

## TURINYS

### PRATARMĖ / 4

#### I. ŽODŽIO IR VAIZDINIO SANTYKIS ŽIAURUMO TEATRE / 5

1. Vertimo aporija teatro teorijos kontekste / 5
2. Žodinio ir vaizdinio pasakojimų skirtumai: prievarta vaizdiniame naratyve / 9
3. Mąstymo problematiškumas Antonine'o Artaud teorijoje / 12
4. Žodis *Žiaurumo teatre*: tarp užkeikimo ir *mythos* / 14

#### II. NE-REPREZENTATYVI KŪNO SAMPRATA / 19

1. Kalba, atvaizdas ir kenčiantis kūnas / 19
2. Veikiantis kūnas ir veikiantis žodis: *Taukšlio* vertimas / 23
3. Šokis ir riksmas: praktinės veikiančio kūno plotmės / 25
4. Žiaurumo principas „kūne be organų“ / 29
5. Kūnas kaip filosofinė problema: fenomenologija ir „kūnas be organų“ / 33
6. „Kūnas be organų“ ir vaizdinio teorija / 37

### IŠVADOS / 41

### LITERATŪRA / 43

### SUMMARY. Antonin Artaud's „Theatre of Cruelty“ / 46

## PRATARMĖ

Antonine Marie Joseph Artaud (1896–1948) – kontroversiškas prancūzų teatro režisierius ir teoretikas, pagarsėjęs ne tik dėl radikalių teorinių įžvalgų, ambicingo metafizinio teatro projekto, bet ir dėl savo asmenybės, tiksliau, jos sutrikimo. 1901 m. Artaud, būdamas penkerių, išgyveno vizijų, primenančių meningito požymius. Paauglystėje kentėjo nuo neuralgijos ir depresijos, o 1914 m. jis patyrė pirmuosius mistinius klieidėjimus. 1916 m., pastebėjus ryškesnius simptomus (agresiją, baimę), Artaud buvo diagnozuotas somnambulizmas. Vaistai tapo vienintele priemone ligonio kančioms palengvinti. Dar vėliau Artaud buvo nustatyta ypatinga šizofrenijos forma – parafrenija. Didelę savo gyvenimo dalį praleidęs psichiatrinėse klinikose ir prieglaudose – Villejuif, Sotteville- lès-Rouen, Ville-Evrard, galiausiai (1943–1946 m.) Rodeze, kur jam buvo taikoma elektros šoko terapija – Artaud yra dažnai lyginamas su kitu garsiu „bepročiu“ Friedrichu Nietzsche. „Kaip ir Nietzsche, Artaud simbolizuoja išprotėjusį genijų, visą gyvenimą paskui save vilkusį beprotybės ženklą“, – tvirtina psichoanalizės istorikė Elisabeth Roudinesco (Aliette; Roudinesco 2004). Vis dėlto skirtingai nei Nietzsche, Artaud sugebėjo išlikti produktyvus iki pat gyvenimo pabaigos. Dar daugiau – kūrybinis Artaud talentas pasižymėjo ne tik produktyvumu, bet ir įvairiapusiškumu. Jis buvo žinomas ne vien kaip *Žiaurumo teatro* (*Théâtre de la Cruauté*) įkūrėjas, bet ir kaip teatro bei kultūros kritikas, rašęs teatro, kino kritikos, teorijos temomis. 1923 m. pasirodė pirmasis Artaud poezijos rinkinys *Dangaus trik-trak* (*Tric-trac du ciel*), jis taip pat kūrė pjeses bei kino scenarijus, vaidino ne tik teatre, bet ir kine, piešė (Artaud piešinius galima išvysti knygoje *50 piešinių nužudyti magijai* (*50 Dessins pour assassiner la magie*, išleista 2004 m.)). Paskutinis Artaud viešas pasirodymas įvyko 1947 metais. Tai buvo jo parengta radijo laida *Gana Dievo nuosprendžių* (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*).

Savo teatro viziją, tikslus bei metodus Artaud apibendrina knygoje *Teatras ir jo antrininkas* (*Le Théâtre et son double*, 1938), kurią plačiąja prasme galima suprasti ne tik kaip vakarietiško psychologizuoto teatro kritiką, bet kaip kultūros kritiką apskritai. Šioje monografijoje analizuojant *Žiaurumo teatro* projektą daugiausia buvo remiamasi būtent šia knyga.

Svarbus tyrimui yra jo sukurtas *Žiaurumo teatro* manifestas, pranešimas Sorbonos universitete *Teatras ir maras* (*Le Théâtre et la Peste*), istorinis tyrimas *Heliogabalas, arba Karūnuotas anarchistas* (*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, 1934), straipsnis *Van Goghas – visuomenės*

*auka* (*Van Gogh le suicidé de la société*, 1947). Aktualus Artaud palikimo tyrinėjimui yra prancūzų kalba išėjęs *Rinktinių darbų* (*Oeuvres Complètes*, 1978) tritomis, taip pat remsimės anglų kalba išleistomis rinktinėmis: *Miesto šviesų Artaud antologija* (*City Lights Artaud Anthology*, 1972) ir *Antoninas Artaud: atrinkti kūriniai* (*Antonin Artaud: Selected Writings*, 1988).

Gilles'is Deleuze'as knygoje *Prasmės logika* (*Logique du sens*, 1969) analizuoja kalbą bei atskleidžia visiškai naują prasmės suvokimą: atskirdamas ją nuo suvokiančio subjekto, filosofas prasmę susieja su *nonsensu*, paradoksu bei bekūnių įvykių serijomis. Knygoje nemažai dėmesio skiriama rašytojo Lewis'o Carrollio sukurtai „paviršiaus kalbai“ bei Artaud „šizofreniškai“ kalbos sampratai, atskleidžiančiai būtiną kūno ir kalbos ryšį. Į akis krinta tai, kad Artaud *patirtas* „kūnas be organų“ tampa *mąstymu* konceptu. Kartu su Felixu Guattari'u parašytame dvitomyje *Kapitalizmas ir šizofrenija: Anti-Edipas* (*L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrenie*, 1972) ir *Tūkstantis plokštikalnių* (*Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrenie*, 1980) Deleuze'as toliau plėtoja Artaud idėjas: „kūnas be organų“ pristatomas kaip alternatyva savitapačiam subjektui ir šitaip patenka į postmoderniosios filosofijos lauką. Lietuvoje deliozišką „kūno be organų“ konceptą eksplikuoja Audronė Žukauskaitė (straipsniai „Deleuze'as ir postfeminizmas“, 2006, „Gilles'o Deleuze'o ir Felixo Guattari kūno samprata“, 2008). Taip pat reikia paminėti du neseniai pasirodžiusius Deleuze'ui ir Guattari skirtus darbus: mąstytojos sudarytą rinkinį *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, 2011 bei knygą *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, 2011, kurioje pateikta Deleuze'o mažojo teatro analizė tiesiogiai susijusi su šio tyrimo lauku.

Iš gausios kritinės literatūros apie Artaud fenomeną galima išskirti dvi itin kruopščias Stepheno Barberio studijas. Viena jų – *Antoninas Artaud: Sprogimai ir bombos* (*Antonin Artaud: Blows and Bombs*, 1993) – yra skirta teatro teorijai. Kita – *Rėkiantis kūnas* (*The Screaming Body*, 2004) – labiau periferinėms jo kūrybos sritims: kinui, dailei, radijo įrašams. Abiejose knygose akcentuojama nuolatinė Artaud pastanga išvengti reprezentacijos proceso. Monografijoje taip pat bus remiamasi Artaud minties naujumą teatro teorijos kontekste atskleidusiomis knygomis: Carlo Blame'o sudarytu rinkiniu *Kembriđžo įvadas į teatro studijas* (*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 2008) ir didžiulę reikšmę naujojo postmodernaus teatro supratimui padariusia Eleonoros Fuchs studija *Personažo mirtis* (*Death of the Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, 1996).

Lietuviškame kritiniame diskurse Artaud figūra nėra itin populiarė. Bene vienintele jo darbų tyrėja galima laikyti teatro kritikę ir teoretikę Rasą Vasinauskaitę, parašiusią įvadą lietuviškajam *Teatro ir jo antrininko* vertimui (straipsniai „Teatro vizionierius Antoninas Artaud“, 1999; „Funkcinė Antonino Artaud Žiaurumo teatro elementų analizė“, 2002).

Pirmoje monografijos dalyje perėjimas nuo psichologinio prie neliteratūrinio teatro atliekamas remiantis aristoteliška dramos teorija, kuri turi būti suprantama kaip kritikos išėities taškas. Aristotelis griežtai atskiria literatūrinį-žodinį bei teatrališką-vaizdinį dramos aspektus, pastarąjį suprasdamas kaip butaforiją. Lūžis vakarietiško teatro istorijoje, pasak Eleonoros Fuchs, įvyksta teatrui suabejojus „kalba, balsu, personažu, savimi“. Siekiant išryškinti esminius šio lūžio momentus, atsigręžiama į Artaud *Žiaurumo teatrą*. Bandoma parodyti, kad Artaud atsiribojimas nuo tekstinio arba dramaturginio teatro aspekto bei mimetinės funkcijos yra susijęs su vaizdinio teatro aspekto išryškinimu. Darbe tiriamos šio judesio prielaidos bei pasekmės, aptariamas dviprasmiškas Artaud ryšys su filosofine tradicija: nusigręžimas nuo *logos* priartina šį mąstytoją prie *mythos*. Vaizdinė dimensija dar labiau išryškėja, kai vienas pagrindinių aristoteliškos dramos struktūros elementų – personažas (kalbančio subjekto atitikmuo teatre) – pakeičiamas nereprezentatyviu kūnu-hieroglifu, kitaip tariant, šokančiu bei rėkiančiu kūnais.

Antroje dalyje bandoma atsakyti į kritiką, teigiančią, kad Artaud nesugebėjo kvestionuoti pačios reprezentacijos sistemos ir nepanaikino hierarchinės spektaklio struktūros<sup>1</sup>. Siekiama parodyti, kad ne tik teatre, bet ir kituose Artaud darbuose – eilėraščiuose, kino scenarijuose, piešiniuose, radijo įrašuose – atskaitos tašku yra laikomas iš principo nereprezentatyvus, bet kokios reprezentacijos ribas peržengiantis kūnas. Taigi išoriškai išlaikydamas hierarchinę struktūrą Artaud nuo reprezentacijos perėjo prie ne-reprezentatyvaus, grynai fizinio, bet tuo pačiu metu paradoksaliai metafizinio teatro. Šioje darbo dalyje analizuojama nereprezentatyvaus kūno samprata, jos ryšys su kalba ir perėjimas į vaizdo sferą, tiriamos prielaidos tokiam kūnui atsirasti bei formos, kurias įgauna „kūno be organų“ konceptas teorinėje ir praktinėje plotmėse.

<sup>1</sup> Monografijoje *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo* Jurgita Staniškytė tvirtina, jog perkėlus dominantę nuo žodžio link fizinės aktorius esaties (vaizdo), Artaud spektakliai išliko „esencialistiniai ir logocentristiniai“, grįsti „moderniomis prielaidomis, o ne postmodernia reprezentacijos samprata“ (Staniškytė 2006: 56–57).

## I. ŽODŽIO IR VAIZDINIO SANTYKIS

### ŽIAURUMO TEATRE

#### 1. Vertimo aporija teatro teorijos kontekste

Bendroje Jacques'o Derrida ir Maurizio Ferraris knygoje *Paslapties skonis (Il gusto del segreto)*, 1997) Turino universiteto filosofijos profesorius pasiūlė prancūzų kolegai kriterijų nužymėti filosofijos ir literatūros perskyrai. Ferraris'o manymu, vertimas gali tapti puikia nuoroda – jei tekstas gali būti išverstas į kitą kalbą, nieko jame neprarandant, jis yra filosofinis. Literatūros kūrinys turi esminį ryšį su gimtąja kalba, todėl negali būti išverstas iki galo. Derrida, atvirksčiai, nurodo, jog filosofiskume glūdi pamatinis neatsietumas nuo gimtosios kalbos, beje, nors kai kas literatūroje taip pat yra išverčiama, joje yra šioks toks „išvertimo pažadas“ (žr. Baranova 2006: 52–53).

Tačiau vertimo idėja gali puikiai pasitarnauti apibūdinant žodžio ir vaizdo santykį teatro teorijoje. Trimis dešimtmečiais anksčiau parašytame tekste *Žiaurumo teatras ir reprezentacijos užbaigimas (Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation)*, 1967), Derrida teigia, kad tradicinio vakarietiško teatro „kūną“ sudaro šie funkciniai elementai: autorius-kūrėjas, kuris „apsiginklavęs tekstu prižiūri, renka ir valdo vaidinimo laiką bei prasmę“ (Derrida 2007: 376), t. y. vaizduoja save per tekstą; vaizdavimas savo ruožtu vyksta per aktorius, vaidinančius personažus, kurie atvaizduoja kūrėjo mintį; pasyvi ir vartotojiška publika, dalyvaujanti plokščiam, gelmės netekusiam, jų vujaristiniam žvilgsniui išstatytame spektaklyje. Autorius, aktorius ir publika yra pagrindiniai teatro „kūno“ organai, o svarbiausias kraujotakos elementas, kanalas, kuriuo plūsta gyvybė teatre, yra žodinis pasakojimas. Ironiškoji vaidinimo struktūros, organizuojančios visų elementų tarpusavio santykius, taisyklė yra ta, kad režisieriaus atliekama funkcija toli gražu nėra kūryba, veikiau kūrybos iliuzija, nes, pasak Derrida, jis tiesiog perrašo tekstą, taigi atlieka vertėjo darbą. Teatre režisierius virsta vertėju, verčiančiu tekstą iš verbalinės į vizualinę kalbą, o vertėjas, kaip sako italai, yra išdavikas<sup>2</sup>. Ką būtent jis išduoda?

Šis itališkas priežodis – tai ne tik fonetinis žodžių panašumas. Iš tikrųjų vertimas gali būti suprantamas kaip procesas, kurio metu kalba atskleidžia savo tikrąją prigimtį. Walterio Benjamin'o esė *Vertėjo užduotis (Die Aufgabe des Übersetzers)*, 1923) vertimo erdvė atsiskleidžia kaip neišsprendžiamo paradokso ar, tiksliau, aporijos scena. Vertimo aporetiskumą, lemia įtampa tarp būtinybės ir neįmanomybės (būtinybės suprantamos *kaip* neįmanomybė)

<sup>2</sup> It. *Traduttore – traditore* (liet. „vertėjas – išdavikas“).

išversti tekstą. Būtinybę versti diktuoja ne tiek praktiškas motyvas palengvinti supratimą, kiek esminė kalbai savybė – jos prasmingumas. „Prasmės, vidujai priklausančios originalui, ypatingumas pasireiškia tuo, kad ji gali būti išversta“ (Benjamin 2006: 57). Taigi vertimas nurodo į esminį visų kalbų giminingumą, teigiantį, jog, nepaisant istorinių santykių, visos kalbos panašios tuo, kad siekia išreikšti. Ir nors originalas, pasak Benjaminio, pasirodžius vertimui miršta savo kalboje, tačiau mirdamas jis kartu įgauna ir gyvenimą po mirties: išvertus originalą jis sunaikinamas, jo nebėra, tačiau būtent dėl savosios kalbinės tapatybės sunaikinimo, savęs-neigimo, savosios mirties originalo kalba įgauna naują gyvenimą. Kaip ir leviniškas Aš, originalas savo originalumą (tapatybę, kaip sakytų Levinas, arba *amžinybę*, kaip sako Benjaminas) įgauna tik judėdamas link Kito. Originalą nuo vertimo, Benjaminio manymu, skiria esminė savybė – originalas yra unikalus tuo, kad negali būti perrašytas, vertimas visada gali būti pakeistas geresniu, jis kinta priklausomai nuo vertėjo kalbos plėtotės. Šia prasme vertimai tėra kopijos, t. y. yra pakartojimai. Tačiau paradoksaliu būdu šis nepalaujamas kalbos kitimas, reikalingumas versti iš naujo ir yra originalo išlikimo bei autentiškumo garantas. Savo „amžinybės“ originalas privalo ieškoti vertimuose, kurie patys yra laikini ir pasmerkti mirčiai dėl neišvengiamo kalbos, kuria yra parašyti, raidos bei keitimosi. Tačiau *tik* pasirodžius bet kokiam vertimui, pats originalas tampa užfiksuotu ir nepajudinamu – „kiekvienas tam tikrame kalbos istorijos etape atsiradusio veikalo vertimas tam tikru savo turinio aspektu reprezentuoja vertimus į visas kitas kalbas. Ironiška – bet vertimas perkelia originalą į galutinę kalbos sritį, ir iš čia jo nepašalinasi jokiais pakartotinais vertimais“, – rašo Benjaminas (Benjamin 2005: 133). Ką tai reiškia? Išvertus tekstą įtvirtinama originale glūdinti jo reikšmė, perteikiamas „numanomos prasmės embrionas“. Šitaip atsiskleidžia grynoji kalba, kuri, pasak mąstytojo, iš principo negali būti pasiekama vienos kurios kalbos pastangomis, o tik visų kalbų bendromis intencijomis.

Kita vertus, vertimo procese atsiskleidžia giluminis kalbų konfliktas, kurį būtų galima palyginti su sartriška ego dvikova. Visos kalbos ne svetimos (*nicht fremd*) tol, kol būva nebylios viena kitos atžvilgiu. Tačiau, kaip pastebi Draganas Kujunžičius, „išreikšdamos savo motinystę – o vertimas yra būtent tokios išraiškos, pranešimo erdvė – jos tampa svetimomis“ (Куюнжич, 2003:13). Vadinas, paslėptą kalbų ryšį siekiantis atskleisti (ar veikiau reprezentuoti) vertimas nėra galutinis kalbų svetimumo įveikos būdas. Atsidūręs dialogiškoje situacijoje, originalas trokšta save išreikšti, tačiau tai įmanoma padaryti tik pakeitus Kitą savimi, t. y. aktualizavus save kitoje kalboje. Originalas

linkęs užimti kitos kalbos vietą, svetima kalba jam tampa tarpininku, kurio dėka originalas pergyvena save, perduoda valią gyventi ten, kur gali būti tik po mirties, kur pats negali egzistuoti. Tačiau vertimo gimime nėra vietos originalui: negali būti dviejų pradžių vienoje vietoje, arba kalbant Benjaminio žodžiais, originalui nėra vietos placentoje, užtikrinančioje jo naują gimimą kitoje kalboje: kūdikio vieta jau užimta, jos laikosi vertimas, gimstantis savos, motiniškos kalbos iščiose. Taigi vertimo vyksmas – tai gyvybės ir mirties klausimas: kuri nors reikšmė, kalba turi atsitraukti ir dingti tam, kad gimtų kita.

Vertimą Benjaminas supranta kaip frustraciją tiesiogine šio žodžio prasme, nes jis apjungia „aukščiausią sąmoningumą su didžiausiu žiaurumu“ (Benjamin 1985: 159). Ši Benjaminio mintis tiksliai atitinka Artaud nuostatą sieti žiaurumą ne su materialumu, bet su sąmoningu būtinumu. Nepaisant tvirto žiaurumo ryšio su kūniškumu, būtinas žiaurumas visų pirma reiškiasi kaip savotiškas sąmonės nušvitimas, absoliutaus sąmoningumo būseną: „neįsisamonintas, nesuvoktas vienas ar kitas veiksmas dar nėra žiaurumas. Būtent sąmonė kiekvieną gyvenimo veiksmą nudažo kraujo spalva, parenka žiaurumo atspalvį“ (Artaud 1999: 90). Įsisamonintas žiaurumas vertime reiškiasi kaip galimų vertimo reikšmių paaukojimas vardan originalo tiesos. Benjaminio ištarą, jog „vertimas yra forma“ (Benjamin 2006: 57) jo darbų tyrinėtojas Draganas Kujunžičius siūlo versti kaip „vertimas yra tuštuma“ (Куюнжич 2003: 15) ta prasme, kad vertimo kalboje turi būti laisva erdvė, kurią užims originalas ir kad vertimas turi suteikti būtų originalo kalbai, jos prasmėms atsitraukdamas ir išduodamas pats save. Jis turi atsisakyti savo motinystės, gimimo, kas ir daro šią daugiaprasmę situaciją „žiauria“.

Benjaminas aiškiai pasako, kodėl jį erzina ir trikdo tikslūs, geri vertimai. Tekste *Vertimas – už ir prieš* (*La traduction- Le pour et le contre*, 1985), kuris buvo parašytas vokiškai, tačiau išverstas į prancūzų kalbą tam, kad būtų perskaitytas per Paryžiaus radiją, Benjaminas tvirtina, kad prancūziškas Nietzsche's vertimas jam nepriimtinas būtent dėl savo privalumų: „Aš kalbu apie Nietzsche. Žinote... jį išvertė. Vertimas, kiek suprantu, nuostabus. Visais aspektais. Tačiau mane nuo šito vertimo atbaidė ne jo trūkumai, o tai, ką būtų galima pavadinti jo privalumu: pasaulis ir horizontas išverstame tekste neteko prasmės ir tapo prancūziškais“ (Benjamin 1985: 158). Vertimo trūkumas – siekis kitą kalbą perteikti kaip savo, vokiečių paversti prancūzų, tačiau to padaryti neįmanoma, nes negalima sutalpinti abiejų kalbų verčiamame tekste: „faktas, kad knyga turi būti išversta taip, kad įgautų tą pačią prasmę veda prie klaidingo jos supratimo“ (Benjamin 1985: 159). Benjaminas atmeta vertimo teorijoje įsigalėjusį ir, jo manymu, pasenusį

„ištikimybės ir laisvės principą“, kai atitinkančio prasmę perteikimo laisvė derinama su atitikimu (ištikimybė) originalo žodžiui. Tikslus pavienio žodžio vertimas beveik niekada negali atitikti prasmės, kurią jis turėjo originale, vadinasi ištikimybė originalo formai kliudo perteikti jo prasmę. Tačiau būtent to ir siekia Benjaminas – jis nurodo, kad vertimo kalba privalo nutolti nuo prasmės tam, kad „originalo *intentio* joje suskambėtų ne kaip turinio perteikimas, o kaip harmonija, kaip originalo kalbos papildymas, kaip savita *intentio*“ (Benjamin 2005: 136).

Piktnaudžiavimas atitikimu originalo prasmei tokiu atveju yra bet kokio vertimo nuodėmė. Vertimo skaidrumas, leidžiantis originalui perduoti savo „nuosavą“, lygiavertę prasmę, yra tai, ko vertimo procese turėtume vengti. Jei kalbos, kuria verčiama, paskirtis įgyvendinama su sąlyga, kad vertėjas neįvykdo savo uždavinio<sup>3</sup> (*die Ende*) kuo tiksliau išversti tekstą, tai vienintelis vertimui liekantis privalumas, kaip nurodo Benjaminas, yra būti blogu: „blogo vertimo privalumas yra produktyvus *neteisingas* supratimas“ (Benjamin 1985: 159). Tam, kad pasiektų originalui esminio „originalumo“, vertimas turi atsakyti tikslumo.

