiais lūžiais šiuolaikiniame Lietuvos teatre, taip pat vienu iš didžiausių socialinių-kultūrinių reiškinių – Sovietų Sąjungos griūtimi. Forma ir turinys tik iš pirmo žvilgsnio atrodo paraštėse esančios neesminės meno problemos, iš tiesų jos atveria kur kas gilesnę performatyvumo estetikos problematiką Lietuvos teatre, kartu įtraukdamos formos ir turinio santykių slinkčiai nepasiruošusius žiūrovus. Taigi šiame tekste formos ir turinio santykis šiuolaikiniame mene analizuojamas siekiant paneigti ar patvirtinti šias hipotezes:

- 1) šiuolaikiniame teatre forma eina pirma turinio,
- 2) šiuolaikiniame teatre forma sukuria turinį žiūrovo vaizduotėje.

Terminu *forma* (lot. išvaizda, pavidalas) įvardysime teatro spektaklio raišką, o terminu *turinys* – teatro spektaklio pagrindinę prasmę ir temą.

Nuo paveikslų plokštumos iki turinio implozijos

Meno kritikas ir teoretikas Clementas Greenbergas, rašydamas apie modernistinę tapybą, iškėlė vieną esminių XX a. modernizmo priežasčių – grynumo troškimą. „Modernizmo esmė, mano supratimu, yra pasitelkiant disciplinai būdingus metodus kritikuoti pačią discipliną – ne siekiant ją nuversti, bet siekiant ją dar patikimiau įtvirtinti jos kompetencijos srityje“ (Greenberg 2012: 83). Tai reiškia – menas turi kritikuoti ir savotiškai sugriauti save tam, kad dar labiau įsitvirtintų šiandienėje visuomenėje. Tai yra tam tikras meno savivokos ir geresnės identifikacijos procesas. C. Greenbergo deklaruojama „savikritikos užduotis tapo eliminuoti iš kiekvienai meno šakai specifinių rezultatų sąrašo visa tai, ką įmanoma pasiskolinti iš kokios nors kitos meno šakos priemonių arsenalo ar jai paskolinti“ (ibid.: 84). Tapybos menas, pradėdamas pirmaisiais modernistiniais paveikslais, išsivadavo iš skulptūros meno ir pradėjo akcentuoti paviršiaus plokštumą. Vadinasi, tai, kas anksčiau buvo akcentuojama kaip negatyvus veiksnys moderniojoje tapyboje, tapo visa jos esme – tapybos išskirtinis bruožas yra paviršiaus plokštumas. Iki moderniosios tapybos daugybė meistrų „bandė parodyti plokštumo patvarumą po tikroviškiausia trimatės erdvės iliuzija ir virš jos“ (ibid.: 85). Šis akivaizdus prieštaravimas buvo tapybos sėkmė.

Kyla natūralus klausimas: kaip šią C. Greenbergo meno grynumo teoriją pritaikyti teatrui? Juk teatras yra daugybės menų sintezė. Savotiškomis gryno teatro paieškomis būtų galima įvardyti 7-ajame dešimtmetyje Europos teatre vykusias slinktis. Šiame dešimtmetyje įvyko tam tikras lūžis, paskatinęs naujos meno rūšies – akcijos, arba performanso, – atsiradimą. Performanso mene tapo svarbus atlikimo aspektas ir įvykiai, o ne kūriniai. Taigi teatro meno slinktis įvyko ne teatrą papildančiose meno šakose: scenografijoje, kostiumų dizaine, spektaklio muzikoje, spektaklio apšvietimo dizaine, spektaklio vaizdo projekcijų dizaine, choreografijoje, spektaklio dramaturgijoje, esminė slinktis įvyko žiūrovo ir atlikėjo santykiuose, apibrėžiant plačiau – žiūrovo ir meninio įvykio santykiuose, spektaklyje-įvykyje dalyvaujančio objekto ir subjekto dialektikoje. Žinoma, postdraminis teatras yra daug daugiau nei vien tik žiūrovo ir to, kas vyksta scenoje, santykių analizė. Tuo metu keitėsi ir dramaturgija, ir jos formuojami personažai, kiekvienas teatro elementas tapo savarankiškas ir vienodai svarbus, scenografija prilygo aktoriui, apšvietimas – aktoriaus judesiui ir t. t. Sekant C. Greenbergo meno grynumo teorija, galima daryti išvadą, kad bandymas keisti nusistovėjusius žiūrovo ir spektaklio santykius prilygo tapybos modernistų bandymui išryškinti tapybos esmę – paviršiaus plokštumą. Teatras savotiškai atsigrėžė į savo šaknis, į virsmą skatinantį ritualą. Buvo bandoma išprovokuoti subjekto virsmą, kartais netgi paverčiant subjektą objektu.