Galima nurodyti ne vieną „blogo vertimo“ pavyzdį, virtusį savotišku metodu tiek literatūros, tiek teatro ar kino pasaulyje. Literatūros teoretikė Cynthia Chase vertimą prilygina chirurginiam procesui ir nurodo, kad išverstas tekstas netenka originale glūdinčios dviprasmiško simbolio jėgos, tačiau šią netektį galima kompensuoti taikant kitas nei originale vartojamas išraiškos priemones arba vartojant jas kitoje nei originale vietoje. „Šios priemonės, šis žiaurumas įspėja ir apsaugo nuo to, ką vertimas turi atmesti: ne nuo verčiamam tekstui būdingos jėgos, bet nuo jo išverčiamumo“, – sako ji (Chase 1986: 196). Kitą blogo vertimo strategiją pateikia italų režisierius Carmelo Bene, kurio kritiniame teatre ryšys tarp originalo (pjesės) ir jos vertimo (spektaklio) remiasi „diformacijos“ principu – kurio nors vieno naratyvo elemento atmetimu arba „sumažinimu“, suteikiančiu galimybę atsirasti ir plėtotis kitam elementui. Štai kaip šį principą, pritaikytą Williamo Shakespeare'o pjesei *Romeo ir Džuljeta*, aiškina Deleuze'as: „jeigu amputuosite Romeo, pamatysite vieną stebėtiną plėtotę – Merkucijaus plėtotę, kuris Shakespeare'o pjesėje buvo tik virtualus. Shakespeare'o Merkucijus greit numiršta, tačiau Bene pjesės Merkucijus nenori mirti, negali mirti, jam nepavyksta numirti, nes jis pradeda formuoti naują pjesę“ (Deleuze 2006: 283). Savo

3 *Die Ende* iš vok. k. gali būti verčiamas kaip *tikslas* arba *pabaiga*. Tai tipiškąs Derrida „farmakonas“ – žodis, kuriam būdingos dvi viena kitą neigiančios reikšmės. Todėl bet koks šios Benjaminio sąvokos vertimas, pasak Paulo de Mano, pasmerktas neteisingam vartojimui: vertimas neišvengiamai suveda dialektinį *die Ende* slypinčių reikšmių žaidimą į vieną žyminį, kas veda prie neteisingo supratimo, neteisingo išvertimo ir galiausiai prie išdavimo (žr. De Man 1986).

pastatytą Shakespeare'o pjesę pats režisierius vadina „kritiniu esė apie Shakespeare'ą“, tačiau Deleuze'as kritikuojanti Bene teatrą laiko formuojančiu teatru. Taigi nors Bene savo teatre dirba atimdamas iš originalo tam tikrus elementus ir kartu reikšmę – beje, šiuos atmetimus Deleuze'as kaip ir Chase vadina chirurginėmis operacijomis – tačiau šitaip atskleidžiamos naujos klasikinio kūrinio variacijos.

Turbūt griežčiausiai iš minėtų kūrėjų savo kaip vertėjo santykį su originalu apibūdino lietuvių kino režisierius Algimantas Puipa. Beveik visą gyvenimą kūręs ekranizacijas, vadinasi, vertęs iš literatūros į kino kalbą, menininkas savo darbą apibūdina kaip „rašytojo sunaikinimą“, o filmą vadiną „literatūros teksto klinicine mirtimi“. Kas lemia tokią nuostatą? Beveik visus filmus pagal literatūros kūrinius statantis autorius pripažįsta nuolatinę rašytojo / režisieriaus, verbalinio / vizualinio naratyvo ar tiesiog žodžio ir vaizdinio kovą. „Pažodinis vertimas yra beprasmis“, – sako jis (Puipa 2010:56). Ekranizacija išsivaduoja iš originalo įsčių ir tampa autoriniu darbu tada, kai žiūrėdami filmą nebeieškome sąsajų su literatūra. Tokiam efektui pasiekti nebūtina radikali naratyvo transformacija, užtenka tam tikrų netikėtų režisūrinių ar vizualinių sprendimų, pavyzdžiui, pakeisti geografiją – pagal Rimanto Šavelio knygą Puipos pastatytas filmas „Amžinoji šviesa“ (1987) iš Aukštaitijos, kurioje „rašytojas sutiko knygos prototipus“ perkeliama į pajūrį, potvynių užtvindomą lygumų erdvę, pasižymintį skirtingu charakteriu. „Sprendimas perkelti veiksmą į kitą, rašytojui nežinomą vietą, padėjo istoriją atskleisti kita – kino kalba“ (Puipa 2010: 57).

Grįžkime prie „išdavystės teorijos“ pradininko. Kujunžičiaus esė *Benjamino ginekologija (išdavystės teorijos apybraiža)* (Куюнжич 2003: 10-29) demonstruoja žiaurumą paties Benjaminio teksto, t. y. originalo prasmės atžvilgiu, parodydamas, jog interpretacija gali siekti ne teisingo supratimo, bet būti sąmoningai iškreipianti:

„versdamas Benjaminio vertimo apibrėžimą „vertimas yra forma“ kaip „vertimas yra tuštuma“, aš puikiai suvokiu, kad įvykdžiau kažką žiauraus šio apibrėžimo atžvilgiu, nes „išdaviau“ pažodinę Benjaminio originalo reikšmę. Aš išdaviau, todėl mano vertimas sėkmingas; jis siekia produktyvaus neteisingo supratimo, aš sėkmingai išverčiau duotą apibrėžimą, kalbantį apie bent šiek tiek sėkmingo vertimo negalimybę. Išverčiau taip, kad padariau jį sėkmingai nenusisėkusių, priverčiau jį perduoti angliškai / serbiškai produktyvų neteisingą paties savęs supratimą“ (Куюнжич 2003: 16).

Kraštutiniu „blogo vertimo“ autoriumi laikytume Artaud, kuris ne tik tyčia blogai išvertė Luiso Carrollio

sukurtą eilėraštį *Taukšlys (Jabberwacky, 1872)*<sup>4</sup>, tačiau ir atsiribojo nuo originalo, skelbdamas, kad jo vertimas neturi nieko bendra su autoriumi. Kaip nurodo Deleuze'as, skaitant šį vertimą, susidaro įspūdis, kad pirmos dvi eilėraščio eilutės atitinka tiek paties Carrollo kriterijus, tiek kitų jo vertėjų priimtas taisykles. Tačiau paskutinis antrosios eilutės žodis žymi lūžį – prasmė išslysta ir įvyksta „kūrybinis kolapsas“, akimirksniu perkeliantis skaitytoją į kitą pasaulį. „Su siaubu suvokiame: tai šizofrenijos kalba“, – konstatuoja Deleuze'as (Делез 1998: 119). Nesigilinant į šio vertimo subtilybes<sup>5</sup>, galima pasakyti, kad eilėraštyje Artaud siekia „atgaivinti, įpūsti, sušvelninti ir uždegti“ žodį, kitaip sakant, demonstruoja afektyvią arba poetinę kalbą, kuri, pasak jo, turėtų užpildyti scenos erdvę, pakeitusi joje artikuliuotą kalbą.

Atidžiau pažvelgus, kalba, kuria *Žiaurumo teatre* kalba Artaud, artima Benjaminio grynosios kalbos sampratai. „Sofoklio vertimai buvo paskutinis Hölderlino darbas, – rašo šis. – Juose prasmė krinta į vieną bedugnę po kitos, grasindama visai pranykti neišmatuojamose kalbos gelmėse“ (Benjamin 2005: 138). Turbūt nereikia sakyti, kad būtent Hölderlino vertimus Benjaminas mato kaip savąją vertimo teoriją patvirtinantį pavyzdį. Galima teigti, kad tiek Benjaminas, tiek Artaud (istoriškai Benjaminio tekstai ankstesni už Artaud, tačiau Artaud tekstuose neradime jokių tiesioginių nuorodų į šį autorių) eretiškai paaukvoja žodžio prasmę vardan jo emocinio krūvio, kitaip tariant, išaukština poetinę kalbos aspektą. Poetinę kalbą abu sieja su laisve atsitraukti nuo žodžio-apibrėžimo ir grįžti prie magiško žodžio, kuriame vaizdas susilieja su garsu (žr. Benjamin 2005; Artaud 1999).

Tačiau vakarietiškame teatre būtent prasmės krūviu nešinas žodis užgniauzia teatrui esminę iš aktorių gestų, veido mimikos, žvilgsnių sudarytą, materialią kūno kalbą. Žodžio ir vaizdo santykis čia tiksliai atitinka originalo santykį su vertimu. „Nesvarbu, kokios svarbios, tačiau visos vaizduojamosios, muzikinės ir netgi gestikuliacijos formos, vakarietiškame teatre gali tik iliustruoti, lydėti, patarnauti ir puošti tekstą, žodinę medžiagą, logosą, kuris pasisako pačioje pradžioje“, – tvirtina Derrida (Деррида 2007: 370). Ir jei vaidinimą teatre suprasime kaip vertimą iš verbalinės kalbos į vizualinę kalbą, toks vertimas neabejotinai yra išdavystė, nes vertėjo (režisieriaus) dėka jis verčiamas atsisakyti savęs. Tekstas neleidžia teatrui kalbėti savo kalba, įsibrauna į materialios, poetinės kalbos įsčias ir primeta jai savo valią, reikšmes ir tiesą.

4 Šis eilėraštis pasirodė garsiojoje Carrollo knygoje *Alisa stebuklų šalyje ir veidrodžio karalystėje* (Through the Looking-Glass and What Alice Found There, 1872).

5 Detaliau Artaud vertimas nagrinėjamas dalyje *Veikiantis kūnas*.

Šiai tendencijai išsigalėti padeda ne kas kitas, o graikų filosofija, tiksliau, Aristotelis. Tradiciškai vakarietiška teatro teorija siejama su Aristotelio *Poetika*, nors čia daugiau aptariama literatūra, t. y. drama, ir tik vietomis užsiimenama apie teatrą kaip meno formą. Aristotelis griežtai atskiria literatūrinį-žodinį bei teatrališką-vaizdinį dramos aspektus, pastaruosius suprasdamas kaip butaforiją ir priskirdamas juos *opsis* kategorijai, paprastai verčiamai kaip reginys, spektaklis. Tokia Aristotelio pozicija reiškia, kad *Poetika* gali būti suprantama kaip teatro teorija tik siaurąja prasme. Vis dėlto būtent aristotelišką teoriją ilgą laiką vadovavosi dramatis, t. y. tekstu besiremiantis teatras, į ją atsigręžia ir tokio teatro kritika. *Kembridžo įvade į teatro studijas (The Cambridge Introduction to Theatre Studies, 2008)* išskiriami trys esminiai konceptai, Aristotelio įvesti į teatro teoriją bei „sukėlę daugybę diskusijų teatro istorijos eigoje“ (Blame 2008: 66). Tai *catharsis*, *poesis* ir *mimesis*. Pirmasis (katarsis) nurodo į seną tradiciją, aptariančią teatro ir dramos efektus. Antrasis (poezija) gali būti suprantamas kaip nuoroda į tekstinį arba dramaturginį teatro aspektą ir tiesiogiai priklauso literatūros ar dramos teorijai. Trečiasis (imitacija ar, plačiau, reprezentacija) net antikos laikais buvo sudėtingas ir tam tikra prasme nevienareikšmis terminas<sup>6</sup>. Nors

6 Galima išskirti platoniską ir aristotelišką mimezės interpretaciją. *Respublikoje* Platonas sistematiškai aptaria mimize, nurodydamas į įvairias meno rūšis. Platonui mimizezė visų pirma yra ontologinė ir epistemologinė ir tik po to estetinė problema. Realybę, pasak Platono, suvokiame pakopomis: daiktus suvokiame ne tiesiogiai, kokie jie yra, bet tik iš dalies. Taigi patys meniškiausi dalykai yra reprezentacijos imitacija ir todėl yra labai nepatikimi: „meninė reprezentacija trigubai nutolusi nuo tikrovės“. Platonas manė, jog mimetinė reprezentacija yra tiesiog pavojinga ir linkusi plisti beveik epidemijos mastu, todėl turėtų būti politiškai ir teoriškai suspenduota. Platonas vartoja mimizezė prieš menus, pirmiausia perfomatyviuosius, ir kaltina juos tikrovės iškreipimu ir melagingumu. Būtent Platonas pradeda filosofinę diskusiją apie ontologinį reprezentuotų scenoje žmonių, daiktų ir veiksmų statusą. Mimizezės dėka jie įgyja statusą to, ką šiandien vadiname „fiktyviu“, „išgalvotu“ ar „tarsi“. Dažniausiai galima sutikti su tokiu reprezentuotos istorijos statusu, tačiau tai nėra teisinga žmonių, objektų ir erdvės, kurioje vyksta spektaklis, atžvilgiu. Tokiai mimizezės sampratai svarų kontrargumentą suformuluoja Aristotelis. Santykis tarp modelio ir imitacijos, jo manymu, nėra toks problematiškas epistemologiškai. *Poetika* skirta kalbai kaip pagrindinei mimizezės dramoje sričiai, mimizezė literatūroje apima tris pagrindines formas: mediją, objektus ir imitavimo būdą. Imitacijos medijos yra ritmas, kalba, muzika; objektai – „veikiantys žmonės“, o maniera yra dramatinė (mimetinė) arba naratyvi (epinė). Pagrindinė teigiamo mimizezės supratimo priežastis yra antropologinis Aristotelio įsitikinimas, kad žmonija pasižymi igimtu mimetiniu instinktu. Artistiška imitacija, tokiau atveju, yra natūrali, todėl negali būti žalinga. Jos taikymas pranoksta teatrą ar net menus kaip visumą. Aristotelis atmets idėją, kad literatūroje mimizezė yra paprasčiausia tikrovės kopija ir pabrėžia, kad menai gali pasiekti kūrybinę laisvę, net savotišką idealą, nes patobulina patį modelį. Mimizezė ir kūrybinis procesas yra glaudžiai susiję, net sinonimiški, ši konjunkcija randa patvirtinimą Aristotelio gamtos filosofijoje, kur jis teigia, kad pati gamta yra besitęsiantis vis tobulėsių formų siekimo procesas (žr. Blame 2008: 67-9).

mimezės idėja antikoje buvo taikoma visiems menams, ne tik dramai ar teatrui, tačiau šis terminas, greičiausiai išvestas iš žodžio *mimos* (aktorius), yra glaudžiai susijęs su teatro vaidinimu.

Vaizdavimas ir vaidinimas teatre tampa sinonimais ir implikuoja vienas kitą per imitavimo / mimezės figūrą. Vaidinti – vaizduoti tam tikrą iš anksto duotą ir esančią anapus vaidintojo, t. y. autoriaus numanomą, idėją. Vaizduoti – imituoti, vaidinti iš anksto duotą ir esančią anapus vaizdinio tikrovę. Vaidinimą ir vaizdavimą sieja iš anksto duotos ir esančios anapus tikrovės idėja bei mimetinis santykis su ja. Visi scenoje rodomi dalykai laikomi tikrovės imitacija, taigi imituojanti realybę pjesė imituojama aktorių kaip plokščias, žiūrovų žvilgsniui pateiktas reginys. Savotiška imitacija tampa net tokie fundamentalūs teatro elementai kaip žodis ir vaizdas. Šie elementai nėra gryni, jie slepiasi perimdami vienas kito funkcijas. Teksto, kurio pagrindu kuriamas spektaklis, prigimtis yra vaizduojamoji, nes, kaip nurodo Derrida, „su „realiu“ jis palaiko mėgdžiojimo ir gamybos santykius“ (Деррида 2007: 377), o vaizdo, kuriuo remiasi spektaklis – atpasakojamoji, iliustratyvinė. Pati Derrida nurodyta struktūra yra save-maskuojanti, nes kiekviena instancija su likusiomis yra susijusi per vaizdavimą, tačiau pačios tikrovės neatvaizduojamumas yra paslėpiamas, atmetamas arba atidedamas nesibaigiančiame vaidinimų sraute. Vadinasi, perėmęs Autoriaus-vertėjo funkciją, režisierius išduoda tikrovę arba gyvenimą. Būtent tikrovė yra verčiama pasitraukti ir paneigti savo nežmogiškumą, t. y. neatvaizduojamumą ir nekalbiškumą. Taigi žodis (tekstas) vakarietiškame teatre turi būti suprantamas ne kaip originalas, o kaip originalą imituojantis vertimas, maskuojantis savo prigimtį per būtiną sąryšį su tikrove, atitikimą jai. Šią mintį, analizuodama draminių / tekstinių teatrą, atkartoja Eleonora Fuchs: „Drama išplėtojo rašymo formą, kuri kuria iliuziją, jog ji susideda iš spontaniškos kalbos; tai rašymo forma, paradoksaliai išreiškianti kalbos pretenzijas būti tiesioginiu priėjimu prie Būties“ (Fuchs 1996: 74).

## 2. Žodinio ir vaizdinio pasakojimų skirtumai: prievarta vaizdiniame naratyve

Antoninas Artaud pirmiausia žinomas kaip žmogus, padaręs didžiulę įtaką XX a. vakarietiško teatro raidai. Tai – metafizinio teatro kūrėjas. Tačiau bekompromisės jo mintys ir idėjos stipriai paveikė ne tik teatro eigą, bet ir filosofinį (postmodernųjį) mąstymą. Be abejo, taip atsitiko dėl Artaud programos – siekio panaikinti meną ir gyvenimą, kūrybą ir būtų skiriančias ribas. Deleuze'as Artaud

pavadino „gelmių“ filosofu ir, prilyginęs jį ikisokratikams, nurodė kaip mąstytoją, alternatyvų tiek tapatybe grįstai mąstymo tradicijai, tiek ir savo paties kuriamai virtualiai „paviršiaus filosofijai“. Kaip jau minėta, delioziškoje ontologijoje gelmės priešpriešinamos idėjų sferai, bet ne kaip kosmosui opoziciškas amorfiškas chaosas, o kaip hiperdiferencijuota ir iki-individuali įvairovė, glaudžiai susijusi su paviršiumi – bekūnių efektų ir įvykių (simuliakrų) sritimi. Gelmės delioziškoje sistemoje reiškiasi ne tik kaip nereprezentatyvi, pirminė stichija, bet ir kaip pačios mąstymo įščios. Galima teigti, jog būtent per teatro mediumą Artaud troško pasiekti šį už sąmoningo, racionalaus diskurso ribų, anapus reprezentacijos esantį būties sluoksnį. Nepaisant to, kad kūrybinis Artaud talentas pasižymėjo įvairiapusiškumu, palankiausia filosofinėms Artaud idėjoms erdvė buvo teatras.

Knygoje *Teatras ir jo antrininkas (Le Théâtre et son double, 1938)* Artaud nurodo, kaip turi kisti kiekvienas Derrida paminėtų elementų tam, kad išlaisvintų kūrybinę teatrui kaip gyvenimo antrininkui būdingą energiją bei grąžintų jam galią keisti žiūrovo sąmonę. Ir nors aktoriams Artaud siūlo naują vaidybos sistemą, visgi pagrindinis vaidmuo jo teorijoje tenka režisieriui. Metafizinį savo teatrą Artaud pavadina *Žiaurumo teatru (Théâtre de la Cruauté)*. Šis pavadinimas turėtų būti matomas kaip tam tikras raktas, siekiant suprasti visą Artaud kūrybą. Rodos, kad „būtinio žiaurumo“ idėjos santykis su teatru, neatsiejamas nuo pačios vaizdinio naratyvo prigimties, kuris pasižymi kitokiomis savybėmis nei literatūros kūriniai.

Pjesė besiremiantis spektaklis gali būti vertinamas kaip nematomos / neaprašytos literatūros kūrinio pusės iškėlimas į matomumo erdvę, savotiškas šviesos zonų kūrimas neapšviestoje teritorijoje. Režisieriui Eimuntui Nekrošui skirta Ramunės Marcinkevičiūtės knyga *Erdvė už žodžių* (2002), pasak jos autorės, atspindi Nekrošiaus teatro formulę. Šią aiškina pasitelkdama jo pagal Antono Čechovo pjesę pastatytą spektaklį *Dėdė Vania* (1986). XIX–XXa. sandūros naujajai dramai atstovaujančio Čechovo kūriniams tradiciškai priskiriamos tokios „vaidybinę erdvę formuojančios“ kategorijos – *pauzė, potekstė, vidinis jausmas*. Psichologinį realizmą kuria ne žodžiai, bet ilgos, už jų slypinčios pauzės bei nutylėjimai, mąslūs aktorių žvilgsniai, uždarumas, nurodantis į vidinį personažų pasaulį.

„Stanislavskio atrasta pauzių sistema tapo tarptautine konvencija, teigiančia, kad pauzė (dialogo alternatyva) yra tarsi įvykdyto veiksmo ir išstarto žodžio paneigimas, o sykiu lemia čechoviško spektaklio ritmą, sukuria pasyvią, trūkinėjančią spektaklio laiko ir veiksmo tėkmę <...>,

tačiau XXa. pabaigos teatre Stanislavskio pasiūlyta pauzių trukmė – 10, 15 sekundžių – nebesutapo su teatre žiūrovų praleidžiamo laiko trukme ir apeliavo į neišsenkamą žiūrovų kantrybę, ir todėl dažnai šio laikotarpio režisieriai rinkdavosi vidurio kelią – kad išsaugotų pauzių ritmiką, kupiūruodavo pjesės tekstą. Nekrošius neasisakė nė vieno pjesės „Dėdė Vania“ žodžio, netgi priešingai – spektaklio tekstą jis papildė kokiais dvidešimčia žodžių iš kitų Čechovo kūrinių. Režisierius pasirinko visiškai kitokį sprendimą: jis prisotino pauzę sceniniu veiksmu, kitaip tariant, įveiksmo poteksčių siužetą – tą, kas nuspėjama, menama, padarė matomą... Tokį jo režisūros efektą gerai apibūdino teatrologas Dovydas Judelevičius: „bene pirmą kartą pajutau ir *pamačiau* teatrinį garsiosios Čechovo potekstės atitikmenį – be reikšmingo tylėjimo (už kurio kartais paprasčiausia tuštuma), be suvaidinto „superinteligentiškumo“ ir ilgesingų tonacijų... Atsivėrė visiškai kitoks nei įprasta Čechovo dramos vaizdinys – aktyvus, atviras, ekspansyvus ir net šiurkštus, negailestingas“ (Marcinkevičiūtė 2002: 224-5).

Matomumo iškėlimas virš žodinės dimensijos, ne tylos / uždarumo, o veiksmo, tarpusavio santykių akcentavimas lėmė Nekrošiaus teatro naujumą. Kita vertus, toks judesys siejasi su regėjimu arba žvilgsniu apskritai bei neišvengiamai jame implikuota prievarta, todėl ne veltui naujam Čechovo dramos vaizdiniui priskiriami minėti epitetai. Panašiai mąsto kita teatrologė Irena Veisaitė: „Kuomet Nekrošius pastatė Čechovo „Dėdę Vanią“, daug kas sakė, jog tai ne Čechovas. Tačiau kas žino, kas yra Čechovas? O man tuomet atrodė, kad jis atvėrė pjesės personažų gyslas ir parodė, kaip jomis teka kraujas“<sup>7</sup>.

Puipos imperatyvas „ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas“<sup>8</sup>, primena ne hermeneutinę, iš principo verbalinę nuostatą „suprasti kūrinių geriau nei pats autorius“, bet gąsdinančias Michelio Foucault darbuose išvelgtas matymo (*voir*) ir galios (*pouvoir*) sąsajas. Susiejęs šviesą / matomumą / matymą su išskirtinai represine galia knygoje *Disciplinuoti ir bausti (Surveiller et Punir, 1975)*, Foucault diskredituoja „humanistinį“ Apšvietos amžiaus išradimą – Benthamo panoptikumą – kaip iškrypėlišką vujaristinės kontrolės mechanizmą, o knygoje *Beprotybė ir civilizacija (Histoire de la folie à l'âge classique, 1962)* analizuoja būtent tokį episteminių lūžį, kai iki tol neegzistavusi beprotybės (kaip valkatavimo, bedarbystės) figūra

staiga iškyla Naujųjų laikų fone. Tačiau *matyti* nereiškia paprasčiausiai matyti, kalbama apie tam tikras optines sistemas, leidžiančias atpažinti, identifikuoti ir suteikti reikšmę tam, kas nematoma – beprotybės, nusikaltimo, seksualumo figūros šiuo atžvilgiu yra būtent tokios, „nematomos“ figūros, tai, ką dar reikia pamatyti, įvesti į matomumo lauką, nes šiaip jos neduotos mums kaip matomos „naiviu supratimu“. Savo ruožtu tai, kas „matoma“, nėra duota, objektyvi tikrovė, atverta nekaltai akiai. Tai greičiau episteminis laukas, konstruojamas tiek lingvistiškai, tiek ir vizualiai. Alternatyva tokiam priverstiniam buvimui matomu tampa „heterotopijos“ – vietos, matomos kaip aklos-dėmės panoptiniame žvilgsnyje, vietos, kuriose bent laikinai galima būti nematomu.

Vaizdinis naratyvas – nesvarbu, kinas, teatras ar tiesiog paveikslas, iš principo yra prievartinis savo žiūrovo atžvilgiu vien todėl, kad akis verčiama matyti. Jis „transplantuoja vaizdinį tiesiai į žiūrovo akies nervus ir pojūčius“ (Barber 2004: 23). Kaip ir Foucault teorijoje, „matoma“ čia yra konstruojamas, o ne atsiranda savaime. Žiūrint iš techninės pusės, vaizdinio pasakojimo kūrimas yra iki smulkmenų suplanuotas ir kontroliuojamas procesas. Šį uždavinį atlieka daugybė filmavimo aikštelėje ar teatro užkulisuose dirbančių žmonių, kurių pagrindinė funkcija yra „nematomumas“. Karlas Kroeberis knygoje *Įtikinti filmu ir literatūra (Make-believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling, 2006)* nurodo, jog priešingai nei žodinis pasakojimas, efektyvus vizualinis naratyvas yra „besislepiantis“ (*self-concealing*). Vizualinio naratyvo menas reikalauja kruopščių kūrybinio proceso detalių maskavimo, tačiau tai, kas pasiekia žiūrovus kaip šio proceso rezultatas, atrodo visiškai natūraliai. Tai reiškia, kad vyksta scenų, kadru, vaizdinių pre-selekcija, o žiūrovas mato, tai, ką jam parodo režisierius. Kroeberis daro išvadą, kad vaizdiniai pasakojimai yra intensionalūs, nes juos kuriantys žmonės siekia vienokio ar kitokio efekto, o vizualinis mediumas neleidžia jų kūrėjams to tiesumo, atvirumo, kuris yra leidžiamas rašytojams.

Tačiau problema neapsiriboja techniniu aspektu. Bet kuris vaizdinis pasakojimas ar reginys apskritai riboja vaizduotę vien todėl, kad vaizdinys iš principo yra suvokiamas aktualiai, o štai žodinis naratyvas atskleidžia žodžių daugiareikšmiškumą. Matymas ir įsivaizdavimas – visiškai skirtingi procesai. Teatro scenoje ar kino teatre atsargiai struktūruota, techniškai sukurtų vaizdinių organizacija primetama žiūrovų suvokimo sistemai, vaizduotę paversdama antrine. O štai kaip literatūros ir vizualiųjų menų tyrėjas aprašo rašytojo santykį su skaitytojo vaizduote: „kai rašytoja (Jane Austin – *aut. past.*) rašo „raudonojo vyno taurė“, ji supranta,

7 Žr. Pokalbis po spektaklio. Spektaklių aptaria dr. Irena Veisaitė, dr. Tomas Sodeika, dr. Nerijus Milerius, kun. Julius Sasnauskas, VU magistrantas Kristupas Sabolius. *Šiaurės Atėnai*, 2002-10-09. Prieiga per internetą: <http://www.okt.lt/recenzijos/pokalbis-po-spektaklio/>

8 Būtent šiaip vadinasi Karolio Baublio interviu su Algimantu Puipa.

kad skaitytojai įsivaizduos skirtingas taures, skirtingus raudonos atspalvius, galbūt net skirtingas vyno rūšis. Jos kaip rašytojos talentas tas, kad ji žino kaip paversti šių neišvengiamų, tačiau nekontroliuojamų atsakymų *įvairovę* pačia produktyviausia vaizdingumo prasme“ (Kroeber 2006:39). Skirtingų formų taurės yra baigtinis, tačiau platus dydis, skaitytojo vaizduotę veikia ir žodis „raudonas“: ką tiksliai reiškia ši spalva? Kokia ji yra? Tai senas filosofinis / lingvistinis ginčas. Žodiniame pasakojime nebūna juntamų, apčiuopiamų ar matomų faktų, tik individualizuoti įsivaizdavimai. Tačiau skaitytojas gali įsivaizduoti stiklinę visiškai kitaip nei Austin ar kuris kitas rašytojas. Kroeberis nurodo, kad būtent šios variacijos yra sąlygos, leidžiančios skirtingų skaitytojų sąmonei aktyviai įsilieti į rašytojo vaizduotės procesą.

Skirtingi tikslai reikalauja įvairių raiškos priemonių: rašytojas skatina savo skaitytoją dalyvauti atviraime „dalinimosi sąmonėmis“ procese, o štai vaizdinio naratyvo kūrėjai bando sukontroliuoti kiek įmanoma daugiau to, ką pamatys kiekvienas žiūrovas. Dėl šių priežasčių J. R. R. Tolkienas teigė, jog fantazija visiškai realizuota gali būti tik verbalinėse istorijose, nes žodinis naratyvas palieka vietos kiekvieno fantazijai, tuo tarpu vizualiniai menai piktnaudžiauja vienintele „matoma reprezentacijos forma“ (žr. Tolkien 1966: 70). Esminį skirtumą tarp vaizdinio ir žodinio pasakojimo galima išreikšti vienu sakiniu: „žodžiai yra daugiareikšmiai, o vaizdinys, priešingai, yra tai, ką matome“. Taip teigia ne tik minėti literatūros kritikai, bet ir tokie semiotikai kaip Jurijus Lotmanas ar psichoanalitikai kaip Carlas Jungas.

Vis dėlto teiginys, kad žodinis pasakojimas tiesiogiai sužadina mūsų vaizduotę, o vaizdinis – ne, yra gana formalus. Juk pasakymas „skaityti tarp eilučių“ tinka ne vien tik literatūrai, bet ir vaizdų kalbai. Todėl, mūsų manymu, minėta vaizdinio ir žodinio naratyvų priešprieša yra gana tiesmukiška ir neatsižvelgia į vaizdų kalbos ypatumus ar specifinę jos „gramatiką“, t. y. montažą ar mizanscenas<sup>9</sup>. Vaizdiniame pasakojime svarbu ne tik veiksmas, bet ir sustojimai, ne vien dialogai, o tylos akimirkos, ne konkretūs vaizdai, o tempas, apšvietimas, objektų išsidėstymas scenoje ar kadre bei kitos detalės. Šalia gana tiesmukiškų nuotykių ar veiksmo filmų egzistuoja poetinis kinas, skatinantis asociatyvų mąstymą bei vaizduotę. Šalia dramatinio teatro egzistuoja fizinis, šokio, judesio teatras. Tiesą sakant, ir toks atskyrimas yra gana sąlyginis, nes dažniausiai viename vaizdiniame pasakojime susiduriame su visais išvardintais elementais. Galiausiai, jei vaizdinį pasakojimą suprantame kaip *judančių* vaizdinių

meną, turime pripažinti, kad jame svarbu ne sustabdyto kadro analizė (taigi ir ne tai, ką matome, aktualiai), bet visuma (žiūrėjimo patirties tęstinumas to, kas tiesiogiai neparodoma, suvokimas).

Kita vertus, siekiant paveikti ne vaizduotę, o kūną, t. y. apeliuojant į aktualiai išgyvenamus pojūčius (regėjimą ir klausą), vizualinis naratyvas tinka idealiai. Būtent dėl šių priežasčių teatrą Artaud laikė vienintele vieta ir „paskutine priemone tiesiogiai paveikti organizmui“ (Artaud 1999:72). Puikiai suprasdamas kinematografo galią paveikti žiūrovo jutimus, Sergejus Eizenšteinas tvirtino, jog manipuliacija vaizdiniais bei žvilgsniu būtina norint žiūrovo sąmonėje sukelti atitinkamas reflektyvias reakcijas. Taip, pasak jo, gimsta mąstymas: „kelyje nuo vaizdinio prie minties dalyvauja šokas arba vibracija, kurie turi lemti minties mintyje atsiradimą; kelyje nuo minties prie vaizdinio aptinkame figūrą, kuri turi įsikūnyti į vidinį monologą, galintį mums sugrąžinti šoką“ (cit. iš Делез 2004: 479). Šio sovietinio režisieriaus, scenaristo ir kino teoretiko filosofija artima Artaud. Abiem kūrėjams mąstymo „gimdymas“ buvo procesas, apimantis dvi, glaudžiai tarpusavyje susijusias, vaizdinės prievartos formas, t. y. vidinę ir išorinę prievartą. Pirmoji prievartos forma tiesiogiai susijusi su minėtu vaizdinio naratyvo ypatumu – jo „besislepiančia“ prigimtimi. Kino teoretikų darbuose ši problema vadinama žiūrovo žvilgsnio pasisavinimu, t. y. manipuliacija žiūrovo žvilgsniu. Išorinė prievarta turi būti suprantama kaip tiesioginė bet kokio konkretaus vaizdinio prievarta mūsų vaizduotės atžvilgiu ir, žinoma, vaizdais demonstruojamas smurtas. „Mes pasiekę tokio išsigimimo, kad metafizika į mūsų sielas gali įsikverbti tik per odą“, – pirmajame *Žiaurumo teatro* manifeste tvirtino Artaud (Artaud 1999: 87). Jis manė, kad norint tiesiogiai paveikti žiūrovo organizmą (o per jį sąmonę), būtina sukurti visiškai naują teatrą – žiauriais vaizdais triuškinantį ir hipnotizuojantį žiūrovą, įsiurbiantį ir deformuojantį sąmonę, sukeltiantį transą ir fiziškai veikiantį kūną, kartu atsiskantį tiek psichologizuoto veikėjų lygmens, tiek ir perdėto pasąmonės sureikšminimo.

Faktiškai Artaud pastanga, demonstruojama *Žiaurumo teatre*, yra bandymas „atitraukti“ teatrą nuo žodinio link vaizdinio naratyvo. Mes jau minėjome, jog vakarietiškame teatre abu jo elementai (žodis ir vaizdas) nėra gryni, o perima vienas kito savybes. Todėl neatsitiktinai draminiame, žodžiu pagrįstame teatre, išlaikoma „besislepiančio“ pasakojimo struktūra, reguliuojama iš žiūrovui nematomo taško. Vaidinimo judėjimas, remiasi tekstu, simboliškai perduodamu suflerio, kurio būdelė, pasak Derrida, yra „paslėptas, tačiau būtinas vaidinimo struktūros centras“ (Деррида

9 Šią perskyrą, be abejonės, suproblemina ir modernistų atlikta kalbos rekonceptualizacija, ardanti nusistovėjusį autoriaus-skaitytojo-teksto santykį.

2007: 376–377). Atviras, tiesiogiai sąmonę puolantis vaizdinys yra iš priešingas žodžiui kaip slaptai valdančiai struktūrai. Galima sakyti, kad vaizdinys Artaud svarbus dėl savo galios *tiesiogiai* paveikti žiūrovo sąmonę, o vizualinis naratyvas – dėl galimybės manipuliuoti vaizdiniais.

*Žiaurumo teatre* Artaud siekia maksimaliai sustiprinti vaizdinio pasakojimo efektą žiūrovui, tačiau vienu aspektu jis lieka ištikimas žodinei tradicijai. Skaitome tam, kad suprastume prasmę, o kadangi prasmė įgauna formą tik mūsų sąmonėje ir egzistuoja tik mūsų mintyse, nuo to, ką skaitome, negalime atsiskirti. Vaizdinio suvokimas turi labai svarbią, skiriančią ją nuo žodinio įsivaizdavimo savybę – tai žvilgsnio atskirtumas nuo jo objekto, suteikiantis žiūrovui dominuojančią poziciją to, ką mato, atžvilgiu. Artaud nurodo, kad šito „iškrypimo“ teatre atsisakyti būtina. *Žiaurumo teatras* – tai įvykių, įtraukiančių žiūrovą, arena, sugriaunanti apsauginį barjerą tarp jo ir to, kas vyksta. Šitai spektaklis peržengia vaizdinio pasakojimo ribas ir virsta „totalitarinė“ psichotechnika, jungiančia garsą, vaizdą, žodį, kvapą į vientisą audinį. Žiūrovas nebetenka privilegijos būti anapus vaidinimo, jis įtraukiamas į spektaklio vidų ne kaip pasyvus stebėtojas, bet kaip bendrininkas. Šis metodas primena garsaus įtampos meistro Alfredo Hitchcocko techniką: „psichologinė situacija sukuriama pamažu, žingsnis po žingsnio, naudojant kamerą, kuri pabrėžia pirma vieną, vėliau kitą detalę. Tikslas – įtraukti žiūrovus tiesiog į situacijos vidų, o ne palikti juos stebėti viską iš šono... O tai padaryti įmanoma tik suskaldžius veiksmą į detales ir supjauščius nuo vienos prie kitos, taip, kad kiekviena detalė savo ruožtu verčia atkreipti į save žiūrovų dėmesį“, – savo metodą aiškina jis (cit. iš Kroeber 2006: 9-10).

### 3. Mąstymo problematiškumas Antonine'o Artaud teorijoje

Ką reiškia prasmingo, artikuliuoto žodžio atsisakymas teatre? Hans-Thies'as Lehmannas knygoje *Postdraminis teatras* (*Postdramatisches Theater*, 1999) tvirtina, jog tarp žodžio arba teksto ir teatro esti „istorinis neatitikimas“, kuriuo remiantis reikia iš naujo apibrėžti abiejų santykį. Teatras, nurodo vokiečių teatro teoretikas, egzistavo dar iki rašymo įvykio. Ankstyvosios ritualinės teatro formos, „primityvusis teatras“ ir „primityvi drama“ (*Ur-teatras* ir *Ur-drama*) apjungė šokį, muziką bei vaidinimą, pasitelkė kaukes, kostiumus ir butaforiją tam, kad galėtų reprezentuoti tokius reikšmingus genčiai procesus kaip medžioklė, iniciacija ar derlingumas. Lehmannas sutinka, kad šią fizinę semiotiką iš principo galima laikyti „tekstu“ iki paties rašymo atsiradimo, tačiau tarp jo ir dramatinio teatro esti didžiulis skirtumas – „tekstas teatre viešpatavo

kaip *prasmės teikėjas*; kitos teatrinės priemonės turėjo jam tarnauti ir buvo gan įtariai kontroliuojamos Proto autoriteto“ (Lehmann 2006:47). Formuliuodamas postdraminio teatro sąvoką Lehmannas atskiria tekstą nuo teatro ir šitai retrospektyviai grįžta į praeitį, link savo ištakų – t. y. ritualinio teatro. Pastatytas tekstas (*jei* toks yra) tėra sudėtinė postdraminio teatro dalis, turinti tokias pačias teises kaip gestas, muzikinė, vaizdinė ir t. t. kompozicijos. „Kadangi europietiškame teatre tiek praktiškai, tiek teoriškai dominavo drama, prasminga vartoti terminą „postdraminis“ tam, kad susieti naujausias tendencijas su dramatinio teatro praeitimi, t. y. ne tiek su teatro *teksto*, kiek su išraiškos pokyčiais“, – teigia jis (Lehmann 2006: 46).

Įtakingiausią anti-aristoteliško arba anti-dramatinio teatro teoriją suformulavo vokiečių teatro teoretikas Bertoldas Brechtas. Dialogu grįstą dramą Brechtas priešpriešino epinei dramai, kuri apima naratoriaus figūrą, dainas ir naują požiūrį į publiką, vadinamą „auditorijos pripažinimu“. Pastarąjį elementą galime laikyti esminiu tiek, kiek „epinio teatro“ koncepcija pirmiausia rėmėsi pagrindinių teatro elementų – dramaturgijos, vaidybos, pastatymo – rekonstrukcija, atitinkančia „naujus žiūrovų reikalavimus“. Emocinį, empatinį įsijautimą epiniame teatre pakeitė distancija ir kritinis požiūris. Apibendrintai kalbant, dramatinis teatras siekė veikti žiūrovo jausmus, įtraukdamas jį į veiksmą scenoje ir šitai sumažindamas jo galimybę veikti. Epinis teatras, priešingai, siekė apeliuoti į žiūrovo intelektą – naratyvas privalo paversti žiūrovą stebėtoju ir šitai pažadinti jo veikimo galimybę, priverčia jį priimti sprendimus, ne įsijausti, o studijuoti tai, kas vyksta scenoje (žr. Brecht 1964: 37).

Artaud bandymas rekonstruoti dramatinį teatrą nebuvo toks sistemiškas, be to, judėjo priešinga kryptimi, t. y. link poveikio žiūrovui radikalizavimo. Kalbant aristoteliškais terminais, Artaud pasiūlė grįžti prie originalios katarsio prasmės. Katarsio kaip apšvalymo idėja yra neabejotinai pasikartojanti jo tekstų tema. Kadangi pagrindinis Artaud atakos objektas buvo psichologinis, tekstu grįstas teatras, galima sutikti su Christopheriu B. Blame'u, tvirtinančiu, kad Artaud kvestionuoja diegetinę (t. y. istorijas-pasakojančią) teatro funkciją. „Artaud raginimas iš naujo apibrėžti teatro kalbą *Žiaurumo teatre*, subordinuoja diegetinį teatro lygmenį kitomis funkcijomis ar netgi paverčia jį apskritai nereikalingu. Atsiduriame dramos paribyje“ (Blame 2008: 72). Beje, siekis sugrąžinti į teatro erdvę fizinę kalbą Artaud nebuvo vien išraiškos, estetinių priemonių klausimas. Greičiau kalbama apie principinius dalykus, liečiančius mūsų suvokimo galimybes.

Deleuze'as Platono darbe *Valstybė* aptinka dvi daiktų rūšis: esti daiktai, netrukdančys mąstymo, ir tie, kurie verčia

mus mąstyti. Pirmieji yra *atpažinimo* objektai: dėmesys ir visi mūsų sugebėjimai gali būti įtraukti į sąmonės veiklą, tačiau šios, pasak Deleuze'o, nederėtų vadinti mąstymu. „Mąstymas čia užpildomas ne kuo kitu kaip savo paties vaizdiniu, kuriame juo daugiau atpažįsta save, kuo daugiau atpažįsta daiktus“, – rašo jis (Deleuze 1994: 138). Tam, kad pradėtume iš *tikrųjų* mąstyti, privalome atsisakyti reprezentacijos: mąstymas nėra natūralus savo sugebėjimų panaudojimas, tikrasis mąstymas prasideda tada, kai neatpažįstame, susiduriame su identifikacijos sunkumais. Galima sakyti, kad būtent *concordia facultatum* – subjekto gebėjimų atitikimą pažinimo objektams – tapatinimą su mąstymu Artaud vertina kaip „bukaprotišką užsispyrimą“. Kam reikia vartoti žodžius, kurie išreiškia ir šiaip aiškias idėjas? Ir kam apskirtai reikalingos „aiškios“ idėjos? „Man aiškios idėjos ir teatre, ir visur kitur atrodo mirusios ir išsisėmusios“, – tvirtina Artaud (Artaud 1999: 36). Mąstymas jam pirmiausia yra pažeidimas ir prievarta.

Kliūtį mąstyme arba „mąstymą be vaizdinio“ Artaud atranda susirašinėdamas su savo leideju Jacques'u Rivière'u<sup>10</sup>. Jis pastebi, kad kuo labiau Rivière'as tiki jį suprantąs, tuo mažiau iš tikrųjų supranta. Sunkumai, su kuriais susiduria Artaud, turėtų būti suprantami kaip principiniai, mąstymo esmę liečiantys sunkumai. Artaud tvirtina, kad jam problematiškas atrodo ne mąstymo orientavimas ar išmąstytos išraiškos tobulinimas, bet paprasčiausiai gebėjimas kažką mąstyti. Mąstymas nėra įgimtas, bet turi būti pagimdytas, todėl mąstydami duodame būtį tam, kas dar neegzistuoja. Kitais žodžiais sakant, mąstymas Artaud pirmiausia reiškia kūrybą. Kurti – tai pagimdyti „mintį“ pačiame mąstyme. Tačiau šis judesys susijęs ne tik su „gimdymo kančiomis“, bet ir su griovimu: „čia susiduria tikroji kritika ir tikroji kūryba – abi jos turi tas pačias sąlygas: tai mąstymo vaizdinio destrukcija, suponuojanti mąstymo akto genezę pačioje mintyje“ (Deleuze 1994: 139). Artaud nurodo, kad mąstyti mus verčia minties bejėgiškumas. Kitų problemų, išskyrus šią, jo manymu, mintis niekada ir neturėjo. Štai kodėl visi Artaud kuriami herojai liudija mąstymo negalią ir niekaip negali prisikapstyti iki savo paties minčių. „Dvasinis arba mentalinis automatas daugiau nepasizymi sugebėjimu logiškai mąstyti, kai vienos idėjos formaliai išvedamos iš kitų <...> Dvasinis automatas virsta Mumija, paralyžiuota, suakmenėjusia ir sustingusia instancija,

10 1923 m. Artaud nusiuntė savo eilėraščius literatūriniam žurnalui *La Nouvelle Revue Française* (*Naujoji prancūziška apžvalga*). Nors tuometinis žurnalo redaktorius Jacques Rivière eilėraščius atmetė, tačiau tarp jo ir Artaud užsimezgė draugiškas ryšys, palaikomas laiškais. Šie laišukai, išleisti 1927 m. kaip *Correspondence avec Jacques Rivière* (*Susirašinėjimai su Jacques Rivière*), ir buvo pirmoji Artaud idėjų publikacija.

liudijančia apie „nesugebėjimą pamąstyti, kas yra mintis“ (Делез 2004: 480). Dažnai siejamas su siurrealistais Artaud laikėsi visiškai skirtingos pozicijos nei šie. Jis mąstymo nepriešino su sąmone, kliedesiu, seksualumu ar mirtimi. Visus šiuos fenomenus Artaud priešpriešina „aukštesnės tvarkos“ problemai, kur mąstymas sąveikauja su neapibūdinamu ir neišsakomu kalbos-būties matmeniu. „Seksualumas, malšinimas ar sąmone man niekada neatrodė pakankami paaiškinimai dvasios įkvėpimui“, – tvirtino jis (cit. iš Делез 2004: 481). Kas lemia mąstymo negalią? Artaud manymu, minties realybė – ne Visuma, o plyšys ir bedugnė. Mąstyti verčia „minties negalia, bejėgiškumas“, nebūties figūra, visumos, kurią būtų galima mąstyti, nesatis. Tačiau būtis, apdovanota mąstymu, visada yra ateityje: „daugiausia minčių sukeltas faktas, kad mes kol kas dar nemąstome – visada „dar kol kas“, nors pasaulio padėtis nuolat vis labiau verčia mus mąstyti“, – stebisi Heideggeris (Heideggeris 1992:482).

Mąstymo bejėgiškumas lemia tai, jog Artaud atsako psichologinės vientisu personažu grįstos teatro sampratos. „Teatras turi lygiuotis į gyvenimą, tačiau ne į individualų gyvenimą, ne į tą individualų gyvenimo aspektą, kuriame viešpatauja charakteris, o į išlaisvintą gyvenimą, kur žmogiškas individualumas virsta paprasčiausiu atspindžiu“ (Деррида 2007: 375). Iš kitos pusės, kalbėdamas apie tai, kad teatre reikia atsisakyti žmogaus, jog teatras niekada nebuvo skirtas žmogui ir jo problemoms – „kas yra pasakęs, kad teatro paskirtis yra atskleisti charakterį, išspręsti konfliktus, draskančius aistringą žmogaus prigimtį?“ – retoriškai klausia jis (Artaud 1999: 36). Artaud ne tik žengia į „dramos paribį“, tačiau visiškai atitraukia nuo mąstymo ir kalbos jungties, kuria nuo pat savo ištakų rėmėsi filosofija. Galima sakyti, jog neigdamas galimybę apmąstyti tam tikrą Visumą, Artaud radikalizuoja prancūzų rašytojo ir kino režisieriaus Alaino Robbe-Grillet iškeltą „kvailumo problemą“, besiremiančią pirminiu pasaulio ir kalbos netapatumu. Atsisakyti reprezentacijos Artaud reiškia atsisakyti vieningos kalbos-mąstymo-pasaulio sąjungos, kuri yra „perdėm utilitarinė“, t. y. teikia raminančią vientiso pasaulio, bendro mąstymo ir intersubjektyvumo iliuziją. Ir nors tam tikrais aspektais Artaud neabejotinai artimas heidegeriškajai ontologijai (žr. Vasinauskaitė 2002), tačiau iš principo jo pozicija yra priešiška šio mąstytojo paveiktai hermeneutinei tradicijai, besiremiančiai suprantančio buvimo pasaulyje samprata<sup>11</sup>.