Teatro kaip ritualo virsmai performatyvumo kontekste

Antropologas Arnoldas van Gennepas teigia, kad visose kultūrose galima aptikti tam tikrus *cultural performances*, kurių pagrindinis bruožas yra identiteto virsmas. Tai vadinamieji perėjimo ritualai, arba *rites de passage* (gimimas, brendimas, vestuvės, pastojimas, liga, badas, karas, mirtis). Jie sujungti tarpusavyje ribos ir virsmo potyrių. XX a. britų antropologas Victoras Turneris šių ritualų sukeliama virsmo potyrių pavadino „liminalumu“. Išskiriamos trys šių ritualų fazės:

1. „Atskyrimo fazė: transformuojamasis atplėšiamas iš jo paties rutinos ir tampa svetimas savo socialinei terpei“ (Fischer-Lichte 2010: 5). Tai taikytina ir teatrui, juk žiūrovas, eidamas į spektaklį iš kasdienybės, patenka į jam svetimą erdvę, kurioje galioja visai kiti dėsniai, jis išplėšiamas iš savo komfortiškos rutinos ir turi stoti į akistatą su svetimais žmonėmis, svetima terpe.

2. „Transformacijos fazė: transformuojamasis patenka į tarpinę būseną (tarp visų galimų sričių), <...> kur jis turi galimybę įgyti naują identitetą“ (ibid.). Būtent tarpinė būsena sukelia šoko efektą žiūrovui. Tai tokia būsena, kai žiūrovas nebežino, kokie bendravimo dėsniai galioja spektaklyje, nebesupranta, kas yra fikcija, o kas – tikrovė, taip jis tampa dalyviu ir turi priimti sprendimą, o ne kūrėjas. Ši patirtis vėliau gali keisti jo identitetą. (Tokio teatro pavyzdžiai būtų Artūro Areimos režisuotas spektaklis „Medėjos kambarys“ bei Oskaro Koršunovo režisuotas spektaklis „Eglė žalčių karalienė“.)

3. „Inkorporacijos fazė: transformuojamieji vėl priimami į visuomenę ir kartu su savo nauju identitetu jie yra toleruojami ir palaikomi“ (ibid.). Ši perėjimo ritualams būdinga fazė yra taikytina ir žiūrovams, kurie po tam tikro sukrėtimo spektaklyje grįžta atgal prie įprastų bendravimo kanonų, į įprastą jiems rutiną ir visuomenės yra vėl priimami. Kaip tokios inkorporacijos fazės pavyzdį norėčiau pateikti savo išgyvenimus po Artūro Areimos spektaklio „Medėjos kambarys“, nagrinėjančio smurto visuomenėje ir pilietinio abejingumo temas. Spektaklio pabaigoje iš anksto su spektaklio kūrėjais susitarusi moteris buvo specialiai, be jokios motyvacijos, kankinama, nuo jos buvo plėšiami rūbai. Kūrėjai laukė, kol koks nors žiūrovas atsistos ir sustabdys kankinimą, niekas neatsistojo, tik situaciją žinanti spektaklio dailininkė neiškentusi sustabdė veiksmą. Vėliau žiūrovai atvirai buvo kaltinami, kad liko abejingi smurtui ir nesustabdė kankinimo. Po spektaklio sunku buvo atsigauti, jis erzino ir sukrėtė. Įvyko transformacijos fazė: su nesupranta-momis bendravimo taisyklėmis susidūrusiam žiūrovui buvo nebeaišku, kur čia tikrovė, o kur – fikcija. Spektaklio kūrėjai savo tikslą pasiekė. Po spektaklio atsirado gėdos jausmas. Žiūrovas buvo tas, kuris viską stebėjo ir nieko nedarė. Įvyko inkorporacijos fazė: su tuo, kas atsitiko, mes turime gyventi toliau, žiūrovas tapo *nusikaltimo bendrininku*.

Šis šiuolaikinio teatro kūrėjų noras paversti žiūrovą *nusikaltimo bendrininku*, ne tik stebėtoju, juo manipuluojant ir jį apgaunant, yra viena iš šiuolaikinio Europos teatro sudedamųjų dalių, savo vietą randanti ir Lietuvoje.

Būtent liminalumu, procesualumu ir virsmo persmelkta dažnai atsitiktine logika pasižymi meniniai įvykiai, gimę 7-ajame dešimtmetyje. Atsiradęs naujas menas perbraižė ir turinio, ir formos ribas. Jie irgi tapo nuolat kintančiais, procesualiais meninio įvykio elementais.

Šioje vietoje būtų galima prisiminti Theodorą W. Adorno, kuriam menas yra tai, kuo jis tapo, o meno samprata nurodo į tai, ko jis neapima. Tai reiškia, kad menas apibrėžiamas per santykį su tuo, kuo jis nėra. Bet koks meno kūrinys identifikuoja save per tai, kuo jis nėra – per sąsają su socialine tikrove, ir čia esminis dalykas yra tas, kad meno kūrinys išsipildo veiksmu ir savo procesualume, t. y. meno kūrinys turi sukelti recipientų veiksmą. Šiuo požiūriu būtų tikslinga palyginti adornišką meno kūrinio išsipildymo principą su performatyvumo samprata. Menininkai naudojami performatyvumu tam, kad įgalintų žiūrovus ne tik stebėti ir suvokti meno kūrinį, bet ir jame dalyvauti, gal net tapti pačiu meno kūriniumi. Kitaip tariant, meno kūrinys tampa menu savo potencijoje, arba išsipildo recipientų veiksmu. Taigi kad ir koks turinys būtų užkoduotas tokiaame meno kūrinyje, jis jau nebėra *a priori* egzistuojantis – jis persikelia į žiūrovo vaizduotę.

Paradoksas tas, kad menininkai, atimdami galimybę žiūrovui saugiai jaustis spektaklyje ir ramiai kontempliuoti scenoje reprezentuojamą turinį, suteikė jam galimybę keisti savo identitetą ir sukurti *savo* turinį, kuris nebūtinai yra tapatus aiškiai spektaklio „žinutei“, tačiau gimstantis čia ir dabar, gal net paveiktas atsitiktinumu. Žiūrovo kritinis mąstymas aktyvuojamas sukeliant jam šoką, kurio esmė – žiūrovas pats turi rinktis, kaip elgtis spektaklyje. O kas vyko su forma?

Teatro forma, tampanti turiniu

Savo estetikos raštuose G. F. Hegelis pranašavo, kad gyvename „meno mirties“ epochoje. Šis konstatavimas nurodo šiuolaikinio meno esminę kryptį – medialumą. Meno mirtis susijusi su sekuliarėjimu, technologiskėjimu, o kartu ir aiškių ribų netekimu. Meno forma liovėsi buvusi aukščiausiaja Dvasios reikme. Meno turinys, slypėjęs paveiksle, recipientui dažnai nebesukelia religinio išgyvenimo. Taigi menas ėmė orientuotis į mediją. Jis pradėjo ieškoti komunikacijos su recipientu būdų, kad paskatintų jo veiksmą, atsaką į meno kūrinį, sužadintų jo vaizduotę. Imanuelis Kantas klausia: kaip mes galime suvokti begalybę? Begalybės akivaizdoje, akistatoje su didingumu vaizduotė ieško kokio nors vaizdinio ir nesugeba atrasti, bet vis tiek ji veikia labai aktyviai, o akistatoje su grožiu žmogus patiria harmoniją, jo vaizduotė – estetinį harmoningą pasitenkinimą. Štai čia menininkas

renkasi, kuria kryptimi jis nori eiti. Šiuolaikinis menas pasuko į savotiškas begalybės vaizdinio paieškas, į tai, kaip išreikšti neišreiškiamą, t. y. jis pradėjo orientuotis į medialumą.