11 Bendriausia prasme hermeneutika gali būti suprantama kaip interpretacijos teorija, tačiau žvelgiant į ilgą hermeneutikos istoriją, aiškiai matyti, kaip laikui bėgant kito pats *hermeneia* – t. y. interpretacijos lauko – supratimas. Remiantis Arūnu Sverdiolu (2003), *hermeneia*

Mąstytoją Hansą Georgą Gadamerį laikytume vienu ryškiausių šios linijos tęsėju. Pasak jo, kalbos ir mąstymo vienovę atspindi *logos* sąvoka – iš graikų kalbos šis žodis verčiamas kaip „protas“, „mąstymas“, „kalba“. Šios trys sąvokos glaudžiai susijusios: kalbėdamas žmogus perteikia savo vidines prasmes, taigi kalbos dėka sukuriama bendras, objektyvus reikšmių laukas – „todėl, kad gali šitaip perteikti save, tik žmonės apskritai turi bendrą mąstymą, arba bendras sąvokas“ (Gadamer 1999: 80). Žmogiškojo mąstymo ir kalbos neatskiriamumas reikalauja, apibrėžiant žmogų kaip *animal rationale*, į šią sąvoką įtraukti ir kalbos aspektą. Nors kalba suvokiama reflektiviai, t. y. mąstymui atsitraukus nuo „nesąmoningo kalbėjimo vyksmo“, tačiau pats mūsų mąstymas yra kalbinis, todėl visiško atsitraukimo, pasitraukimo iš kalbos negali būti. Taigi „mes niekad nestojame prieš pasaulį kaip sąmonė, tarsi bekalbėje būsenoje besigriebianti susižinojimo įrankio“ (Gadamer 1999: 82), kitaip tariant, kalba nėra mūsų sąmonės instrumentas, jos tarpininkas su pasauliu, ką bandė įrodyti instrumentalistinė kalbos analizė. Atvirkščiai, pats pasaulis, į kurį ateiname, yra kalbinis pasaulis, vadinasi šalia kalbos-mąstymo tapatybės galime prijungti ir kalbos-pasaulio vienovę, o kalbos-mąstymo-pasaulio jungtį galime išreikšti taip: esame *pasaulyje*, kurį aiškinti, mąstyti galime tik *kalbėdami* su savimi ir kitais.

Gadameris išskiria kelis kalbos būties bruožus. Nors neįmanoma mąstyti apie kalbą visiškai atsiribojus nuo kalbėjimo vyksmo, tačiau pats šis vyksmas yra *nesąmoningas*. Mes kalbame nereflektuodami, taigi tikrąją kalbos būtį sudaro tai, „kas ja pasakyta“. Antras kalbos aspektas – jos dialogiškumas, nuolatinis kreipimasis į kitą, pokalbis, kuriame ne tik išreiškiame savo mintis ir jausmus, bet ir randame patvirtinimą iš dialogo partnerio pusės: „žodis nori būti taiklus, o tai reiškia ne tik tai, kad turimą omenyje dalyką jis atvaizduoja man pačiam, bet ir tai, kad šį dalyką jis vaizdžiai parodo kitam, kuriam aš kalbu“ (Gadamer 1999: 84). Vadinasi, kalbos dėka

universalizacija vyko dviem lygiais: pirma, išsiplėtė tyrimo objektas nuo tekstų perėjus prie viso žmogiško reikšmių lauko, antra, pasikeitė santykis su tyrimo objektu – nuo aiškinimo judant prie supratimo, epistemologinį, pažintinį *veiksmą* pakeitė ontologinis buvimo *būdas*. Pastarąjį pokytį lėmė heidegeriškas motyvas – apibūdinęs supratimą kaip egzistencialą, t. y. kategorinę pamatinę mūsų būties-pasaulyje apibrėžtį („supratimas <...> yra ne tik pažinimo būdas, bet pirmiausia egzistavimo apskritai pamatinis momentas“ (Heidegeris 1992: 51)), vokiečių mąstytojas atliko staigų posūkį ontologijos link. Iš metodo, nurodančio, kaip interpretuoti, hermeneutika virto pačia žmogiškojo buvimo interpretacija ir įprasminimu. Toks hermeneutikos perorientavimas į ontologinį akiratį tapo filosofinės Gadamerio hermeneutikos išėities tašku: iš Heideggerio perėmęs hermeneutikos kaip suprantančio buvimo pasaulyje sampratą, Gadameris iš grynai ontologinio lygmens perėjo į konkretų praktinį kasdienybės fenomenų lauką, čia ieškodamas atsakymų apie pamatinės supratimo sąlygas.

kuriamas bendras, intersubjektyvus pasaulis, mane ir kitą patalpinama tame pačiame erdvės, laiko ir prasmės taške. Ir nors mąstytojas pripažįsta prasmės nestabilumą, tačiau tai netrukdo universaliam žmogiškam savitarpio supratimui, nes pokalbį bei bendrabūvį kuria ne pirminis svetimumas, bet artimumas ir santara.

Būtina kalbos ir mąstymo sąjunga lėmė pagarbų Gadamerio santykį su vakarietiška metafizine tradicija. Tačiau Artaud požiūris visiškai kitoks:

„Šiai epochai būdinga sumaištis, o jos priežastis yra atotrūkis tarp to, kas iš tikrųjų vyksta, ir tikrovę atspindinčių žodžių, minčių bei ženklų.

Ir, žinoma, trūksta ne mąstymo sistemų; jų gausumas ir tarpusavio prieštaravimai iškalbingai byloja apie mūsų senąją Europos ir Prancūzijos kultūrą: bet kas gali akivaizdžiai paliudyti, kad šios sistemos kada nors būtų paveikusios gyvenimą – mūsų gyvenimą?

Neteigsiu, jog filosofines sistemas galima tiesmukai pritaikyti gyvenimui; bet iš dviejų dalykų reikia pasirinkti vieną: arba šios sistemos glūdi mumyse ir taip mus persmelkė, kad tik jomis ir gyvename – bet kam tada reikalingos knygos? – arba jos mūsų nepersmelkė ir nėra vertos, kad pagal jas gyventume; ir kas gi atsitiktų, jei jos išnyktų“ (Artaud 1999: 8).

Artaud požiūris į mąstymo sistemas primena jo požiūrį į kitą sistemą – žmogaus organizmą. Filosofinės sistemos yra mažų mažiausiai nereikalingos, todėl turi būti be gailėsčio metamos šalin, „į šiukšlių dėžę“. Kita vertus, kartais jos gali tapti kenksmingomis, nes, kaip ir organai, slepia tikrąją dalykų padėtį. Tokiu atveju privalome su jomis kovoti. *Žiaurumo teatre* Artaud sukyla prieš racionalios, perdėm „nužmogintos“ kalbos sampratą. Pasak jo, vieninga kalbos-mąstymo-pasaulio sąjunga kuria intersubjektyvumo iliuziją ir šitaip maskuoja nesugebėjimą išreikšti kalba tikrų būties problemų, mąstymo negalią ir nežmogišką pasaulio prigimtį. Kaip gali būti, kad metafizinės vakarietiškos filosofijos tradicijos šalininkas Gadameris virsta netiesioginiu *metafizinio* teatro steigėjo Artaud oponentu? Ar ši priešara neslepia gilesnių su pačia minties krypties kaita susijusių priežasčių?

#### 4. Žodis *Žiaurumo teatre*: tarp užkeikimo ir *mythos*

Įtakinga postmoderniojo teatro teoretikė Eleonora Fuchs knygoje *Personažo mirtis (The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism, 1996)* Antonine'o Artaud, Samuelio Becketto bei Augusto Strindbergo pjeses apibrėžė kaip iracionalią moderniosios dramos formą, kitaip

*mysterium*. Šią dramatiškumo formą autorė atskyrė tiek nuo viduramžiškų krikščioniškų, tiek ir nuo simbolistų pamėgtų misterijų ir pavadino „sustojimu pakelėje į postmodernųjų „konceptualų“ vaidinimą“ (Fuchs 1996: 51). Pagrindinį postmoderniojo bei moderniojo teatro skirtumą, pasak šios tyrėjos, lemia ne tik spektaklio struktūra, bet ir iš anksto numanoma žiūrovo pozicija – postmoderniame teatre žiūrovas pats organizuoja ir interpretuoja spektaklio struktūras, o štai modernioje misterijoje, išlaikomos (nors ir trūkinėjančios) nuorodos į tam tikrą visuotinai atpažįstamą modelį. Čia atkartojama krikščioniškosios eschatologijos forma, tema bei pagrindinis įvykis – paslaptingas virsmas. Minėjome, jog virsmas, įvardijamas kaip sąmonės pokytis, arba katarsis, yra pagrindinis Artaud teatro tikslas: *Žiaurumo teatre*, kaip ir kitose misterijose, veikėjai siekia atsikratyti savo individualumo, o kartais ir kūniškumo tam, kad įgautų pakitusį supratimą, savotišką „kosminę perspektyvą, aprėpiančią esminius visų būtybių ir daiktų santykius“ (Fuchs 1996: 48).

Bibliinių motyvų kupinoje pjesėje *Kraujo srovė* (*Jet de sang*, 1925)<sup>12</sup> Artaud pasinaudoja misterijos šablonu. Čia pasakojama apie universalų personažą Jaunuolį, kuris tarsi Adomas siekia savosios Ievos (Mergina). Pirma scena – jų meilės rojus. „Aš tave myliu ir gyvenimas yra nuostabus“, – sako jis, ji atkartoja tą patį. Šie žodžiai ištariami / skamba keturis kartus, vis intensyviau ir galų gale apmaudžiai. Jaunuolius apėmęs seksualinis geismas kėsina į nekaltybę ir prasiveržia su žodžiais: „Aš puikus. Aš ryškus. Aš pilnas. Aš intensyvus. Ak, pasaulis toks gražus!“<sup>13</sup>. Tačiau seksualumas baudžiamas baisiu išvaymu, kurį Artaud aprašo kaip Nuopuolį: į sceną kraupiai lėtai pasipila kūno dalių, portikų, kolonų bei skorpionų lavina. Struktūriškai tiksliai Jono *Apokalipsę* atkartojantis spektaklis priešingai nei biblinė vizija baigiasi nuodėmės triumfu – Jaunuolis palieka sceną ne su Mergina, o su Paleistuve. Ką reiškia toks įprastinio misterijos modelio (mito) apvertimas? Fuchs nurodo, kad būtent ironiška mito traktuotė atskira misteriją nuo jos viduramžiškų ištakų bei paverčia išskirtinai moderniu žanru. Jerzy'is Grotowskis mito subversiją traktuoja priešingai: „Artaud intuityviai laikė mitą dinaminio spektaklio centru. Šioje srityje jį aplenkė tik Nietzsche. Jis taip pat žinojo, kad mito transgresija atnaujina jo esmines vertybes ir „tampa

grėsmingu elementu, kuris atkuria išjuoktas normas“ (L. Flaszen). Tačiau pražiūrėjo faktą, kad mūsų amžiuje, susimaišius kalboms, teatro bendruomenė nebegali susitapatinti su mitu todėl, kad nebėra vienintelio tikėjimo. Įmanoma tik konfrontacija“, – aiškina jis (Grotowski 2002: 121).

Vis dėlto atrodo, jog lygindamas Artaud su Nietzsche, Grotowski padaro įžvalgą, kurią pats paneigia – apversta mito struktūra Artaud jokia būdu nereiškė „išjuoktų normų gražinimo“. Tai virsmas. Struktūrinės teatro elementų analizės požiūriu, misterijoje griūna visa personažu, suprantamu kaip tam tikros vidinės esmės bei subordinacijos centras, grįsta organizacija, išryškėja postūmis link vaizdinės dramaturgijos, kur prasmingumas steigiamas anapus teksto. Virsmo įvykis ne tik keičia struktūrinių elementų organizaciją, bet apnuogina pačią teatro esmę, giliausią jo dimensiją. Galima sakyti, kad pagrindinis teatro *ir* dramos elementas ir yra *transformacija*, o kadangi paskutinė mus išstinkanti transformacija yra mirtis, teatras visada yra susijęs su simboliškai mirtimi: „transformacija yra esmiška teatrui. Mirimas. Ši paskutinės transformacijos baimė bendra visiems, ja galima pasikliauti, jai galima pasitikėti“ (Kluge, A; Müller, H. 1996: 95). Tą patį pastebi ir Juozas Miltinis, turbūt vienintelis menininkas iš Lietuvos, asmeniškai pažinojęs Artaud: „Teatras – menas ant mirties ribos...“ (Sakalauskas 1981: 60).

Posūkis nuo teksto prie vizualumo bei susidūrimas su transcendenciniu „anapus“ – savotiški *Žiaurumo teatro* „griaučiai“ arba, kitaip sakant, jo forma ir tikslas. Ar tarp jų egzistuoja būtinas ryšys? Kai Artaud lygina teatrą su maro siaubiamą viduramžių Europa, įžengiamą į *mysterium tremendum* arba beribių metamorfozių erdvę, kurioje nėra nieko stabilaus ar fiksuoto, nieko, kas galėtų apsaugoti nuo svaigulio ir kvaitulio. Čia aptinkame ir naują, ne aristotelinei tradicijai, o benjaminiškai artimą „dramatiškumo“ sampratą. Benjaminas rašo:

„dramatiniame lygmenyje misterija yra tas momentas, kai dramatiškumas iš įgimto kalbos lygmens pakyla iki aukštesnės, gimtajai kalbai nepasiekiamos sferos. Todėl ji negali būti pasiekta žodžiais, o tik pavaizduota: tai yra „dramatiškumas“ griežčiausia prasme“ (Benjamin 2005: 207).

Šia prasme „dramatiškumas“ neturi nieko bendro su tuo, apie ką kalba aristoteliška tradicija besiremiantys teatro teoretikai, jis artimas ne *poesis*, o nebylumui (Benjaminas) arba riksmui (Artaud), taigi priklauso teatrui kaip ritualui, ceremonijai, scenos poezijai ir virš-lingvistinei ar ribinei lingvistinei semiozei. Lehmannas nurodo, jog Benjaminas formulotė susieja tai, ką jis vadina dramatiškumu su „tyliu kulto propaguojamų fizinių varžytuvių agonu“ (Lehmann 2006: 47).

12 Ši pjesė turėjo būti pastatyta 1926–1927 m. sezone Artaud vadovaujantame Alfredo Jarry teatre (kartu su Rogeriu Vitracu ir Robertu Aronu), tačiau pasirodė tik po 40 metų. Nepaisant to, kad Artaud tapo kultine figūra, iki šiol manoma, kad pjesės „Kraujo srovė“ neįmanoma išvesti į teatro kalbą dėl jos siurrealistinio ir nekonvencionalumo (žr. Berghaus, G. Artaud's *Jet de Sang: a Critical Post-Production Analysis*, 2001).

13 Šie žodžiai tiksliai apibūdina „kūną be organų“ – organizmui kaip represuotai / reprezentuotai sistemai Artaud priešpriešinamą idealų kūną. Plačiau apie jį II-oje monografijos dalyje.

Būtent agoną turėtume laikyti pagrindiniu Artaud teatro principu. Tiesa, šiandien vartojamas<sup>14</sup> agonistikos apibrėžimas, rodos, yra netekęs pirminės savo reikšmės: agonistika [gr. *agōnistikē (technē)* — varžymosi menas] siejama su senovės Graikijoje vykdavusiomis sporto arba meno varžybomis. Misterijoje agonistika, suprantama kaip herojaus susidūrimas su anapus juslinės tikrovės slypinčia „nematoma, amžina realybe“, iš žaismingų varžytuvių virsta susidūrimu su mirtimi. Kitoje scenos pusėje šis susidūrimas lemia kitą virsmą – transformuoja žiūrovo sąmonę. Panašią agono sampratą aptinkame ir anapus teatro, iki-filosofinio diskurso scenoje. Artaud bandyme išeiti anapus teksto nesunku išvelgti nusigręžimą nuo vakarietiškos minties tradicijos, suprantamos kaip „teksto scenoje vaidinamamas spektaklis“ (Sodeika 2010: 160). Pasak filosofo Tomo Sodeikos, pagrindinis filosofinio teksto trūkumas yra tas, kad savo skaitytojui jis palieka pašaliečio poziciją, šis ne dalyvauja filosofiniame spektaklyje, o tiesiog stebi jį. Betarpišką patirtį pakeičia teksto *sukurta* tikrovė, iš kurios galima „mokytis dorybės“, t. y. pažinti protu, bet neįmanoma išgyventi. Katarsis, arba sąmonės virsmas, kurio siekia *Žiaurumo teatras*, atvirkščiai, reiškia maksimalų žiūrovo dalyvavimą čia ir dabar patiriamoje tikrovėje.

Vis dėlto su filosofine tradicija, tiksliau su pačiomis, dažniausiai nereflektuojamomis jos ištakomis, Artaud sieja ne neigimas, bet esminės su kalba, mąstymu ir tikrovės pažinimu daromos išvalgos. Būtent šioje perspektyvoje agonistika tampa fatališka, peržengdama sceną ir tikrovę skiriančią ribą, kurią numato teatras. Juk jei teatre iškyla „mirties įveikimo per jos pastatymą / suvaidinimą tikrovė“ (Lehmann 2006:48), tai, galima sakyti, kad filosofinis agonas atsiveria kaip mirties įveikimo proto pastangomis realybė. Pažinimas, tvirtina Giorgio Colli knygoje *Filosofijos gimimas*, senovės graikams reiškiasi kaip „aukščiausia instancija, dėl kurios žmogus kovoja didžiausią kovą“ (Colli 2000: 35). Subjekto nepriklausomybė įsteigiama radikaliausioje akistatoje su transcendencija. Išminčiaus susidūrimas su dievų siūsta mįsle arba egzistencinis, mirtį arba pažinimą (savivaldą) lemiantis agonas, kaip nurodo Colli, žymėjo lemiamą transcendentinės ir imanentinės būties sferų priešstatą, išreiškiamą dviprasmišku *žodžiu*:

„Apolono žodis yra kelias: jis randasi iš apsidėimo ir šėlo ir yra toji vieta, kurioje slėpininga ir atsaji dieviškumo sfera žengia bendrysten su žmogiškąja, apreiškia save per juslumą – per klausymą. Iš čia žodis projektuojamas į šį

iliuzinį mūsų pasaulį, atnešdamas į tokią heterogenišką sferą daugialypį Apolono veikimą, viena vertus, tai orakulo žodis, turintis priešiško krūvį, lydintį griežtą numatymą, rūščios ateities pažinimą, o antra vertus, tai apsireiškimas ir žaismingas prasimanymas, prisimantis žemiškus įvaizdžius ir juos paverčiantis meno burtais“ (Colli 2000: 27).

Nors apoloniškojo žodžio aiškintojas iš principo negali remtis jokia sistema, tačiau, pasak Colli, poreikis teisingai suprasti (interpretuoti) priešiško Dievo intencijas senovės išminčiams yra gyvybiškai svarbus. Čia negali būti nė kalbos apie hermeneutinį žaidimą, kuris vėliau steigiasi grynai žmogiškoje plotmėje, aiškinant, interpretuojant Homerą ar kitų poetų tekstus. Jei pranašavimą ir galima pavadinti žaidimu, tai yra daugialypio Apolono, ne aiškintojo inicijuotas žaidimas, kurio pabaiga gali baigtis fatališkai – Colli mini pranašą Kalhantą bei Homerą, kurie esą mirė neišsprendę jiems užduotos mįslės. Mįslės iššūkio rimtumą patvirtina ir mitas apie Sfinksą. Ši hibridinė pabaisa tēbiečiams paskelbia dievo (tradicija dvejoja, Heros ar Apolono) ultimatumą: suformuluoja mįslę apie tris žmogaus amžiaus tarpsnius ir pareiškia, jog tik tas, kuris įmins mįslę, įstengs išgelbėti save ir miestą.

Cituotoje ištraukoje ne mažiau svarbus už tai, kokią formą (verbalinę) įgauna transcendentinės ir imanentinės sferos susidūrimas, mums atrodo pats būdas, kuriuo žodis yra perduodamas (performatyvus aspektas). Agonistika, sako Colli, „apreiškia save per juslumą“. Skaitytoją (tekstas) ar žiūrovą (spektaklis) pakeičia klausytojas (agonas). Apolono žodis – ne abstrakčių ženklų virtinė, bet intymus šnabždesys, nematomų lūpų prisilietimas prie klausančiojo ausies. Argi įmanoma išlikti nuošalyje, kai į tave prabyla transcendentinė būtis? Šitoks intymus žodžio išgyvenimas, be abejo, susijęs su religine patirtimi ir gražina mus prie primapradės jo sąsajos su „mythos“. Walteris F. Otto nurodo, jog „*mythos* – tai „žodis“ kaip betarpiškas liudijimas to, kas buvo, yra ir bus, būties apsireiškimas seniausia prasme, kuri neskiria žodžio ir būties“, beje, pirminė žodžio „*logos*“ reikšmė yra „atranka“ (*Auslese*), taigi „greičiau tikslingas mūsų veiksmas, negu tiesioginis ryšys su tikrove“ (cit. iš Sodeika 2010: 16). „Mitas yra tai, ką priimame pagarbiai klausydami. Logosas yra autonominio proto stichija, kurios atributai yra kritinis požiūris ir diskusija“, – jam antrina Sodeika, pirmąjį siedamas su šventyklos, antrąjį – su „teismo salės *scenovaizdžiu*“ (2010: 17).

Akivaizdu, kad „*mythos*“ samprata atmeta instrumentinį kalbos aspektą, kurį numato „*logos*“ ir numato tam tikrą nežmogišką ar iki-žmogišką kalbos prigimtį<sup>15</sup>.

14 Remiamasi *Tarptautinių žodžių žodyne* pateiktu agonistikos apibrėžimu.

15 „Žmogiška“ šiame kontekste reiškia būtent socialų arba McLuhano terminais kalbant „techninį“ kalbos aspektą, paverčiantį kalbą ne kuo

Galima sakyti, kad būtent tokį, vientisą su būtimi ir kartu bauginančiai aktyvų žodį į teatrą bandė susigrąžinti Artaud – tai žodis, virtęs užkeikimu, žodis-mitas, žodis-mįslė arba riksmas. „Būtina panaudoti kalbą naujai ir neįprastu būdu ir šitaip grąžinti jai gebėjimą sukrestti fiziškai, aktyviai ją išskaidyti, padalyti ir paskirstyti erdvėje, visiškai konkrečiai pasirinkti intonacijas ir sugrąžinti joms galią iš tikrųjų ką nors sudraskyti ir atskleisti; turime atsigręžti prieš kalbą ir jos perdėm utilitarinius, galima sakyti, ją maitinančius šaltinius, prieš jos tarsi užvyto žvėries kilmę; turime laikyti kalbą *užkeikimo forma*“, – rašo jis (Artaud 1999: 40). Ši kalba pasižymi materialumu – tai ne garsų, o gestų, mostų, veido mimikos, pozų kalba ar, tiksliau, kalba, kurioje viena jungiasi su kitu. Pasak Artaud, kalba, kurios fizinių ir poetinių padarinių galima aptikti visose sąmonės sferose, neišvengiamai skatina mąstymą žvelgti giliau, t. y. rinktis tai, ką jis pats vadina aktyviaja metafizika. Vadinasi, Artaud priešiškusis artikuliuotai, prasmingai kalbai kyla todėl, kad nesugebėdama, heidegeriškai kalbant, pastatyti mūsų Nieko akivaizdoje<sup>16</sup>, ji ima maskuoti pertrūkį tarp dviejų sričių.

Colli palieka atvirą klausimą, koks ryšys slypi tarp Apolono žiaurumo, siaubingos griovimo galios, glūdinčios pačioje vardo etimologijoje („tas, kuris visiškai sunaikina“) bei intelekto, pažinimo ir išminties. Panašu, jog Apolono figūroje graikai užkodavo nuojautą apie naikinančią žodžio galią. Religinė sąmonė rėmėsi griežta skirtimi tarp dieviškosios ir žmogiškosios sferų, nors filosofinė sąmonė šią ribą panaikino, pakeitusi supratimo (išminties, pažinimo, mąstymo) vektorių iš vertikalios krypties į horizontalią – ėmus tapatinti ne su dieviškąja sfera, o su sveiku protu. Būtent šia kryptimi – platyn į įvairias žmogiškojo gyvenimo plotmes, ne gilyn anapus žmogiško horizonto plėtėsi filosofinė-hermeneutinė supratimo samprata – „supratimas plyti nuo vaiko vapėjimo iki Hamleto ar proto kritikos supratimo. Iš akmenų, marmuro, muzikaliai suformuotų garsų, iš gestų, žodžių, rašto, iš veiksmų, ūkio santvarkų ir konstitucijų mums

kitu, o „meno forma“. Remdamasis Bergsonu, McLuhanas rašo: „Šis techninis sąmonės tęsinys, t. y. kalba, nusilpnina žmogaus kolektyvinę sąmonę arba intuityvų suvokimą. Pati sąmonė yra žmogaus tęsinys, užtemdantis susijungimo su kolektyvine sąmone, palaimą. Kalba atskiria žmogų nuo žmogaus, žmoniją nuo kosminės sąmonės. Pratešdama arba išreikšdama (išskeldama išorėn) visas jusles iš karto, kalba visuomet buvo turtingiausia žmogaus meno forma, išskirianti jį iš gyvūnų pasaulio“ (McLuhan 2003: 92).

<sup>16</sup> „Niekas užgriūva visiškoje tyloje, jo akivaizdoje nutyla bet koks „yra“ sakymas. Kad mes, panirę į tuščią tylą būtent nerišlia kalba, yra tik Nieko artumos įrodymas“, – rašo Heideggeris (Heideggeris 1992: 120). Vadinasi, išstojus prieš Nieką artikuliuota kalba netenka savo prasmės ir galios. Būtent tokia pozicija artima Artaud.

byloja ta pati žmogaus dvasia, reikalaujama būti išaiškinta“, – rašo Grondinas (Grondin 2003: 38). Šį pokytį galima atrasti Platono tekstuose. *Timajuje* rašoma:

„Tai, kad pranašavimo dovaną Dievas paskyrė žmogiškajam proto aptemimui, gali būti neginčijamai įrodyta: nė vienas, būdamas sveiko proto, neturi dalies Dievo įkvėptame ir teisingame pranašavime, išskyrus tuos atvejus, kai mąstančioji sielos galia būna sukaustyta miego, ligos arba įvairiausių atmainų apsidėmo priepuolio. Ir, atvirkščiai, nesudrumsto proto žmogaus užduotis – atsiminti ir atkurti tai, ką sapnuojant ar būdraujant ištarė ši pranašinga ir įkvėpta prigimtis, išnarstyti šiuos regėjimus, padedant minčiai, suvokti ką būtent jie ženklina – blogį ar gėrį – ir ar taikytini būsimiems, praėjusiems ar dabarties laikams, nes kas pašėlo ir pasilieka beprotybės gniaužtuose, tas negali spręsti apie savo regėjimus bei ištarmes“ (Platonas 1995:29).

Skirtumas tarp apsėsto, nuo paslaptinių garų apsvaigusio pranašautojo ir bliviai mąstančio aiškintojo – akivaizdus. Pastarasis yra tas, kuris interpretuoja, mena mįslės, suteikia prasmę nesąmoningiems regėjimams. Aiškintojo pranašumas ne tik atveria supratimo ir „logos“ giminingumą, bet ir primena patirties ir refleksijos skirtį vakarietiškoje filosofijoje. Sodeika nurodo, kad mąstymas, suprantamas kaip refleksija, t. y. atsigręžimas į jau patirtą turinį, reiškia, kad jis yra įtarpintas, t. y. antrinis patirties atžvilgiu, tačiau būtent šis atsitraukimas garantuoja objektyvumą. *Timajaus* fragmente galima aiškiai įžiūrėti šiuos du polius: pranašas-aptėmęs protas-patirtis, aiškintojas-sveikas protas-refleksija. Tačiau svarbiausia čia tai, jog nors Platonas atskiria protą ir beprotybę, tačiau visgi tai – dvi, viena kitą papildančios vientiso proceso dalys. Galutinai tamsos ir šėlo atsiskaidoma *Valstybėje*, kur pateikta olos alegorija byloja apie kitokį pažinimo modelį – išmintis *gali* būti pasiekta ir tai vyksta nusigręžiant nuo klijedesio, karštinės, apsidėmo bei remiantis aiškia percepcija. Būtent šiuo modeliu vadovaujasi visa racionali vakarietiška tradicija, išmintį ir pažinimą tapatindama su refleksija *par excellence*. Galima sakyti, kad konkrečiau, asmeninio patyrimo svarba maksimaliai sumažinama anonimiškos refleksijos sąskaita.

Pasitelkdamas tą pačią filosofinę alegoriją, Sodeika apkaltina vakarietišką filosofinę tradiciją tuo, jog ši tikrovės matymą pakeitė tikrovės skaitymu<sup>17</sup>. Pasak mąstytojo,

<sup>17</sup> Žr. skyrius „Platono olos“ parafrazė ir ne-scholastinio diskurso kategorinis imperatyvas, (Sodeika 2010: 90–99 ir Platono oloje (166–7). *Filosofas, kaip specialistas tikrovę įprasmina ne kaip kitaip, o gamindamas tekstą.*

reiškinius keičia ženklai, patyrimą – pasakojimas<sup>18</sup>. Platono bei jo pasekėjų tekstuose tokios neva matymui pirmenybę teikiančios metaforos kaip šviesa / matymas / proto akis ir t. t. tėra refleksijos sinonimai, figūros, padedančios kurti „gyvą aktualią tikrovės patirtį“ pavaduojantį pasakojimą. Tiesa sakant, net anapus teksto „matyti“ toli gražu nereiškia matyti. „Kai nukreipiame žvilgsnį, pavyzdžiui, į stalą, tai tikrai jį matome tik tol, kol atpažįstame ir kons-tatuojame: „stalas“, t. y. kol nustatome jo priklausomybę tam tikrai daiktų rūšiai. Bet tai reiškia, kad iš tikro daikto nematome – juk jo „ženkliskumas“ reiškia, kad žiūrime ne į jį, bet pro jį. Juslinis stalo vaizdas yra tarsi ženklas, nurodantis į atitinkamą signifikantą, kurią jau nebe patiriame, o mąstome“, – rašo Sodeika (Sodeika 2010: 97). Tikrovės „nubūtinimui“ arba „nutikrovimui“ mąstytojas pasirenka tokį išraiškingą žodį kaip „numąstymas“, kurią lengvai galima pakeisti „nuskaitymu“ – šis suvokimo aktas taip įsiėdęs į mūsų suvokimo struktūrą, kad skaitome ne tik tekstą, bet ir pačią tikrovę. Priešingas judesys, heidegeriškoji tikrovė „puoselėjanti tiesos žiūra“ – grąžina matymui tikrą jo reikšmę ir susieja jį ne su veikla, bet su patyrimu (žr. Sodeika 2010: 49–53). Alternatyva tikrovės nu-mąstymo procesui tampa įsi-mąstymas, nu-skaitymui – įsi-žiūrėjimas arba įsi-klausymas, kur vietos priešdėlis „į“ nurodo kryptį nuo savęs į tikrovę, taigi judėjimą už savęs ir savo interesų link pačių daiktų (huserliškasis „atgal prie daiktų“). Kalbant apie teatrą, toks judesys lemia tai, jog benjaminišką dramatiškumo idėją, nurodančią anapus kalbinio lygmens, keičia drama, grįsta tekstu ir psichologiniais veikėjų protretais. Fuchs nurodo, kad misterijoje, priešingai nei realistinėje dramoje, kurioje veikėjai kontroliuoja ar siekia kontroliuoti įvykius, būtent dramatiški įvykiai, kuriems herojai turi mažai įtakos, yra „tarpininkai, per kuriuos pasireiškia aukštesnės jėgos“ (Fuchs 1996: 44). Vadinasi, psichologiniam personažo aspektui teikiama mažiau reikšmės, misterija įtraukia savo veikėjus į tam tikrą visa apimančią projektą, kuris juos perkuria arba sunaikina.

Artaud teatrą, skirtą pažadinti nežmogišką būties pusę, galima laikyti metafiziniu teatru. Be abejo, tai ir ritualinis teatras, tačiau „rituališkumas“ siejasi ne tik su Rytis<sup>19</sup>, bet ir su vakarietiška tradicija. Atsisakydamas

instrumentinio žodžio ir prasmės tapatumo, išreiškiamo apibrėžimu („tuo ir tuo žodžiu vadinsime tą ir tą dalyką“) Artaud siekė teatro priemonėmis atskleisti ikireflektyvią žodžio esmę, susitelkdamas ties erdvine jo išraiška. Panašų tikslą sau kėlė Heideggeris, siekdamas pažadinti „žodyje snaudžiantį ir žodžio sandaroje nujaučiamą pirmą pradžią patyrimą“ (Sodeika 2010: 55). Tiesa, Artaud ir Heideggerio, menininko ir filosofo priemonės skiriasi. Heideggeris ir toliau dirba su tekstu, jis, kaip nurodo Sodeika, „atsargiai transformuoja žodžio prasminę sandarą, perstumdamas žodžio prasmę paties žodžio „viduje“: palikdamas žodį įprastam jo vartojimui būdingoje prasmų lauko vietoje Heideggeris transformuoja žodį „iš vidaus“, ir tuo pačiu tarsi perkeičia „iš vidaus“ ir tą pačią vietą, suteikdamas jai galimybę nuskambėti pirmą pradžią skambesiu“ (Sodeika 2010: 55–6). Likdamas tekste, Heideggeris akcentuoja pasakojimą kaip vyksmą (t. y. performatyvų kalbėjimo aspektą, kai pirmą pradžią patyrimas pažadinamas „čia ir dabar“), tačiau kraštutine tokio rašymo išraiška tampa ribų tarp tikrovės ir teksto ištrynimasis ir paties teksto suabsoliutinimas. Artaud akcentavo kalbos materialumą ir sąsajas su poetine kalba. Pagrindine šios kalbos savybe Artaud vadina jos anarchiškumą, t. y. sugebėjimą išsilaisvinti iš priimto daiktų tarpusavio sąryšio, formos ryšio su jos prasme. Panašiai kaip „kūnas be organų“, begale įvairiausių būdu besijungiantis su aplinkos elementais, kalba taip pat privalo rasti naujas ir netikėtas reikšmes, griaudama nusistovėjusią žodžių tvarką. Kuriantis naujas jungtis žodis virsta užkeikimu ar riksmu, o ne apibrėžimu. Vadinasi, teatras privalo naudoti tokias raiškos ir kalbos priemones, kurios būdingos poezijai kaip simbolių kalbai, tačiau pateikti jas ne verbalia, bet savo prigimčiai adekvačia forma. Teatro kalba, nurodo jis, turi būti fizinė, tvari ir materiali kalba, susiejanti žodį ir gestą, garsą ir judesį. Kalba, kurios pagrindu tampa specifinis intonavimas. Intonacijos atlieka kalbėjimo deformaciją, kurią prireikus būtų galima bet kada atkurti. Teatro kalba neneigia artikuliacijos, tačiau išsiverčia be jos.

Kita vertus, poezija anarchiška ir todėl, kad „atsiranda iš netvarkos, priartinančios mus prie chaoso“ (Artaud 1999: 37). Galbūt todėl pirmą pradžią žodžio prasmė *Žiaurumo teatre* išryškinama ne heidegeriškai (filosofiškai?) įsiklausant į kasdieninę žodžių vartoseną ir išskleidžiant čia glūdinčią nereflektuotą prasmę, bet perkėlus žodžius

18 Čia turimas omenyje ne performatyvus pasakojimo aspektas, t. y. pats pasakojimo faktas, „aprėpiantis konkrečius asmenis konkrečioje situacijoje“ (Sodeika 2010: 21), kiek būtent jo turinys arba tekstas.

19 Ritualinį baliečių teatrą Artaud priešpriešina vakarietiškam psichologiniam teatru. Būtent Balio salos gyventojų religiniuose vaidinimuose jis aptinka pagrindinius principus, kuriais turėtų vadovautis *Žiaurumo teatras*. Vis dėlto Artaud, sąmoningai ar nesąmoningai žavėdamasis rytietiško teatro grynumu, nepastebėjo to, kad jo pamatytų spektaklių režisierius buvo prancūzas. Be to, kaip pastebi Jerzy Grotowski, „balietiško teatro aprašymas, kad ir koks

įtaigus vaizduotei, tėra vienas didžiulis nesusipratimas. Artaud išskaitė kaip „kosminius ženklus“ ir „gestus, pažadinančius aukštesnės jėgos“ spektaklio elementus, kurie tebuvo konkrečios išraiškos, specifinės teatro raidės ženklų, visuotinai suprantamų baliečiams, alfabetė“ (Grotowski 2002: 121).

į kitą kontekstą (iš teksto į scenos erdvę), akcentuojant erdvinę išraišką. Taigi tai būtų ne atsargus žodžio puoselėjimas (buvimas-prie), o drastiška jo transformacija („turime priversti kalbą reikšti tai, ko ji šiaip jau nereikia“), nurodanti į nežmogišką, t. y. ikireflektyvią betarpiškos patirties sferą (nėra savitikslė). Rodos, akivaizdu, jog teatras, suvokiamas kaip simbolinė virsmo, agono ir mirties erdvė, palankiausias mediumas žodžio transformacijai iš „logos“ į „mythos“. Vis dėlto retrospektyviai žvelgiant į Artaud kūrybą, nesunku pamatyti, kad šis judesys numato šį tą daugiau nei abipusį teatro ir magiško žodžio ryšį. Viena vertus, žodis yra sąlyga gražinti teatrui jo esmę. Tačiau atsisakydamas instrumentinio žodžio, kaip apibrėžimo suvokimo, Artaud siekė atskleisti pačią žodžio esmę ir, siekdamas šio uždavinio, neapsiribojo vien teatru. Artaud mėginimai savo teorijas įgyvendinti spektakliuose buvo nesuprasti ir patyrė nesėkmę<sup>20</sup>, materialaus žodžio, kitaip „žodžio-užkeikimo“ idėja jo nepaliko iki pat gyvenimo galo. Tai rodo ir pati Artaud patirtis – poezija, piešiniai, kerai, audioįrašai, dienoraščiai. Įtikinamiausi tokio magiško žodžio pavyzdžiai yra Airijoje draugams rašyti laišškai, kuriuos pats Artaud vadino „kerais“. Užvaldytas pasaulio pabaigos idėjos, Paryžiuje likusiems artimiesiems Artaud siuntė juos apsaugančius arba puolančius laiškus. Margindamas popierių rėkiančių spalvų ženklais bei fetišiniais simboliais, suplėšytame ir dėmėtame paviršiuje cigarete degindamas skyles, Artaud tikėjo tiesiogiai žalojantis žmones, kurie jį apleido ir išdavė. Kituose laiškuose, adresuotuose jam brangiems žmonėms, išdeginimai bei simboliai, atvirksčiai, įspėjo apie gresiantį pavojų ir turėjo padėti apsaugoti fiziškai. Tiesa, „kerų“ Artaud nelaiškė meno objektais, jų tikslas buvo iššaukti transformacijas ir tuoj pat dingti, tarsi nepastebimai pasklindantys po aukos kūną nuodai. Artaud akcentavo staigų kerų veikimo pobūdį – kerai veikia tik kartą ir poveikis adresatui privalo sutapti su jų sukūrimo akimirka (pvz., adresato kūnas žalojamas tuo metu, kai popieriaus paviršių paliečia ir išdegina cigaretė), kitaip viskas nuslysta į reprezentacijos prarają. Taigi nepaisant kūrybinio proceso sudėtingumo bei vizualinės kerų

<sup>20</sup> Nepaisant to, kad teatras buvo Artaud stichija, jis parašė tik tris pjeses: *Kraujo srovė* (*Le jet de sang*, 1925), *Sudegęs pilvas, arba pamišusi motina* (*Ventre brûlé, ou la mère folle*, 1927) ir *Cenči šeima* (*Les Cenci*, 1935). Dvi paskutinės buvo pastatytos Artaud esant gyvam, o štai *Kraujo srovę* RSC pristatė kaip dalį *Žiaurumo teatro* sezono. Nei viena šių pjesių nesulaukė publikos ar kritikų pripažinimo. Teatro teorijai skirta rinktinė *Teatras ir jo antrininkas* įvertinta tik praėjus beveik dviem dešimtims metų po *Žiaurumo teatro* kuriamų vaidinimų. Galiausiai 1967 m. žurnale *Modernieji laikai* (*Les Temps Modernes*, April) pasirodžiusiame straipsnyje Jerzy'is Grotowski pareiškia: „įžengiamo į Artaud amžių“ (Grotowski 2002: 117).

kaip neįprastų objektų išraiškos galios, kerams nebuvo lemta išlikti. Galima sakyti, kad kurdamas kerus Artaud kartojo *Žiaurumo teatro* puoselėjamą nepasikartojančio, nuožmaus fizinio įvykio, suliepsnojančio savirealizacijos vyksme, idėją. Taigi nors Artaud neabsoliutina teatro kalbos – už scenos ribų gestų kalba neturi jokios prasmės, tvirtina jis, tačiau, atrodo, jog kalba, kurią puoselėja, žengia toliau nei ribota teatro teritorija.

## II. NE-REPREZENTATYVI KŪNO SAMPRATA

### 1. Kalba, atvaizdas ir kenčiantis kūnas

Diskutuodamas su Jacques'u Rivière'u apie poezijos prigimtį, Artaud užsiminė apie dvigubus spąstus, į kuriuos įpuola ir žlunga visi bandymai sukurti savo kalbą. Pirma, kalba išsibarsto į neartikuliuojamus garsus – neišvengiamus atitrūkimus, kuriuos patiria jo sąmonės vaizdiniai, perkelti į žodinę formą. Antra, tais atvejais, kai galiausiai pavykdavo „surinkti“ išsklidusį tekstą, šis tuoj pat nuslysdavo į reprezentacijas, taigi išskirtinė Artaud sukurta kalba būdavo pavogta (žr. Barber 2004: 22–23). Jau minėjome, kad unikali *savos* Artaud kalbos ypatybė yra materialumas. Artaud manymu, kalba esmiškai siejasi su kūnu, t. y. tiesiogiai jį veikia arba pati yra veikiamas. Tai kalba „iškalta kūnų gelmėje“ (Dелез 1998: 119), fiziškai iškėsta kalba, todėl neapčiuopiama prasmė su ja neturi nieko bendra. Susiedamas kalbą su kūnu, Artaud nutolsta ne tik nuo mąstymo ir kalbėjimo jungties, kurią nuo Aristotelio iki Gadamerio tvirtino filosofija, tačiau ir nuo struktūralistinio kalbos kaip sistemos supratimo. Artaud įsitikinimu, prasmė kuriama ne kaip tam tikras ženklų sistemos efektas, o kaip kūnų kančios rezultatas. „Kalba atsiduodanti džiaugsmingu šventiškumu ir intelektu – tarsi intelektas remtųsi anusu, praradęs širdį ir dvasią – tai kažkas siaubingo... galima išrasti savo kalbą ir priversti gryną kalbą prabilti ne-gramatine prasme, tačiau ši prasmė turi turėti savo vertę, ji turi gimti iš kančios“, – rašo jis artimam siurrealistų bičiuliui, redaktoriui ir vertėjui Henri Parisot (Artaud 1988: 237).

Atsiribodamas nuo bet kokių kalbos sąsajų su racionalumu, Artaud ją susiejo su *dérason*. Kitaip tariant, grąžino prie patirties, artimos ekstremaliausioms Foucault knygoje *Beprotybė ir civilizacija* aprašomoms ir nuo atitinkamų institucijų neatsiejamoms ne-protingumo formoms. Tačiau tai, ką Foucault matė kaip stebėtojas, Artaud išgyveno kaip pacientas. Ir nors Foucault susidomėjimą klinikinė psichologija taip pat nulėmė asmeninė patirtis (studijų metais išgyventa depresija, vos nepasi- baigusi tragiškai), Artaud ligos istorija žymiai „solidesnė“

už kolegos. Vaikystėje persirgo meningitu, vėliau – neuralgija, klinicine depresija, gydėsi nuo priklausomybės opijui, o Ivry-sur-Seine psichiatrinėje klinikoje jam buvo diagnozuota ypatinga šizofrenijos forma – parafrenija. Pačioje susirašinėjimo su Rivière'u pradžioje<sup>21</sup> Artaud prisipažino: „Kenčiu nuo bjaurios proto negalios. Mano mintys apleidžia mane visose pakopose. Pradedant paprasčiausiu mąstymo aktu ir baigiant bandymu išreikšti jį žodžiais. Žodžiai, frazių formos, vidinės mąstymo kryptys, paprastos psichinės reakcijos... Rodos, kad nuolatos ieškau, vejuosi savo intelektą. Taigi vos tik suvokiu kokią nors formą, kokia ji bebūtų netobula, ją greitai sugriebiu, kad neprarasčiau visos minties“ (Artaud 1972:7). Siurrealizmo estetikos tyrėjas Davidas Zinderis nurodo, kad nepaisant to, jog tokią chaotišką dvasinę būseną pats Artaud laikė menininko kūrybingumo šaltiniu, jis vis dėlto norėjo „suteikti formą šiam beformiškumui ir rasti būdą, kaip sutramdyti chaosą“ (Zinder 1980:1). Vis dėlto, aiškinantis Artaud santykį su kalba, neverta apsiriboti vien šia perspektyva. Ir nesvarbu, ar remsimės griežtesne froidistine traktuote, matančia jį kaip tipišką „šizofreniką“, ar išaukštinančia ir romantizuojančia unikalią pamišusio menininko-guru figūrą<sup>22</sup>. Nepaisant Artaud nustatytos

21 Šis laiškas rašytas 1923 birželio 5 d., kai Artaud buvo 27 metai.

22 Šiuo atžvilgiu yra įdomus Anne Stahl darbas *Kol mirtis mus išskirs: meno ir pamišimo vedybos (Untill Death Do Us Part: The Marriage of Art and Madness, 1994)*. Nors jo įžangoje autorė paskelbia nepretenduojanti į „grynai mokslinio darbo“ statusą, tačiau ši tiriamojo pobūdžio esė suteikia daug svarbios, šiuos fenomenus liečiančios, informacijos. Aprašydama „tikrai pamišusių menininkų“ istorijas, Stahl daug dėmesio skiria neurologiniams jų ligos aspektams, pripažindama, jog nors plačioji publika „pamišėliais“ linkusi vadinti beveik visus kitaip mąstančius žmones, tačiau tyrime būtina atsižvelgti į klinikinį diskursą. Taigi visi jos išskirti „tikrai pamišę menininkai“ serga viena ar kita endogeninės psichozės forma, iš kurių labiausiai paplitę šizofrenija (asmenybės skilimas) arba maniakinė depresija (emocinis nestabilumas). Nors Artaud šiame tyrime neminimas, tačiau čia apstu kitų garsių „pamišėlių“: Isaacas Newtonas (1642–1727 m., anglų fizikas ir matematikas, išgyvenęs keletą rimtų nervinių išsekimų); Johannes Hölderlinas (1770–1843 m., 1802 m. pasireiškė pirmieji psichikos sutrikimo požymiai, dvejus metus sirgo namuose, vėliau buvo paguldytas į ligoninę ir, pripažinus nepagydomu, paleistas. Iki pat mirties juo rūpinosi dailidžių pora); Robertas Schumannas (1810–1856 m., vokiečių kompozitorius nuo 1850 m. kentėjo nuo depresijos bei haliucinacijų); Friedrichas Nietzsche (1844–1900 m., vokiečių filosofas, 1889 m. metams paguldytas į psichiatrinę ligoninę, vėliau iki gyvenimo pabaigos buvo slaugomas motinos ir sesers); Augustas Strindbergas (1849–1912 m., švedų pjesių rašytojas ir novelistas, jau vaikystėje pasižymėjo emociniu nestabilumu, vėliau tapo priklausomas nuo alkoholio, o augantis psichinis nestabilumas lėmė jo religinį atsivertimą); Guy de Maupassantas (1850–1893 m., prancūzų rašytojas, nuo 1891 m. pasireiškė vis stiprėjantis protinis sutrikimas); Vincentas van Goghas (1853–1890 m., savamokslis olandų tapytojas, 1888 m. diagnozavus nervinį išsekimą, buvo paguldytas į ligoninę, 1890 m. baigė gyvenimą savizudybe); Edvardas Munchas (1863–1944 m., norvegų tapytojas, sirgo psichoze, o tapydamas laikė terapijos priemonę); Camille Claudel (1864–1943 m., talentinga prancūzų

diagnozės, jo padarytų įžvalgų pėdsakus galima aptikti ne tik klinikinės psichologijos, bet ir filosofijos diskurse. Ar gali būti, jog šie diskursai arba racionalusis bei iracionalusis kalbos lygmenys iš principo siejasi? Jei taip, ką reiškia toks netikėtas ryšys?