Jacques'as Ranciere'as meną suskirsto į tris režimus: etinį, reprezentacinį ir estetinį. Etinis meno režimas meną supranta kaip tam tikrą didaktikos rūšį ir paverčia jį tiesos sakyimo tribūna, kuri skirta manipuliuoti visuomene ir naudojama kaip politinis įrankis valdyti mases. Dažniausiai mene, ypač teatre, aptinkamas reprezentacinis meno režimas. Šis meno režimas yra išlaisvintas iš tiesos pančių, jame vyksta tik tiesos imitacija, fikcija. Žiūrovas, teatre matydamas tikrovės reprezentavimą imitaciniais veiksmais, susitapatina su herojais, atpažįsta savo gyvenimą scenoje ir įvyksta lauktas aristoteliškas „κάθαρσις“. Tai yra tam tikra tikslinga meno sintezė, kurios metu žiūrovai supranta, ką norėjo pasakyti režisierius.

Tačiau būtent teatras turi galimybę tapti toks, kokio niekas iš jo nesitiki. Tam, kad teatras atsinaujintų, gali padėti Ranciere'o aprašytas estetinis meno režimas. Šio režimo svarbiausias meno objektų buvimo būdas absoliučiai priešingas kitiems dviem režimams ir yra galvosūkis visai meno teorijai. Čia jusliškumas išstumiamas iš savo „įprastų ryšių ir jame apsigyvena heterogeniška galia – mąstymas, kuris sau pačiam tapo svetimas: produktas, kuris nėra joks produktas, žinojimas, kuris buvo transformuotas į nežinojimą, *logos*, kuris tuo pat metu yra *pathos*, neintencionalumo intencija ir t. t.“ (Ranciere 2006: 39). Tai reiškia, kad estetiniame režime mes susiduriame su meno kūriniais, kurie nėra tai, kas jie yra, kurių tuometinė meno teorija negali priskirti jau žinomai kategorijai, kurie laužo normatyvus. Anot T. Adorno, svarbus ne meno kūrinio suvokimas, daug svarbiau, kaip tie meno kūriniai įgalina veiksmą – istorišką, sąmoningą ir reflektyvų. Tik toks nereprezentacinis, estetiniam Ranciere'o meno režimui priklausantis menas geba sutraukti įsigalėjusias galios pozicijas ir meno kontekstą, padaryti jame plyšį, dekontekstualizuoti kontekstą ir sukurti naują, kitaip tariant, įpūsti gyvybės menui, kad šis kažką pakeistų socialiniame kontekste, nes jeigu menas negali nieko jame pakeisti, tai kam jis iš viso yra reikalingas.

Oskaro Koršunovo debiutas – forma kaip turinio „negatyvas“

Būtent tokiu plyšiu ar konteksto įtrūkiu tapo ką tik po nepriklausomybės su savo pirmaisiais spektakliais drąsiai įžengęs Oskaras Koršunovas. Kaip rašo Jurgita Staniškytė, „Tiesi ir aiškiai matoma demarkacinė linija ar konkrečia istorine data pažymėta reiškinio pradžia – kiekvieno mokslininko svajonė“ (Staniškytė 2014: 332). Žvelgiant į šią Lietuvos istorijai itin svarbią datą – 1990 metus, labai norėtusi teigti, kad su Lietuvos nepriklausomybės atkūrimu prasidėjo ir nauja teatro epocha, tačiau tai tik iš dalies būtų tiesa, nes, anot J. Staniškytės, „net ir tie menininkai <...>, kurie atvirai deklaruoja

postmodernų požiūrį, iš akių neišleidžia istorijos ir moderniojo teatro tradicijos – jie naudojami visuotiniu meno žodynu: įtraukia jo fragmentų į naujo spektaklio sandarą, taip sukurdami tęstinumo iliuziją“ (ibid.). Galų gale ir Vaidas Jauniškis Hanso Thieso Lehmanno knygos *Postdraminis teatras* įvade pabrėžia, kad „iš esmės visi garsiausieji mūsų kūrėjai yra dramatinio teatro atstovai, o jų kuriama metaforinė, poetinė kalba yra kalba tarp dramos eilučių, uždaryta griežtuose jos rėmuose ir dar labiau, atidžiai ir įžvalgiai gilinanti dramaturgo tekstą ar išplečianti jo prasmę“ (Lehmann 2010: 15).

Tačiau tokiu simboliniu laikotarpiu pradėjęs savo kelią Oskaro Koršunovo teatras tapo savotišku įtrūkiu Lietuvos teatro kontekste. Pasak Ramunės Marcinkevičiūtės, teatras, lig tol išgyvenęs pakilimą, po nepriklausomybės „nežinojo apie ką ir kaip kalbėti su žiūrovais, kuriuos dar vakar taip gerai pažinojo. Žmonės liovėsi domėjęsi teatru“ (Marcinkevičiūtė 2009: 537). Ir būtent tada O. Koršunovas debiutavo su spektakliu „Ten būti čia“. Anksčiau teatre vyravusių „metaforinę režisūros kalbą <...> paskatino atsirasti ideologinė meno kontrolė, cenzūruojamos kultūros kontroversijos, įvairių kultūrinių sistemų ir vertybių konfrontacija ir didžiulis politinis inteligentijos susvetimėjimas“ (Klavis 2014: 280).

Griuvus šiai represinei santvarkai ir atsidarius sienoms, tikriausiai reikėjo naujos teatro kalbos, kuri sutrauktų esamą meno kontekstą. Gatvėse vykstant itin svarbiems įvykiams O. Koršunovas sukūrė spektaklį „Ten būti čia“. Kaip vieną iš spektaklio žinučių galima laikyti nuskambėjusį tekstą: „Viens du trys – nieko neįvyko“ arba „viskas dūmai“. Tačiau spektaklio žinutė nėra jo stiprybė, nes „kai tik meno kūrinys siekia pasiūsti kokią nors žinutę – moralinę, ideologinę ar politinę – jis iš karto ima veikti rinkodaros ir ideologinės inžinerijos režimu“ (Sabolius 2013: 131).

Lemiamas veiksnys, kodėl šis spektaklis galėjo būti tam tikras įtrūkis tuometinio teatro kontekste, buvo formos ir turinio persilieėjimas. Spektaklio forma itin ryški: mechaniški aktorių judesiai ir balsai, personažų deindividualizacija, aplinkos abstrahavimas, iš groteskiškų ir absurdiškų etiudų koliažo principu sukurti epizodai, besijungiantys tarpusavyje alogiškais dėsniais, pulsuojanti mechaniška antžmogiška energija, – visa tai sukūrė savitą pasaulį, nepasiduodantį įprastai reprezentacijos logikai. Kaip rašė Julija Girba, „Ten būti čia“ – tai gyvenimo ir mirties, muzikos ir chaoso, susinaikinimo ir prievartos, moters vyrui ir vyro be moters, ir dar šimtas aštuonių temų polifonija“ (Girba 2009: 60). Tai reiškia, kad spektaklis sukūrė prasmės perteklių žiūrovo vaizduotėje. Mes dažnai linkę viską įprasminti, suvokti, ką reiškia vienas ar kitas epizodas ir t. t., tačiau „išstinkanti prasmės pertekliaus patirtis koreliuoja su tuo, kas iš principo negali būti reprezentuojama“ (Sabolius 2013: 134). Todėl vaizduotei reikia daugiau pastangų, kad apimtų tai, kas vyksta ant scenos, ir kad jos neištiktų banalus likimas. „Patirdama reprezentacijos ir adekvatumo *fiasco*, o kartu matydama grynojo proto viršenybę, ji ima kurti dar intensyviau, išplėsdama savo