Pirmiausia kvestionuojama aiški riba tarp pamišimo ir genialumo, *raison* ir *déraison*, kūno ir kalbos. Analiizuojant Artaud darbus, paranku atsižvelgti į jo pasekėjo, teatro režisieriaus Jerzy'o Grotowskio mintį: „Artaud kalba buvo beveik neapčiuopiama ir trumpalaikė. Tačiau mikroorganizmus įprasta tirti su preciziniu instrumentu, mikroskopu. Visa sunkiai pastebima reikalauja kruopštumo“ (Grotowski 2002:118). Mūsų nuomone, ši įžvalga liečia ne tik specifinės Artaud kalbos problemškumą, pažįstamą visiems jo tyrėjams, bet gali būti taikoma subtiliai kalbos problemai apskritai. Apžvelgdamas paskutinį Artaud darytą radijo įrašą, pavadintą *Gana Dievo nuosprendžių (Pour en finir avec le jugement de Dieu, 1947)*, jo tyrėjas Stephenas Barberis pastebi, jog jame „Artaud prabyla apie įsisąmonintą savo paties sugrįžimą iš tylos bei fizinio apribojimo, kurį jis patyrė įvairiose Prancūzijos psichiatrinėse ligoninėse. Šis kalbos ir kūno sugrįžimas yra jautrus susidūrimas su prancūzų kalbos struktūromis – bei su pačios kalbos prigimtimi – nepataisomai juos sulaužant bei per prievartą perkuriant“ (Barber 2004: 101).

Glaudų kalbos ir kūno santykį knygoje *Prasmės logika* akcentuoja Deleuze'as. Remdamasis stoikų kalbos teorija,

skulptorė, Rodino draugė, per prievartą paguldyta į psichiatrinę 1913 m., kur gulėjo iki mirties); Virginia Woolf (1882–1941 m., britų rašytoja, nuolat kovojo su depresija, kelis kartus bandė žudytis (1904, 1913), patyrė pasikartojančius nervinius sukrėtimus, o 1941 m. baigė gyvenimą savizudybe); Sylvia Plath (1932–1963 m., amerikietė rašytoja ir poetė, kentėjo nuo sunkios depresijos ir 1963 m. įvykdė savizudybę). Darbe daugiausiai susitelkiama ties Van Gogho, Woolf bei Muncho figūromis, kurios reprezentuoja skirtingą pamišimo bei kūrybingumo santykį. Woolf, pasak Stahl, yra „klasikinis tikrai įkvepiančio, tačiau rimtai sergančio menininko pavyzdys. Liga jai niekada nebuvo įkvepimo šaltinis, o greičiau tiesioginis kūrybiškumo rezultatas“. Jos vyras teigė, kad Virginia taip bijojo kritikos, jog ši tiesiogiai veikė deresijos priepuolius ir jų smarkumą. Jai pamišimas nebuvo genialumo požymis, atvirkščiai, apsunkino tiek jos asmeninį, tiek kūrybinį gyvenimą. Munchas, vaikystėje išgyvenęs sesers bei motinos mirtį, auginamas tėvo – religinio fanatiko bei šizofrenija sergančios vyresnės sesers, atvirkščiai, kūrybą laikė vieninteliu patikimu būdu suvaldyti savo nestabilią psichiką. O štai prieštaringa ir iki šiol neaiški Van Gogho gyvenimo, kūrybos ir ligos istorija leido sukurti „pamišusio genijaus mitą“, teigusį, jog būtent pamišimas buvo dailininko kūrybos įkvėpimas. Nepaisant to, kad tiriant pamišimo ir kūrybingumo santykį susiduriama su daugybe aspektų, tyrėja bando suderinti šiuos fenomenus, redukuodama juos vieną į kitą, tačiau galiausiai nuvainikuoja romantiškąjį „pamišusio menininko“ mitą, teigdama, jog: „gali būti, jog esti ryšys tarp kūrybingumo ir ekscentriškumo, tačiau sąsaja tarp kūrybingumo ir pamišimo visiškai nežymi“ (<http://www.annestahl.com>, žiūrėta 2011 08 17).

mąstytojas teigia, jog materialius kūnus ir nematerialius žodžius atskiria ir savotiškai jungia bekūnė riba (prasmė), kuri yra kūnų *kentėjimų* ir *veikimų* rezultatas, tačiau nesutampa nei su vienu, nei su kitais. Būtent prasmė apsaugo materialų kūną nuo nematerialios kalbos, atskiria jį nuo žodžio, neleidama susimaišyti. Vienas iš šizofrenijos simptomų yra ligonio išgyvenamas kūno ir žodžio prigimties pokytis, nulemtas šios ribos išnykimo. Prieštaringa šizofreniko būklė, jo išgyvenami „pakylėjimai“ ir „nuopoliai“ leidžia itin jautriai pajauti tiek veikiančio, tiek ir kenčiančio kūno būsenas. Stoikų filosofijoje kenčiantis kūnas, skirtingai nei tiesioginį smurtą patiriantis kūnas, aprašomas Artaud, nebūtinai yra be gailesčio žalojamas. Esminė jo savybė (atributas) yra sugebėjimas patirti poveikį arba „buvimas-veikiamu“, o ne „buvimas-žalojamu“.

Artaud darbuose kenčiantis ir veikiantis kūnai įgauna papildomų matmenų. Kenčiantį kūną jis mato kaip katatoniską, sustingusį, neveiklų, savyje uždarytą kūną. Veikiantis kūnas, atvirkščiai, yra atviras intensyvumų srautams. Juslumo principu paremta analizė nuo delioziško / stoiško apibrėžimo nesunkiai pereina į fenomenologinį lauką. Palyginkime Lingio pateiktus baimės ir malonumo apimto kūno aprašymus: „Patekusios į ryklio akiplotį, jūsų akys visiškai liaujasi buvę stebėjimo organais, išvis nustoja būti organais, tampa viso labo jūsų nefunkcionalios, neturinčios organų visumos paviršiumi. Laiko atkarpa teka be jokio judesio, ji prasideda niekur ir užsibaigia niekur“ (Lingis 2002:37) ir: „kūnams artėjant prie orgazmo, mūsų laikysena, lig tol buvusi užduoties padėty, dabar atsipalaiduoja; manipuliacijoms ir operacijoms skirtos kojų ir rankų diagramos išnyksta ir dabar galūnės pinasi tarsi atskirtos nuo kūno, laukdamos kito žmogaus prisilietimo ir liežuviu, jaudinamos ir judinamos. Mūsų lūpos išglemba, suminkštėja, blizga nuo seilių, sakiniai praranda rišlumą; iš mūsų gerklų sklinda vapėjimai, kikenimas, dejonės ir atodūsiai“ (Lingis 2002: 42). Abiem atvejais kūnas praranda kontrolę ir, stokiškai kalbant, yra labiau kenčiantis (veikiamas) nei veikiantis, tačiau, pirmu atveju, jis nieko nebejaučia, t. y. yra uždaras, o antru, yra maksimaliai jautrus, atviras nekontroliuojamiems jutimams. Tą patį byloja dvi griežtai atskirtos Artaud minimos teatro rūšys: *Siaubo* ir *Žiaurumo teatras*. Jei *Siaubo teatre* vyrauja katatoniską tylą, *Žiaurumo teatras*, atvirkščiai, siekia aukščiausio intensyvumo (žr. Artaud 1972: 56).

Šizofreniją taip pat galima dalinti į aktyvią ir pasyvią fazes. Jų metu išgyvenami kūno pokyčiai lemia visiškai skirtingą patirtį, kurią galima apibūdinti kaip išgrynintą kenčiančio arba veikiančio kūno būseną. Iš tiesų, kaip

pastebi Audronė Žukauskaitė, šizofreniko kūnas kariauja pats prieš save, tačiau to paties šizofreniko kūnas gali tapti pilnu „džiaugsmo, šokio ir ekstazės“ (Žukauskaitė 2008: 65). Artaud atrastas intensyvus, jėgų srautams atviras „rėkiantis kūnas“ arba „kūnas be organų“ atitinka aktyvų šizofrenijos polių, kuriame šizofrenija matoma kaip pozityvus procesas, nuolatinis tapimas-kitu. Pasyviajam poliui būdingi trys pagrindiniai kūno išmatavimai – kūnas-rėtis, suskaldytas ir suiręs (pūvantis) kūnas (žr. Делез 1998: 165). Kodėl vyksta šis neišvengiamas kūno skilimas? Kenčiančių kūnų funkcionavimo, ar tiksliau nefunkcionalumo, principą padeda suprasti psichiatro Louiso Wolfsono aprašomos „dalinių objektų“ dėžės: „Daliniai objektai yra dėžėje. Jie subyra į gabalus, kai atidarome dėžę, tačiau „dalinė“ yra tiek dėžė, tiek jos turinys. Skiriasi tik jų tuštumos ir intervalai“ (cit. iš Deleuze 1983: 15). Daliniai objektai byra, nes dalinė yra pati juos gaubianti dėžė – mūsų organizmas. Nesunku pamatyti, kad Artaud perskyra tarp „kūno be organų“ ir organizmo atitinka ir Henri Bergsono nubrėžtą *visumos* ir *uždarytų sistemų* perskyrą. Bet kuri uždara sistema yra sistema, dirbtinai atskirta nuo visumos, kuri dėl savo nuolatinės kaitos laike paneigia pačią uždaros sistemos egzistavimo prielaidą – jos nekintamumą (Bergson 2004). Remiantis šia skirtimi, organus turėtume suprasti kaip uždarytą sistemą, nulemtą organizmo, matomo kaip aukštesnė, tačiau taip pat uždara sistema. Vadinas, jeigu „normalūs“ žmonės sugyvena su savo organizmu, misdami vientiso pasaulio iliuzija, beodis šizofrenikas itin jautriai suvokia tikrąją dalykų padėtį. Jo organai byra, nes organizmas nebesugeba jų išlaikyti ir susieti į visumą. Pakludami anarchistiniams *skaidymosi tik ne į save*<sup>23</sup> ir *santykiavimo visomis ribomis*<sup>24</sup> imperatyvams organai kelia grėsmę organizmui. Apsėsti įvairių mikrobu, virusų, vėžio ląstelių, jie plėšo į dalis visą juos vienijančią sistemą. „Patologinis“, kenčiantis šizofreniko kūnas atsiduria savotiškoje tarpinėje padėtyje tarp „normalaus“ ir „idealaus“ būvio, patiriamo kaip tam tikras nedalus „kūnas be organų“. Jis *jau nėra troškimą represuojanti sistema (organizmas)*, tačiau tai *dar* ne tuščias, todėl atviras tėkmei bei intensyvumams idealas. Jis

23 Deleuze'as nurodo, jog būtent šiuo principu vadovaujasi šizofreniški Samuelio Becketto veikėjai ir juos išstinkantys įvykiai (žr. Deleuze; Guattari 1983: 92).

24 Knygoje *Materija ir Amintis* Bergsonas tvirtina, kad daiktai arba vaizdiniai sutampa su savo veiksmiais ir atsakomosiomis reakcijomis, kitaip tariant, yra neatsiejami nuo judėjimo. Kiekvienas vaizdinys, pasak jo, tėra „kelias, kuriuo, plisdamos po beribę visatą, visomis kryptimis plūsta modifikacijos“. Taigi kiekvienas vaizdinys bergsoniškoje universalios kaitos visatoje reaguoja ir veikia kitus vaizdinius, „visas jų ribas visomis savo elementariomis dalimis“. Nesunku pastebėti, kad bergsonišką vaizdinio sampratą, konstruodami šizofreniško subjekto modelį, perima Deleuze'as ir Guattari (žr. Берсон 2001: 179).

pilnas nuolaužų ir skeveldrų, taigi vis dar uždaras kūnas. Analizę galima užbaigti atsigręžiant į „grynai filosofinei šizofrenijai“ atstovaujančius iki-sokratikus, tiksliau Empedoklą. „Empedoklo darbuose, – rašo Deleuze’as, – meilės ir neapykantos neperskiriamumas lemia, kad iš vienos pusės susiduriame su neapykantos kūnu, suskaldytu kūnu-rėčiu, iš kitos – su nuostabiu kūnu be organų: „nulietu iš vieno gabalo“, be dalių, be balso ir lyties“ (Делез 1998: 87).

Galima sakyti, kad būtent žiauri fizinė kūno transformacija iš kenčiančio į veikiantį polių buvo Artaud pirminė ir galutinė obsesija. Viename savo vėlyvųjų tekstų Artaud pranašiskai skelbė, jog jam mirus: „pamatysite dabartinį mano kūną / sudraskytą į dalis / ir perkuriantį save / tūkstančiais pagarsėjusių aspektų / naujame kūne / kurio dėka / niekada manęs nepamiršite“ (Artaud 1988: 72). Perėjimą nuo kenčiančio prie veikiančio kūno, arba iš pasyvaus į aktyvų šizofrenijos polių, Artaud patiria Rodezo psichiatrinėje ligoninėje. Šią transformaciją geriausiai atskleidžia čia nupiešti piešiniai. Artaud pradėjo piešti 1945-ųjų sausį, praėjus mėnesiui po gydymo elektrošoku. Jį gydęs daktaras Gaston’as Ferdier’as Artaud paskyrė penkiasdešimt vieną elektrošoko seansą, kurie buvo atlikti tarp 1943 m. birželio ir 1944 m. gruodžio. Pirmieji Artaud piešiniai: *Būtis ir jos embrionas*, *Niekada realu, visada tikra*, *Sudėkime anatomiją į dėžę*, *Totemas*, artikuliuoja jo paties kūno fragmentaciją, patirtą elektoterapijos metu. Šie piešiniai neturi nieko bendra su ritualiniais kerais, jie tiesiog atvaizduoja, vizualizuoja tai, kas buvo padaryta jų autoriui. Suiręs kūnas, sukaptos dalys ir organai, riksmo perkreiptos burnos ir randai susiduria su elektriniais instrumentais, mašinų dalimis, vinimis ir smaigais, yra jų darkomi ir žalojami. Tačiau, pastebi Barberis, piešiniai pasikeičia vos tik Artaud sužino, kad yra išrašomas iš Rodezo – suskaldytos, subyrėję žmonių figūros tampa žymiai tvirtesnėmis, netgi galingomis. „Įvairūs ginklai – kulkos, grąžtai, sraigčiai – dabar akivaizdžiai priklauso nuo Artaud valios, yra naudojami jo tikslams ir nebekelia skausmo“, – tvirtina jis (Barber 2004: 56). Akivaizdu, kad pirmieji piešiniai, vaizduojantys fizinį kolapsą ir kankinimus, gali būti nuoroda į kenčiantį kūną, o nupiešti paskutiniaisiais mėnesiais (*Tėvo-Motinos prakeikimas*, *Žiaurumo teatras*, *Mirusios dukters testamentas*, *Tikro kūno projekcija*), suteikia kūnui visišką pranašumą. Kūnas, vaizduojamas kaip transformacijų, išsilaisvinimo bei autonomijos šaltinis, atskleidžia kitą dimensiją, gebėjimą perkurti save ir virsti „kūnu be organų“.

Įdomu tai, kad nors tiesioginiai Artaud išgyventos kancios kaltininkai buvo medicinos instrumentai, tačiau tiek kenčiantį, tiek veikiantį kūną vaizduojančiuose piešiniuose susiduriame su nuolatine žodžio ir vaizdinio priešprieša

bei pastanga juos sutaikyti. Vienuose piešiniuose žodžiai ir vaizdiniai veikia kaip vieninga prieš kūno kankinimus nukreipta jėga ir, kaip pastebi Barberis, „žodiniai elementai galbūt net labiau nei patys vaizdiniai išreiškė Artaud protestą“ (Barber 2004: 54). Kituose žodis virsta vaizdiniu, savarankiška jo išraiška bei reikšmė yra anuluojama, pvz., tekstas *Dešimt metų, kai dingo kalba* žymi tą periodą, kai Artaud jautė, kad rašytinė kalba visiškai neatitinka jo keliamų reikalavimų, taigi projektuodamas savo lūkesčius jis atsigręžė į vaizdinį, „vien tik rašytine kalba išreiškdamas vien tik rašytinės kalbos negaliojimą“. Tačiau virtusi vaizdiniu, kalba veikia staigiai, tarsi žaibas, šitaip atsidurdama anapus reprezentacijos: „tvirtinu, kad prarasta kalba yra žaibas, kurį aš priverčiu pasirodyti žmogaus kvėpavimo dėka: žaibavimas, kurį sukelia mano pieštukas popieriuje“ (cit. iš Barber 2004: 75). Vis dėlto labiausiai žodžio ir vaizdinio tarpusavio sąveika atsiskleidžia užrašuose, darytuose tarp 1945 m. vasario ir 1948 m. kovo, kurie tampa knygos *50 būdų, kaip nužudyti magiją* pagrindu. Nors čia kalbai skiriama žymiai daugiau dėmesio nei ankstesniuose piešiniuose, vos tik įgavusi egzistenciją, ji užpuola vaizdinį, t. y. piešiniuose atvaizduotą Artaud kūną. Užrašų knygelės lapas, bendra rašymo ir piešimo erdvė virsta karo zona, konceptualiai primenančia siurrealistų dailininko René Magritte’o bandymus, nubrėžti kalbą-vaizdą skiriančią ribą. Šie Artaud dienoraščio puslapiai atskleidžia unikalią šizofreniškos patirties ypatybę: kūną ardantys parazitai gali būti ne tik organinės ląstelių ar genų mutacijos, piktybiniai augliai ar medicinos instrumentai, bet ir materialumą įgavę žodžiai.

Artaud piešė ne tam, kad paaikšintų aplinkiniams, kaip jaučiasi, t. y. komunikuotų ar reprezentuotų šizofreniškos patirties „aukštumas ir gelmes“. Patys piešiniai nereprezentuoja nieko, jie tiesiog yra tam tikrą akimirką patiriami išgyvenimai, neturintys jokios vertės po jų sukūrimo. Taigi aiškinimo reikia ieškoti anapus jų. Deleuze’as nurodo, jog gelmei įtraukus paviršių, dingsta prasmė, taigi išnyksta riba tarp daiktų ir sakinių. Kūnas virsta gelme, įsiurbiančia visus daiktus, tačiau kinta ir pats žodis. Jis praranda savo prasmę, suskyla į gabalus, skiemenis, raides, tiesiogiai veikiančius be odos ir apibrėžtos formos likusį kūną. Kūno neapibrėžtumas, jo beformiškumas atitinka žodžio beprasmškumą, o kūno ir jo dalių entropija – kalbos bei žodžio entropiją. Kalba, kaip ir kūnas, tampa dalinius objektus saugančia dėže, bandančia uždaryti nuolat į skiemenis ir raides byrančias savo dalis. Žodis jau nebeišreiškia daiktų padėties atributo, jis „galbūt išsaugo denotacijos galią, tačiau ji priimama kaip tuštuma, manifestacija virsta abejingumu, reikšmė – melu“ (Делез 1998: 124). Dabar

žodis pjauna ir žaloja, pasirodo per priebalses ir didžiąsias raides, jo fragmentai įsmunka kūnan, formuodami naują organų padėtį. Rodos, kad būtent aktyvių žodžių dėka kūnas virsta pasyviu, kenčiančiu, darkomu kūnu. Taigi pirminėje šizofrenijos tvarkoje išlieka tik veiksmo ir kentėjimo (bet ne kalbos ir daiktų) dualumas. Niekas nebeapsaugo sakinio nuo nugrimzdimo į kūną, jo garsų susimaišymo su kūno afektais.

## 2. Veikiantis kūnas ir veikiantis žodis: *Taukšlio* vertimas

Aktyviajame šizofrenijos poliuje susiduriame nebe su kenčiančiu, o su veikiančiu kūnu. Tai reiškia, kad šizofrenikas gali pasipriešinti fizinei žodžio prievartai, tačiau taip atsitinka ne iš naujo atradus žodžio prasmę, bet, atvirkščiai, ją sunaikinus. Tik prasmės destrukcija kūno kančią paverčia veiksmu, paklusimą – įsakymu, pasyvumą – aktyvumu. Taip yra todėl, kad žaizdos kūne atsiranda tuomet, kai „sujungtas ar atskirtas kūno dalis *veikia fonetiniai elementai*“ (Delez 1998: 125). Taigi pergalė, anot Deleuze'o, gali būti pasiekta įvedus žodžius-įkvėpimus, žodžius-spazmus, kuriuose visos fonetinės, raidinės, skiemenų reikšmės pakeičiamos išskirtinai toninėmis, iš principo neužrašomomis ir nesuskaidomomis reikšmėmis. Geriausiai šį virsmą išreiškia ne kas kitas, bet materiali kalba arba žodis-užkeikimas, kurį Artaud siekė atgaivinti teatre ir demonstravo paskutiniaisiais gyvenimo metais darytuose radijo įrašuose. Šis projektas, t. y. keli eteryje perskaityti, specialiai radijui parašyti tekstai, žymi paskutinę, bei intensyviausią Artaud kovą su kalba. Kaip nurodo Barberis, kalba čia „kvočiama, suardoma ir išsodrinama, šitaip siekiant intuityviai perteikti kūną“ (žr. Barber 2004: 98). Kita vertus, „iš principo neužrašomos reikšmės“ demonstruojamos ir verbaline forma, jas galima aptikti Artaud atliktame *Taukšlio* vertime. Šį eilėrašį, sukurtą remiantis *nonsense* principu, randame Louiso Carrollio (tikrasis vardas Charles Lutwidge Dodgsonas) vaikams skirtoje knygelėje *Alisa Stebuklų šalyje ir Veidrodžių karalystėje* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871).

Suardyti *Taukšlio* kalbą Artaud pasirenka neatsitiktinai. Remiantis Deleuze'o pastebėjimu, daugumoje Carrollio eilėraščių galima pastebėti savarankišką dviejų tuo pat metu egzistuojančių kalbos serijų raidą / vyksmą. Viena serija nurodo į valgomus daiktus, kita – išreiškiamas prasmės. Vadinasi, eilėraščiai kuriami remiantis kūniškų daiktų ir nekūniškų įvykių arba kūno ir kalbos dualumu, iš principu priešingu Artaud teorijai. Egzistuoja net keli prancūziški *Taukšlio* (*Le Jaserogue, Jabberwo-*

*cheux, Le Berdouilleux*) variantai: tai Franko L. Warrino, Henri Parisot (trys versijos), André Bay, J. B. Brunius ir paties Artaud „ontologinis“ vertimas, demonstruojamas straipsnyje *Antigramatinis bandymas prieš Lewisą Carrollį* (*L'Arve et l'Auve: Tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll*, 1947). Trumpai sustokime ties jais:

### Luiso Carrollio originalas (*The Jabberwocky*):

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimple in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

### Franko L. Warrino vertimas:

Il brilgue: les tôves lubricilleux  
Se gyrent en vrillant dans le guave.  
Enmîmés sont les gougebosqueux  
Et le mômerade horsgrave.