veikimą anapus formaliųjų ribų“ (ibid.: 137). Žiūrovo vaizduotė, nesugebėdama aprėpti įprasto reprezentacijos mechanizmo, yra stipriai aktyvuojama, ją pradeda veikti jau nebe įprastas literatūrinis turinys ar už teksto slypinti prasmė, tačiau panašūs mechanizmai, kurie veikia recipientą, kontempliuojantį paveiklo paviršiaus plokštumos keliamą įtampą, kitaip tariant, formos keliamus padarinius. Svarbus tampa alogiškas, reprezentacijai nepasiduodantis aktorių judesys ar plokščia ir alogiška, savo keistą gyvenimą gyvenanti personažo kaukė. Šis paslaptingas ir magiškas pasaulis įtraukia į save nereprezentavimu ir savotišku destruktivumu, gyvenimo dėsnių išdarymu. Toks destruktivumas yra vaizduotę žadinantis veiksmas. Minimas spektaklis – tai tarsi destruktivus aktas, kuriantis žmogiškumą. Tokią formuluotę galima pritaikyti daugeliui O. Koršunovo spektaklių. „Ten būti čia“ savo alogišku pasauliu priminė Christopho Marthalerio 1994 m. Volksbühne teatre sukurtą spektaklį „Murx den Europäer“ („Nužudyk europietį“). Spektaklio pasaulis siūlo žiūrovui būti atviram ir patirti teatrą ne per prasmę, bet per beprasmybę, savotišką anti-prasmę, per savotišką turinio „negatyvą“ – formą ir leisti tai formai sukurti paties žiūrovo sieloje netikėtą turinį, daug reikšmingesnį, negu parašyta spektaklio programėlėse.

Išvados

Apibendrinant trumpą formos ir turinio dialektikos diskursą galima teigti, kad dėl pokyčių, įvykusių mene XX a. 7-ajame dešimtmetyje, scenoje reprezentuojamas turinys neteko savo imitacinio pobūdžio ir tapo žiūrovo vaizduotės problema. Tiesiogiai patiriamas, dažnai kiekvieno skirtingai, nereprezentuojamas turinys tapo kintantis, procesualus, slypintis skirtingose recipientų reakcijose, išprovokuotose spektaklio, bet ne spektaklio užkoduotoje žinutėje. Meno kūrinio žinutė tapo mažiau svarbi nei tai, kas vyksta teatrinio įvykio metu ir po jo, kokie virsmai ir kokios slinktytės atsitinka tiek žiūrovo, tiek atlikėjo sieloje, kokius „kantiškos begalybės“ vaizdinius gali sukurti tiek kūrėjas, tiek ir recipientas vaizduotė. Būtų galima teigti, kad žinutė, turinys, aprašymas, tema, prasmė subanalina meno kūrinį iki infantilumo. Šiuolaikiniame mene spektaklių forma ir turinys išsilydė vienas kitame ir šiandien sunku atskirti, kas yra kas: nebe spektaklių turinys, bet spektaklių forma padiktavo savo sąlygas turiniui ir jis iš knygų lentynų transformavosi į gyvą žiūrovo vaizduotę. Tačiau aktyvuoti tą vaizduotę, kad žiūrovas atsivertų jam neįprastam vyksmui, yra be galo sunkus iššūkis, tam reikia perbraižyti visas kūrėjui žinomas ribas.

*Įteikta 2020 10 01
Priimta 2020 11 19*

LITERATŪRA

- Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 3 Auflage. Stuttgart, A. Francke, 2010.
- Girba, J. Grynieji elgetų žaidimai. *OKT BŪTI ČIA*. Vėly „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009.
- Greenberg, C. Modernistinė tapyba. *Dailės istorijos šaltiniai*. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.
- Klivis, E. Metaforų epochos pabaiga? Teatrinės tropologijos genezė ir kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.
- Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- Marcinkevičiūtė, R. Iš ten į čia. *OKT: BŪTI ČIA*. Vėly „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009.
- Ranciere, J. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Hrsg. von Maria Muhle. Reihe polypen b-books, 2006.
- Sabolius, K. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
- Staniškytė, J. Nauji reprezentacijos principai ir moderniojo kanono likimas. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.

Dialectics of form and content in the contexts of performativity

SUMMARY. The object of study in this article is the dialectic of theatre art form and content. The seemingly insignificant artistic problematics actually hide the fundamental breakthroughs of contemporary art: the transformation of form into content and vice versa. The purpose of the article is to investigate on a theoretical level how theatre form and content changed in the 20th century through the lens of art theorists such as Clement Greenberg and Jacques Ranciere, and the anthropologist Arnold van Gennep. Additionally, the relationship between content and form and its transformations in the context of Lithuanian theatre are analysed based on Oskaras Koršunovas' debut theatre piece *Ten būti čia*. The article attempts to look into the content of the performance – the relationship between a particular message conveyed in the performance and the theatre matter – its form.

KEYWORDS:

form, content,
esthete art regime,
content happens
in the imagination
of the spectator,
performative theatre.