### Henri Parisot (vėlyvasis) vertimas:

Il était reveure; les slictueux toves  
Sur l'allouinde gyraient et vriblaient;  
Tout flivoreux vaguaient les borogoves;  
Les verchons fourgus bourniflaient.

### André Bay vertimas:

Il était ardille et les glisseux torves  
Gyraient et gamblaient sur la plade  
Tout dodegoutants étaient les borororves  
Les chonverts grougroussaient la nomade.

### J. B. Brunius vertimas:

C'étaient grilleure et les tauves glissagiles  
Giraient sur la loinde et guiblaient;  
Le borogauves avaient l'air tout chétristes,  
Et fourgarés les rathes vociflaient.

### Antonino Artaud vertimas:

Il était roparant, et les vliqueux tarands  
Allaient en gibroyant et en brimbultdriquant  
Jusque-là où la rouрге est à rouarghe à ramgmbde  
et rangmbde à rouarghambde:  
Tous les falomitards étaient les chats-huants  
Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument.

### J. Vaičiūnaitės vertimas:

Lankšliaują bukai pietspirgiai  
Sau grąžtėsi ant pieplatės;  
Greit rainelaiši šluotpūkai,  
Šmūlydę čiukai švilpčiaublės.

Matyti, kad visi vertimai skirtingi, tačiau vadovaujasi bendrai piimtomis taisyklėmis, kurias Carrollis pateikia būsimiems *Taukšlio* vertėjams savo užrašuose. Šiek tiek skirtingas nuorodas galima rasti ir pačioje knygoje, kai „žodžių meistras“ Kliunkis Pliumpis aiškina, kaip reikia suprasti eilėrašį, išmuštai iš vėžių Alisai. Vieni žodžiai sudaromi kaip kelių žodžių lydinys, pvz., „lankšliaują“ reiškia „lankstūs ir šliaužiojantys“, „rainelaiši“ – „raiši ir nelaimingi“, kiti yra žodžių junginio pėdsakai – „šmūlydę“ yra „iš namų nuklydę“ ar tam tikrą veiksmą ar būseną apibūdinantis žodžių lydinys „pietspirgiai“ – „pietų metas, kai pradeda spirginti pietums“, „grąžtyti“ – „gręžti skylės kaip grąžtu“. Galiausiai čia yra ir žodžių, neturinčių nieko bendro su sintakse ir primenančių Louiso Borgeso pramanytų būtybių knygos personažus kaip, kad „bukai“ – padarai „šiek tiek panašūs į opšrus...taip pat primena ir driežus, gal šiek tiek kamščiatraukius“. Vienaip ar kitaip, visi Carrollio išgalvoti žodžiai yra asociatyvios lingvistinės serijos, įgaunančios apibrėžtą reikšmę ir skaidrumą, jas „išvertus“. Nuo to vertėjo uždavinys nepalengvėja, tačiau vertimas įgauna daugiau skaidrumo ir tampa universaliu.

Tačiau ir Carrollio demonstruojamame „paviršiaus žaidime“ galima rasti tiesioginę nuorodą į gelmės sferą, nurodančią kalbą, visiškai nepanašią į eilėraščio. Artimiausias Artaud turėtų būti žodis „švilbčiaublėti“, reiškiantis „pereinamą nuo švilpimo iki bliovimo garsą su tam tikru pačiaudėjimu per vidurį“. Panašiai – skambesio, moduliacijos ir tonacijų, pertrūkio kalboje arba „čiaudėjimo“ principu kuriama šizofreniška, sproginėjanti kalba. Deleuze'as nurodo tikslią vietą (paskutinis antros eilutės žodis), nuo kurios Artaud atliktas *Taukšlio* vertimas iš paviršiaus organizacijos ima slysti į gelmę. Tokie jo sugalvoti žodžiai kaip „roughe“, „rouarghe“ ar „Uk'hatis“, priešingai nei originale, nebekuria serijų, kurios dauginasi koordinuojamos *nonsense*. Vadovaudamiesi „tėkmės ir liepsnojimo“ principu jie gimdo asociacijų tarp toninių elementų ir priebalsių grandinę ir „įsiurbia prasmę vos tik ši susikuria“ (Delez 1998: 127). „Roughe“ [rurž] ir „rouarghe“ [ruarž], pasak Artaud, nukreipia link tokių skirtingos reikšmės žodžių kaip *ruèe* (judėjimas, veržimasis), *roue* (ratas), *route* (kelias), *règle* (liniuotė, taisyklė, įstatymas, norma, tvarka) arba *route à règle* (teisingas kelias). Naudodamas apostrofą žodžio „Uk'hatis“ [Uk'atis] viduryje, Artaud nurodo į *ukhase*, *hate* (skubėjimas) ir *abruti* (pritrenktas, apstulbintas) ir priduria: „naktinis susidūrimas po Hekate, reiškiantis mėnulio kiaules, nuklydusias iš tiesaus kelio“. Taigi „Uk'hatis“ (išklydusios iš kelio mėnulio kiaulės) – tai K'H (*cohat* – susidūrimas, sukrėtimas), 'KT (*nocturne* – naktinis) ir H'KT (*Hecate* – Hekatė). Balsiai iš žodžių

dingsta, o likę priebalsiai drasko ir naikina, asociatyviai nurodydami žodžius, taip pat turinčius šiuos priebalsius (žr. Delez 1998: 127–128).

Tačiau ką reiškia prielaida, kad Artaud sukurta kalba reprezentuoja šį šizofenijos polių / atvejį? Ką byloja, kokias prielaidas numato sąmoningas artikuliuotos, „skaidrios“ kalbos puolimas? Išnagrinėjęs daugelį konvencionalių *Taukšlio* vertimų Douglas Hofstadteris tvirtina, kad „net šiuo patologiškai sudėtingo vertimo atveju, rodos, esti tam tikras šiurkštus atitikimas, iš dalies globalus, iš dalies lokalus izomorfizmas tarp skaitytoju smegenų“ (Hofstadter 1980: 39). Šis atitikimas yra tai, ką numano mūsų aptarta kalbos-mąstymo-pasaulio vienovė. Artaud neigia subjekto sugebėjimą mąstyti atitinkamai išorinei tikrovei, nes ši nėra kokia nors uždara ir savipakankama visuma, tvarkinga sistema, kurią galima užčiuopti įgimtomis sąmonės struktūromis. Taigi jokio atitikimo ar izomorfizmo tarp smegenų nėra ir negali būti. Antra vertus, Artaud neigia ne tik šį atitikimą, rodos jam svetima pati „bendražmogiškumo“ ar „visuotinum“ sąvoka. Todėl „atitikimas tarp mūsų smegenų“ jo teorijoje negali būti paverstas ir kūnų bendramatiškumu. Savo kūną ir patirtį Artaud mato kaip unikalią ir nesutampančią su jokio kito kūno patirtimi. Nusigrežęs nuo universalaus ir bendro pasaulio „iluzijos“, jis lieka absoliučiai vienišas „transformacijoms atvirame“ kūne. „Nėra jokių užuominų, kad Artaud būtų jautęs empatiją prieglaudos kaimynams, savo laiškuose ar užrašuose juos mini nebent tais atvejais, kai jam rašant numeta nuo stalo rašalo buteliuką arba pažadina naktį“ (Barbaber 2004: 54).

Galima sakyti, jog Artaud numano ne ką kita, o kūno ir kalbos izomorfizmą. Tiesa, gali pasirodyti, kad perėjimas iš pasyvaus į aktyvų šizofrenijos polių steigia radikalią kūno-žodžio priešstatą: jei pirmoji transformacija kūną-rėtį, suskaldytą ir pūvantį kūną paverčia tam tikra medžiaga, pasyviu lauku, kuriame veikiančioji jėga yra žodis, antrojo virsmo metu „kūnas be organų“ pats yra aktyvusis, žodžius veikiantis polius. Tačiau iš tikrųjų, tvirtina Deleuze'as, šizofrenijos procese galima įžvelgti ne kūno-žodžio dualumą, o veikimo-kentėjimo ambivalentiškumą. „Būtent tai yra šizofrenijos prieštaravimo atramos taškas: jeigu kentėjimas ir veikimas yra neatskiriami ambivalentiški poliai, dvi jų formuojamos kalbos bus neatskiriamos nuo kūno ir kūnų gelmės“ (Delez 1998: 125). Abejuose šizofrenijos poliuose žodis skaidosi, praranda prasmę ir yra priklausomas nuo kūno virsmų. Todėl šizofrenija nėra kenčiančio kūno / veikiančio žodžio ar veikiančio kūno / kenčiančio žodžio priešstatą steigianti būseną. Žalojantis žodis-kentėjimas

bei neartikuluotomis toninėmis reikšmėmis išreikštas žodis-veiksmas rutuliojasi kartu su kūno dualumu – su skaidytu ir nuostabiuoju kūnu.

### 3. Šokis ir riksmas: praktinės veikiančio kūno plotmės

Glaudus kūno ir kalbos ryšys leido Artaud sukurti virsmų iš pasyvaus į aktyvų kūną lauką teatre, piešiniuose, radijo įrašuose, poezijoje. Mąstytojas gerai suprato, kad tam, jog artikuliuotas žodis „išsiskverbtų po oda“ ir sugriautų organų organizaciją, reikia turėti nepaprastai jautrų – šizofrenišką – kūną. Kitu atveju, turi kisti pati kalba. Iš prasmingos, instrumentinės ji privalo virsti materialia, t. y. aktyvia, veikiančia erdvės ir judesio kalba. *Žiaurumo teatras*, kurį Artaud dar vadino metafiziniu teatru, iš principo remiasi kūnu, jis *veikia* per kūnus scenoje ir yra nukreiptas į kūnus anapus jos. Jis įtraukia ne tik aktorius, bet ir žiūrovo kūną, panaikindamas formalią juos skiriančią ribą bei užpildydamas erdvę tarp jų pavojingomis, kaip pasakytų Alphonso Lingis, emocijomis. Žiūrovas Artaud kuriamame teatre yra negailingai užpuolamas intensyviais vaizdiniais ir garsais, kurie, transliuojami tiesiai į jo jutimo organus, priverčia spektaklį išgyventi kaip betarpišką vyksmą. Fizinė kūno dimensija Artaud teorijoje oponuoja reprezentacijai, kurią jis suprato kaip „autentišką patirtį represuojančią religijos, visuomenės, psichiatrijos ir medicinos procesus apimančią jėgą“ (Barber 2004: 94). Todėl ypatingą reikšmę, pastebi Stephenas Barberis, Artaud darbuose įgauna šokis arba „šokantis kūnas“. Toks autentiškas kūnas tampa stipriu Artaud darbuose pasirodančiu įvaizdžiu – ypač daug dėmesio jam skiriama paskutiniaisiais gyvenimo mėnesiais, pabrėžiant siautulingą maišto šokį, skirtą atskleisti „žmogiškojo kūno paslaptį“.

Būtent šokiu, tvirtino Artaud, galime paneigti represinę, kūną organizuojančią sistemą – „dievą“. Šokis yra kūno transformacijų šaltinis, šokant virsmai patiriami per smurtingą, tačiau tuo pat metu kontroliuojamą savojo kūno galimybių tyrimą, atsiveriant atsitiktinumui bei išoriniams veiksams. Šokis yra kūno gebėjimas apsiginti nuo sunaikinimo: čia ir dabar veikiantis kūnas privalo būti deformuotas, skausmingas ir budrus savo paties judesių ir gestų ekstazėje. Būtų netikslu tvirtinti, kad šokis yra vien tik veikiančio kūno erdvė. Šalia veikiančio kūno šokis atveria ir kenčiančio kūno matmenį. Kaip jau minėjome, kenčiantis kūnas Artaud – tai, visų pirma, pasyvus kūnas. Eyalas Peretzas nurodo, kad viena vertus, kūno pasyvumo atradimas tampa troškimu visiškai kontroliuoti ne tik savo, bet taip pat ir kitų kūnus,

troškimu paversti kūnus vienu būriu, vienetu ir šitaip sumažinti bauginantį jų gausumą. Kita vertus, pažiūrėjus iš išvargintų kūnų perspektyvos, kūnas yra ne kas kita kaip kančia, išsekimas ir sunkumas. Tai ne atletiniai gebėjimai ar instrumentas, lavinamas tam, kad galėtų kontroliuoti savo aplinką, bet pasyvus atvirumas, receptyvus gebėjimas priiimti įvairius judesius, kurie visą laiką viršija kūno galimybes ir jį alina (žr. Peretz 2007: 42).

Kuo ypatingas neverbalinis, šokio teatras? *Žiaurumo teatras* nebuvo šokio teatras, tačiau šokio įtaka Artaud neabejotina. Ritualiniai Balio salos gyventojų šokiai paliko Artaud neišdildomą įspūdį ir tapo įkvėpimu, kuriant kitokį, fizinę-vizualią raišką akcentuojantį teatrą. Trijose jo parašytose pjesėse (*Kraujo srovė (Le jet de sang, 1925)*, *Sudegęs pilvas, arba pamišusi motina (Ventre brûlé, ou la mère folle, 1927)* ir *Cenci šeima (Les Cenci, 1935)*) žodžių visai nedaug ir jie, galima sakyti, neesminiai. Tikslinga būtų teigti, kad ryšys tarp šokio ir *Žiaurumo teatro* idėjų yra abipusis. Slovakų choreografas Jozefas Fručekas pripažįsta Artaud įtaką savo spektakliams ir teigia, kad kūno vaizdinys fizinio spektaklio metu transformuojasi į emocijinį išgyvenimą<sup>25</sup>. Funkcionalūs aktorių organai – rankos, kaulai, liežuviai, lūpos, krūtys, pirštai – jo spektakliuose suprantami ne kaip vaizdiniai ar ženklai, o intensyviai, „čia ir dabar“ patiriama ir į nieką anapus savęs nenurodanti tikrovė. Fizinis šokio teatras itin aiškiai parodo, kad teatro kaip re-prezentacijos (t. y. pasikartojimo) ribos gali būti peržengtos, žiūrovas ant savo lūpų pajutus svetimų ašarų bei prakaito sūrumą ir susigūžus, jį palietus įsiūčio ir nevilties bangoms. Šokio pagalba Artaud „dievui“ Fručekas priešpriešina emocionalų išgyvenamo kūno matmenį. Emocijose mes užsimirštame, teigia Lingis. Užsimirštame ne ka kita, o *telos*, t. y. savo veiksmų ir judesių tikslingumą ar reikšmingumą. Užsimirštame „dievą“ ir tampame žvėrimis. Prakaitas, dulkės, riksmas, neįmanomomis trajektorijomis ore judantys ir krintantys kūnai pripildo erdvę intensyviomis vibracijomis. Pastarosios nutrina formalią ribą tarp aktoriaus ir žiūrovo, to, kuris šoka, ir to, kuris žiūri. Šitaip „nuostabus kūnas“ išvaduojamas iš vienatvės, kurią teigė Artaud. Emocijos paverčia kūną *matomu* – kūnas atveria savo galimybes, pasirodo kaip gebantis „įgauti apybraižas“, t. y. įkūnyti skausmą, ilgėsį, malonumą, pasiduoti prievartai ar būti prievartos iniciatoriumi. Tiesa, Fručekas spektakliuose suskamba ir kitas lingiškas motyvas. Emocijose yra tamsos; jos aptemdo protą ir trukdo matyti kontekstą. „Stiprios emocijos siekia to, kas nenuoseklu, nerišlu, prieštaringa, kas prieštarauja sveikam protui; jos pritaria tam, kas nenuspėjama, ko neįmanoma atlikti, kas

25 Interviu su režisieriumi internete: <http://www.youtube.com/watch?v=FoWxnN-Vd34> (žiūrėta 2010 10 03).

nejveikiama, neįsivaizduojama“ – tvirtina Lingis (Lingis 2002:83). Tačiau Lingiui, skirtingai nei tradiciškai šviesai pirmenybę teikiantiems mąstytojams<sup>26</sup>, tamsios emocijos nereiškia negatyvumo. Panašiai kaip veikiančio ir kenčiančio kūno atveju, tamsos ir šviesos priešprieša yra labiau sąlyginė ir kintanti, nei būtina ir pastovi.

Tamsios emocijos *Žiaurumo teatre* veikia kaip būtina apsisvalymo sąlyga. Ši nuostata gražina prie jau minėtos aristoteliškos katarsio sampratos. Aristotelis tragedijos sukeltą katarsio efektą apibrėžė kaip sukeltą *phobos* ir *eleos* (verčiami kaip baimė ir gailestis arba siaubas ir užuojauta). Aristotelis šiuos terminus vartojo medicinine prasme kaip apsisvalymą nuo kažko žalingo, tačiau jie taip pat turi religinį ritualinio apsisvalymo, išpirkimo atspalvį. Aristoteliui tragedijos žiūrėjimas reiškė pozityvų psichinį efektą žiūrovui, turinčiam išgyventi potencialiai pavojingas emocijas. Taigi aristoteliška „katarsio“ sąvoka iš principo oponuoja Platonui, nes parodo, jog tamsios emocijos gali būti „nuleistos“, t. y. išsiliėti pozityviai (žr. Blame 2008: 72). Tačiau jeigu Aristotelio teorija tragedijos esme laikė žiūrovui sukeltą katarsį, kylantį iš susitapatinimo su tragedijos herojais, šokant, nurodo Fručekas, katarsis ištinka patį aktorių. Tai reiškia, kad eliminuojamas esminis dramatinio teatro elementas – personažas. Būtent personažo mirties dėka, scena virsta transformacijų, vedančių link katarsio, erdve. Rėkiantis, kenčiantis ir veikiantis, pavojingas emocijas išgyvenantis ir žiūrovui perduodantis kūnas atsiduria anapus reprezentacijos, nes nebelieka vaidinamo / kartojamą personažo. Šokti, kitaip nei kalbėti, galima tik pirmuoju asmeniu.

„Judesys. Mano jėgų riba. Anapus galimybių. Toliau negalima, bet aš einu... Mano kūne vyksta tokios cheminės reakcijos lyg jis būtų sugreitintame kadre. Širdis daužosi; skausmas plinta. Kažkur išnykstu. Nebesuvokiu nei savęs, nei aplinkos. Bet jaučiu. Dilgčiojantį skausmą, visišką nuovargį; tai aiškiai rodo, jog esu gyvas. Dėl to verta kentėti. Niekas neprilygsta šiam jausmui<sup>27</sup>.”

Šokančio kūno samprata parodo, jog Artaud labiau už klausimą „kas yra kūnas?“ domino klausimas „ką geba kūnas?“, kokias transformacijas patiria kūnas,

26 Būtent platoniška filosofinė tradicija šviesą susiejo su aukščiausiomis, dvasinėmis vertybėmis. Kalbėdamas apie aukščiausiąjį pažinimą, Platonas neatsitiktinai pasitelkia olos metaforą, kurioje ryškiai šviesos / tamsos dischotomija. Apšviečiantis tamsą išminčius – archetipinė metafizinio mąstymo figūra. Apie matymo ir mąstymo santykį žr. 45b fragmentą Platono *Timajuje*, arba A. Šliogerio *Transcendencijos tyloje* išvestą mąstymo ir matymo paralelę, intelektą ir juslinį pažinimą sinezuojančius *mąstančio matymo* sąvokoje.

27 Iš Jozefo Fručeko režisuoto spektaklio *Tyrumas* bukletas.

ką gali produkuoti ir kokius išgyvenimus, afektus geba patirti. Čia galime prisiminti Spinozą, kuris „niekuomet nesiliovė stebėtis kūnu. Ne tuo, jog turi kūną, bet tuo, ką jis geba. Kūnai apibrėžiami ne pagal giminę ar rūšį, ne pagal organus ir funkcijas, bet pagal tai, ką jie gali atlikti, kokius afektus patiria tiek jausdami, tiek veikdami“ (Deleuze; Parnet 2006: 45). Šokantis kūnas atveria dar vieną autentiško kūno profilį. Tai – Barberio minimas „rėkiantis kūnas“ (*screaming body*). Riksmas buvo dar vienas Artaud dažnai naudojamas nereprezentatyvus kūno įvaizdis. „Aš krentu. / krentu, tačiau nebijau. / savo baimę paverčiu įniršio riksmu... / privalau kristi tam, kad galėčiau rėkti. / krentu į požemį, iš kurio negaliu ištrūkti, niekada neištrūksiu... / išsiveržęs riksmas tebuvo sapnas. / tačiau tai sapnas, ryjantis sapną“, – rašė Artaud (Artaud 1988: 117)<sup>28</sup>. Balso moduliacijas jis akcentuoja ir *Žiaurumo teatre*. Tirštas riksmas pasklinda virš bet ko, kas bando jį apibrėžti, tampa pavojingu, tačiau vieninteliu būdu išreikšti autentišką kūną.

Tatsumi Hijikata, japonų „butoh“ šokio meno krypties išradėjas – „vienintelis menininkas pastūmėjęs į priekį Artaud darbus“ – riksmą suprato kaip galutinį šokio tašką; riksmas, pasak jo, įtempia choreografinį kūno vaizdinį ir atveria visus jo patiriamų išgyvenimų kraštutinius (Barber 2004: 103). „Butoh“, kitaip dar vadinamą „tamsos šokiu“, Hijikata siejo su ekstremalia kūno patirtimi, kurią vertino kaip būtiną kūno atgimimo sąlygą. Japonų menininkas klasikinio šokio konvencijoms ir technikai priešpriešino šokį, „atskleidžiantį vidinį gyvenimą“, kuris visada yra anapus racionalaus diskurso ribų: „Vakarietiškas šokis prasideda nuo tvirtai ant žemės stovinčios pėdos. „Butoh“ prasideda tuomet, kai šokėjas bando surasti savo pėdą. Kas nutiko pėdai? Kas nutiko mūsų kūnams?“ – klausia Hijikata (cit. iš Barber 2005: 45). Ką komunikuoja, kokią žinią perduoda „butoh“, pasižymintis abejomis Artaud akcentuojamomis teatro kalbos savybėmis, t. y. poetiškumu ir fiziškumu? Labiau nei bet kuri kita šokio forma jis apsvaigina ir supainioja racionalų protą. Misdamas nuolat besikeičiančiais vaizdais, jis neperteikia jokios reikšmės (Fraleigh; Nakamura 2006:4). Kita vertus, tamsus ir galingas „butoh“ šokis tyrė žmogiškojo kūno virsmus į kitas gyvybės formas ar netgi negyvus daiktus. Tam, kad tokios transformacijos galėtų vykti, Hijikata išrado savotišką „žodžio-užkeikimo“ atmainą – poetinę ir surrealistinę kalbą *butoh-fu*<sup>29</sup>.

28 Šį 1935 m. parašytą tekstą apie riksmą *Serafino teatras* (*Le Théâtre De Sérapin*) Artaud ketino įtraukti į rinkinį *Teatras ir jo antrininkas*, bet vėliau apsigalvojo.

29 Jap. k. *fu* – žodis.

„Butoh“ sėkmingai apjungė riksmą ir šokį, du veikiančio kūno aspektus. Tačiau, Artaud manymu, teatras nebuvo vienintelė vieta, įgalinanti kūno tapsmą. Jo piešinius Barberis pavadino stulbinančiais žmogaus kūno tyrimo pavyzdžiais ir prilygino tokioms šiuolaikinio europietiškojo meno figūroms kaip Francis Baconas ir Edvardas Munchas (Barber 2004:104). Kas siejo Artaud ir jo „bendražygius“ dailėje? Savotiškas apsidėmimas, noras paversti kūno vaizdinį „gyvu ir rėkiančiu“. Žymiaame Muncho paveiksle būtent riksmo vaizdinys išreiškia žmogiškos patirties esmę. Įdomu tai, kad dailininkas siekė šį vaizdinį suderinti su kalba. Jis sukūrė nemažai fragmentiškų teksto variantų, skirtų atspindėti intensyvią, paveikslu vaizduojamą patirtį. „Ėjau keliu su dviem draugais. Saulė nusileido. Dangus staiga tapo kruvinas ir aš pajutau, įkvėpiau jo liūdesį. Palinkęs prie kelio, mirtinai nuvargęs, sustojau. Nusidriekę virš juodai mėlyno fiordo krauju varvėjo debesys. Mano draugai ėjo toliau, o aš likau vienas. Neapsakomas siaubas atvėrė mano krūtinėje žaizdą. Gamta aplinkui klykė“ (cit. iš Torjusen 1989: 136).

Atrodo, kad Artaud idėjos buvo nesvetimos ir Baconui. Tapytojo paveikslai atspindi troškimą išvengti „ilustracijos“ arba reprezentacijos, vaizdinio naratyvo klišių, kultūrinių asociacijų, simbolių ir iš anksto paruoštų reikšmių. Be abejo, paprasčiausia tokiu atveju būtų atsigręžti į abstrakcionizmą, tačiau Baconas pasirinko kitą kelią. Paveikslą jis laikė tam tikru „įrašu“ ar „raportu“, o abstrakčiame mene „nėra pranešimo, nėra nieko, išskyrus tapytojo estetikos suvokimą bei kelias jo emocijas“ (Sylvester 1987:60). Bacono tikslas – tiesiogiai paveikti žiūrovo nervus: „Ar galite įsivaizduoti skirtumą tarp darbo, kuris išreiškia tiesiogiai, ir darbo, kuris išreiškia save per iliustraciją? Tai labai sudėtinga problema. Ji siejasi su instinktais <...> kai kurie darbai tiesiogiai veikia nervų sistemą, o kiti pasakoja istoriją, kuria ilgiausius ditirambus mūsų smegenims“ (Sylvester 1987:18). Kai paveikslas paliečia nervus, jis sukelia tai, ką Baconas vadino „faktu“ (*matter of fact*). Šis terminas pabrėžia vaizdinio faktiškumą ir priešpriešina jį subjektyviai jutimų prigimčiai, todėl paveikslai atskleidžia paties „vaizdinio jėgą“, o ne išreiškia vidinę būseną. Taigi priešindamas iliustratyvią ir ne-iliustratyvią formą, dailininkas seka Artaud pėdomis „iliustratyvi forma kreipiasi į jus per protą ir protas tuoj pat atpažįsta formą, nors ne-iliustratyvi forma pirmiau paveikia jutimus ir tik tada mus atgręžia į faktą“ (Sylvester 1987:56). Iliustraciją ir jai priešingą abstrakciją Bacono paveiksluose pakeičia formos deformacija, kuri ne imituoja (reprezentuoja), o transformuoja, atveria

tapsmų lauką ir veikia pagal sudėtingus, kompleksinius dinamikos ir jėgų ritmus, Deleuze'o pavadintus „jutimų logika“ (*logique de la sensation*).

Pasak šio mąstytojo, pagrindiniai Bacono kompozicijos elementai yra plokščias, vienspalvis laukas (Struktūra), izoliuojantis ratas, žiedas, stačiakampis (Kontūras) ir izoliuota forma ar kūnas (Figūra). Deleuze'as nurodo, kad visus šiuos elementus veikia skirtingi jėgų tipai: dinaminis perėjimas, tam tikras mostas veda iš vienspalvio lauko į figūrą; šis laukas siekia susivynioti aplinkui izoliuojantį kontūrą, suspausti figūrą ir atskirti ją nuo bet kokių naratyvių, „ilustracinių“ asociacijų; iš kitos pusės, veikia matomos ir nematomos izoliacijos jėgos ir Figūra patiria įvairius virsmus, „tąsi mėsa susiraito aplink kaulų pastolius“ ir matome „deformacijos jėgas, kurios apima Figūros kūną ir galvą, ir kurios virsa matomomis kaskart, kai galva atsikrato savo veido ar kūnas organizmo“ (Deleuze 2003: 42); galiausiai vyksta judėjimas figūrai bandant išeiti iš savęs ir užbaigti save per vieną savo organų tam, kad susijungtų su vienspalviu lauku. „Ištisos spazmų serijos Bacono paveiksluose yra tokio tipo. Meilė, vėmimas, ekskrementai – kūnas nuolat stengiasi pabėgti iš savęs pro vieną iš organų tam, kad prisijungtų prie plokščio lauko materialios struktūros“ (*ten pat*). Nesunku pamatyti, kad riksmas Baconui yra viena gryniausių deformuojančios jėgos išraiškų. Rėkiančių popiežių paveikslai akivaizdžiai liudija šį veiksma: spazmiški kūnai bando išeiti iš savęs pro rėkiančią burną, ištuštinti save pro šį organą, pasklisti visoje paveikslu erdvėje. Riksmas suardo bet kokias koduotas reprezentacijos – Bacono vadinamos iliustracijos – klišes ir įsteigia „faktus“, figūras, kurios apeina smegenis ir veikia tiesiogiai nervus.

Baconas pripažino, jog jam nepavyko atvaizduoti riksmo taip, kaip norėjo. Tobulu riksmo pavyzdžiu jis laikė juodai-baltą vaizdinį iš Sergejaus Eizensteino filmo *Šarvuotis Potiomkinas* (1925). Prisiminus Artaud ir Eizensteino „mąstymo gimdymo“ teoriją, sujungiančią vidinę bei išorinę vaizdinės prievartos formas, tai neturėtų stebinti. Daugybei Bacono sukurtų vaizdinių bendra klaustrofobiška, košmariška, pasibjaurėjimą kelianti atmosfera. Keista, tačiau Deleuze'as atmeta šį jo kūrybos aspektą kaip nereikšmingą, pažymėdamas spalvos ir linijos sukeltą „jutimų prievartą“, bet atsiribodamas nuo pačių vaizdinių turinio. Tačiau išorinė prievarta Bacono paveiksluose akivaizdi (nukryžiuojimai, įvairūs kankinimai, luošiniai, mirtys, monstroi). Jos svarbą šiam tapytojui liudija susižavėjimas viena brutaliausių Eizensteino filmo scenų. Pačioje Odesos laiptų scenos pabaigoje rodomas stambus moters veido kadras, jos akiniai nustumę nuo nosies, vienas stiklas sudaužytas

į šipulius, burna perkreipta, veidu teka kraujas. Bacono manymu, į šį vaizdinį sutelkti visi filmo vaizdiniai, jis vizualiai išreiškia pačią riksmo esmę. „Tikėjausi, kad vieną dieną, kuriame nors savo paveiksle man pavyks geriausiai pavaizduoti žmogaus riksmą. Man nepavyko, tačiau Eisensteinui – taip“, – tvirtino jis pokalbyje su Davidu Sylvesteriu (Sylvester 1987:34).

Artaud darbuose riksmas taip pat įgauna šiurpų materialumą, paverčiamas „vizualia, fizine substancija erdvėje“ (Barber 2004:104). Tai afektas, perviršis, kurio suvirškinti neįmanoma kitaip nei iškenčiant. Kaip ir kerų ar teatro atveju, piešdamas Artaud vertino ne galutinį rezultatą, įpuolanti į „repezentacijos spąstus“, bet aktuliai išgyvenamą pojūtį. Grubūs štrichai, daugybė viena kitą perdengiančių figūrų saugojo Artaud piešinius nuo „įskaitomumo“ ir fiksuoto supratimo. Pats piešimo procesas jam buvo savotiškas ritualas: „Artaud piešdamas stovėdamas priešais didžiulį (beveik visada vienodo dydžio) popieriaus lapą, kiekvieną brėžiamą liniją palydėdamas riksmomis, inkštumu ir naujai išrastais žodžiais“ (Barber 2004: 63). Šitai intensyviai išgyvenamas piešimo procesas pasižymėjo poveikiu ne tik pačiam piešėjui, bet ir jo modeliui. Paule Thévenin, artima menininko draugė, prisipažįsta, kad su siaubu prisimena savo išgyventą patirtį. Piešiama Artaud ji jautėsi tarsi jai „gyvai luptų odą“ (*ten pat*). Taigi piešimas Artaud buvo vienas iš būdų prisiliesti ne tik prie prarasto žmogaus anatomijos, bet ir užmiršto kalbos sluoksnio.

Kūno ir kalbos ryšys leido Artaud sukurti virsmų iš pasyvaus į aktyvų kūną lauką radijo įrašuose ar poezijoje (minėtas *Taukšlys*). Galima sakyti, kad gryną riksmą Artaud demonstruoja paskutiniajame kūrybos etape. Patarasis įdomus keliais atžvilgiais. Pirma, būtent šios medijos dėka Artaud tapo populiariosios kultūros dalimi. Radijas pasirodė esanti patikimiausia priemonė paskleisti savo idėjas žymiai didesnei auditorijai nei nedidelis spektaklius ar piešinių parodas aplankusių žmonių skaičius. Šį fenomeną aiškindamas Stephenas Barberis rašo:

„Po Antrojo pasaulinio karo radijas vaidino didžiulį vaidmenį Paryžiaus gyventojų (taip pat visos Prancūzijos ir Europos) gyvenime. Vakarinė nacionalinio radijo – kuris, nors išliko oficialiai nepriklausomas, buvo netiesiogiai kontroliuojamas Prancūzijos vyriausybės – programa nuolat turėjo didelę ir mišrią auditoriją. Šalia naujienų ir reportažų, naktinė programa svyravo nuo kvailokų pramoginių viktorinų iki medicinos ar psichologinių patarimų laidų ar laidų, skirtų poetų, rašytojų ir muzikantų, įskaitant avangardistų, kūrybai. Net vokiečių okupacijos metu eksperimentinės laidos

tęsėsi, nes radijas buvo matomas kaip novatoriška meno forma. Radijas pasižymėjo kaip informacijos, pramogų ir kultūros skleidimo namuose sėdintiems klausytojams medija. Šia prasme, Artaud įrašai, turint omenyje penktojo dešimtmečio pabaigos prancūzų radijo sistemą, yra populiarioji pritenkiančio ir unikalaus pobūdžio kultūra“ (Barber 2004: 93–4).

Antra, formaliai paskutinis Artaud kūrybos etapas žymi poslinkį nuo rašytinių (scenarijai, straipsniai, poezija) ar vizualinių (teatras, piešiniai) prie audialinių (radijo įrašai) išraiškos priemonių. Remiantis McLuhano medijų teorija, toks perėjimas yra lemtingas todėl, kad ausies ir akies, arba sakytinio ir rašytinio žodžio, opozicija išreiškia ne tik formalų, bet ir kultūrinį, epistemologinį pokytį, šiandien išgyvenamą kaip „galutinis konfliktas tarp vaizdo ir garso, tarp rašytinio ir žodinio suvokimo būdo ir egzistencijos organizavimo“ (McLuhan 2003: 33). Ką tokiu atveju reiškia sustojimas ties grynai audialine medija? Medijų teorijos atžvilgiu galima sakyti, jog paskutinė Artaud kova su artikuliuota kalba, judėdama nuo akies prie ausies, nuo neutralaus matymo / rašymo prie suinteresuoto klausymo, įgauna sau tinkamiausią (poveikio prasme) formą. „Klausa, – tvirtina McLuhanas, – kitaip nei romi ir neutrali akis, yra hiperestetinė, jautri ir visa apimanti“ (McLuhan 2003: 97). Prisiminkime Artaud tikslą – žiūrovo (klausytojo) kūno transformaciją ir pasidarys aišku, jog būtent ši dieviškąjį Apolono lūpų prisilietimą imituojanti medija idealiai atitiko Artaud užmojus. Tuo tarpu pagrindinis Artaud priešas, „akį vietoj ausies atveriantis“ fonetinis raidynas „išlaisvina vartotoją iš gentinio skambančio žodžio magijos transo, iš giminystės tinklo“ bei „nusišalina kitų juslių – garso, lytėjimo, skonio – vaidmenį bet kurioje rašto kultūroje“ (McLuhan 2003: 95–96).

Pasak McLuhano, radijas yra *karštoji* medija, pasižyminti tokiomis savybėmis kaip koncentruota informacija bei pasyvus publikos dalyvavimas. „*Karštoji* medija, – rašo McLuhanas, – yra ta, kuri vieną juslę pratęsia „didele apibrėžtimi“. Didelė apibrėžtis yra būklė, kupina informacijos. *Karštosios* medijos reiškia pasyvų publikos dalyvavimą, o *vėsiosios* medijos – aktyvų dalyvavimą bei užbaigimą. *Karštoji* forma išstumia iš dalyvavimo, ji niekada neleidžia labai įsijausti ir dalyvauti, o *vėsioji* forma įtraukia“ (McLuhan 2003: 40–1). Visas žiūrovo jusles atakuojantis *Žiaurumo teatras* formaliai yra *karštoji*, o intelektualus ir distanciją su žiūrovu išlaikantis brechtiškasis teatras – *vėsioji* medija. Brechtiškojo teatro principai idealiai atitinka McLuhano vėsiosios medijos

apibūdinimą, teigiantį, jog intensyvi patirtis visada turi būti „pamiršta“, „cenzūruota“ ir atšaldyta iki labai vėsios būklės – tik tuomet ją galima „išmokti“ ar asimiliuoti (*ten pat*). Sunkiau su *Žiaurumo teatru*, kurio tikslas – katarsis yra nukreiptas būtent į publiką, taigi „išjungus“ žiūrovo intelektą čia „dalyvauja“ visos juslės. Savo forma būdamas karštoji medija, turinį jis perima iš ne iš rašytinės, o iš „ausies kultūros“ (prisiminkime Artaud susižavėjimą balietišku teatru bei aptartą graikiškos agonistikos įtaką), kuri, pasak McLuhano, iš principo yra vėsi. Nors tapatinama su sakytiniu žodžiu, ji apima ir tam tikrą iki-kalbinį lygį, kurio išraiškos formos aktyviai naudojami *Žiaurumo teatre*: „prieš balsui išmokstant orą ir erdvę paversti žodinėmis struktūromis, tikriausiai egzistavo mažiau specializuotos išraiškos formos – šūksniai, niurnėjimas, gestai, įsakymai, daina ir šokis“ (McLuhan 2003: 93).

Artaud apsidėmimą sukurti materialią kalbą skirtingose pakopose įkūnija visi jo darbai. Tačiau tik audialinės medijos dėka kalba pasireiškia ir kaip forma, ir kaip turinys, kadangi rašytinė ar vizualinė medija sukuria tam tikrą tarpininką arba paviršių. Artaud piešiniai yra akivaizdus paties paviršiaus (popieriaus, kurį jis užpuola, supjausto ir padega) bei jo galimybės atverti kūno gestus bei egzistavimą užklausias. Tačiau ekstremaliausiame tyrimų taške šis paviršius yra atmetamas ir riksmas, kuris, pasak Artaud, perteikia kūną ir neigia reprezentaciją, yra projektuojamas tiesiogiai į erdvę ir erdvėje, be galo. Riksmą pirmiausia turėtume suprasti kaip „labai tamsią teritoriją“, nutolusią nuo normalios, kasdieninės kalbos, tačiau, kaip pabrėžia Artaud: „visa tikra kalba yra nesuvokiama“ (Artaud 1974: 95). Būtent tokia „tikra“ kalba demonstruojama Artaud darytuose radijo įrašuose. Ir nors pirmas bei antras bandymai netenkino Artaud, tačiau įrašius *Gana Dievo nuosprendžių*<sup>30</sup> (*Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu*, 1947), jis pripažino, kad galų gale pavyko įgyvendinti tikslą, suderinti kalbą su kūnu. Įrašą sudarė penki tekstai, skaitomi ne tik Artaud, bet ir jo pasikviestų aktorių: Rogerio Blino, Marijos Casarės ir Paule'os Thévenin. Vėliau kartu su Blinu buvo įrašyti vadinamieji *bruitages*, arba „triukšmo efektai“ – riksmas, verkimas, išgalvota kalba skaitomi dialogai, perkusija ir smūgiai. Vis dėlto būtent riksmas yra šio įrašo esmė: jis kyla iš kūno, jį projektuoja ir vizualizuoja. Įrašo erdvėje sąveika tarp Artaud riksmo ir jį supančios tylos, gene-

30 Pirmas radijo eteryje pasigirdęs tekstas vadinosi *Pacientai ir gydytojai*, antras – *Beprotybė ir juodoji magija*. Šie netenkino Artaud. Trečias ir paskutinis Artaud radijo įrašas pavadintas *Gana Dievo nuosprendžių*. Nors ir šį įrašą perklausęs Artaud jį norėjo sutrumpinti, iš esmės jis liko patenkintas ir pripažino, kad pasiekė savo tikslą suderinti kalbą su kūnu ir tikėjo, kad jo darbas paveiks klausytojo nervų sistemą.

ruoja beveik užčiuopiamą materiją. Artaud suderina šiuos elementus itin atidžiai. Daugybė Artaud kalbos protrūkių ir sankirtų sudrasko naratyvo liekanas bei laiko tėkmę, kurdamas rėmą kūnui, kuris egzistuoja skirtinguose erdvės matmenyse. Balsai pasigirsta iš už balsų tirštose garso trajektorijose, judėdami ir veikdami daugybe krypčių. Šis įrašas – tai riksmų, kalbos, skambių bei duslių ritmų, atsitiktinumo elementų bei tamsaus, apokaliptinio juoko, pašiepančio religiją, proveržių plofonija (žr. Barber 2004: 99–100).

Galima sakyti, kad paskutinis Artaud įrašas yra pats pažangiausias ir galingiausias jo darbas, susijęs su kūnu. Kaip ir visi iki tol sukurti darbai, pirmiausia tai darbas, kuriame strategiškai siekiama išvengti reprezentacijos proceso. Tačiau, kaip pažymi Barberis, šis įrašas buvo ir socialinė kritika, nukreipta prieš vartotojišką pokarinės Prancūzijos ir ypač JAV, kuri pasinaudojo Šaltojo karo sukelta isterija, siekdama paveikti Europą tiek ekonomiškai, tiek ir kultūriškai, politiką. Galiausiai paskutinis Artaud darbas yra tulžinga ir gryna teologija – „anti-religinė riksmu sukurto, naujo, gyvo kūno kalba“ (Barber 2004:94). Šią tendenciją atspindi įrašo pavadinimas, plačiausiai ji eksplikuojama trečioje dalyje, pavadintoje „Fekališkumo paieškos“ (*La recherche de fecalite*). Čia ekskrementų vaizdiniai priešpriešinami kaulams; tekstas pašiepia žmones, turinčius bailius nuolaidžios mėsos kūnus, kadangi „tam, kad gyventum, / turi būti kažkuo / o tam, kad būtum kažkuo, / privalai turėti KAULUS / ir nebijoti juos parodyti / ir šitaip atsakyti mėsos (Artaud 1974: 84). Ekskrementai ir „dievas“ kartu su visomis mintimis ir idėjomis, kurios įeina arba išeina iš kūno, Artaud manymu, yra perviršiniai organai. Todėl žmogaus kūno rekonstrukcija įgyvendinama ant autopsijos stalo: radikali anatomijos akta pašalins / amputuos „dievą“ bei kūno organus ir sukurs kūną, jau neturintį organų – „vaikščiojantį valios medį“. Šitokiu būdu paskutinis Artaud darbas *Gana Dievo nuosprendžių* formuoja milžinišką fizinės transformacijos projektą, audialinės medijos dėka prieinamą masinei auditorijai.

#### 4. Žiaurumo principas „kūne be organų“

Filosofinis rėkiančio / šokančio ar tiesiog veikiančio kūno atikmuo, mūsų manymu, yra „kūno be organų“ arba „jutimų kūno“ konceptas. 1936 metais Artaud išeina iš ligoninės, kurioje gydėsi nuo potraukio narkotikams, ir išvyksta į Meksiką. Atokiam indėnų kaimelyje jis dalyvauja vietos indėnų ritualuose ir išbando pejotą – vieną stipriausių žinomų haliucinogenų. Ši patirtis stipriai paveikia mąstytojo suvokimą ir leidžia prabilti apie

„laimingą išsilaisvinimą iš savo kūno“, kitaip – „kūną be organų“. Bene pačią išsamiausią „kūno be organų“ analizę aptinkame dviejuose Deleuze'o ir Guattari knygos *Kapitalizmas ir šizofrenija* tomuose (*Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Oedipe*, 1972; *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, 1980). Šių mąstytojų dėka Artaud patirtas „kūnas be organų“ tampa *mąstomu* konceptu ir patenka į postmoderniosios filosofijos lauką. Artaud diagnozuota šizofrenija leido Deleuze'ui ir Guattari „kūną be organų“ įvesti į šizoanalizės projektą kaip pagrindinę tapsmo figūrą. Šizofreniją filosofai laikė nepaliojamu, pozityviu, gyvenimo ribas išplėčiančiu virsmu, t. y. tapimu-kitu ir šitaip teoriškai pagrindė Artaud siekį sukeisti vietomis ligą ir normalumą.

Skaitant *Kapitalizmą ir šizofreniją* ryškėja jau minėtas skirtumas tarp veikiančio ir kenčiančio kūnų arba šizofrenijos, suvokiamos kaip procesas, ir galutinio šio proceso produkto – šizofreniko. „Šizofrenizacijos kaip vaisto problema glūdi tame: kaip šizofrenija gali būti išlaisvinta kaip *žmonijos ir Gamtos jėga*, tuo pačiu metu neprodukuojanti šizofreniko kaip produkto?“ – klausia autoriai (Deleuze, Guattari 1987: 54). Šie klausimai veikiau retoriniai, nes konkretaus atsakymo, kaip tai padaryti, niekas nepateikia. Deleuze'as ir Guattari perspėja, kad „kūno be organų“ sukūrimo procesas dėl įvairių priežasčių gali baigtis nesėkmingai: kartais jame necirkuliuoja srovės, t. y. jis lieka tuščias, o konstruojamas neatidžiai gali įtraukti į save, nepaliekant nei lašo įprastinės tikrovės<sup>31</sup>. Be to, galima susikurti ir fašistinius arba vėžinius „kūnus be organų“, kuriuos sukuria dogmatiškas mąstymo vaizdinys – tikrovė reprezentuojama, pasitelkiant Dievą, Protą, Įstatymą ar Organizmą kaip galutinę instanciją. Deleuze'as ir Guattari mėgina objektyviai analizuoti tapimo „kūnu be organu“ procesą, tačiau taip ir nepaaiškina, kaip kontroliuoti spontanišką tapsmą. Panašiai kaip Derrida, Deleuze'as ir Guattari konceptualizuoja Artaud idėją, remdamiesi atmetimo metodu. Remiantis šiais šizo-specialistais, „kūnas be organų“ gali būti mąstomas kaip:

1) Ne-subjektas (atsisakoma sau tapačios sąmonės bei jos struktūrų – kalbos, prasmės ir t. t., atsisakoma net fenomenologinės subjekto sampratos dėl šios išaknytumo pasaulyje, sąlygojančio pernelyg žmogišką perspektyvą);

2) Ne-forma (atsisakoma nekintančio kūno sampratos, kūnas, taip pat kaip prasmė ir reikšmė gali kisti, pasiduoti transformacijoms);

3) Ne-pagimdytas ar ne-pagamintas (atsisakoma tiek froidistinės tėvo-motinos, tiek ir Dievo kaip ribojančios

31 „Kūną be organų“ mąstytojai mato kaip gebėjimą pakeisti percepciją, todėl Aš išsaugojimas yra būtinas.

sistemos sampratos, teigiama, jog visomis kryptimis dermės plokštuma judantis „kūnas be organų“ pats susikuria save);

4) Ne-produktyvus (pats „kūnas be organų“ nieko negamina, būdamas absoliučiai neutralus jis paskirsto intensyvumus savo paviršiuje, atsirenka, leidžia jiems išplisti, tačiau nėra jų priežastis);

5) Ne-reprezentatyvus („kūnas be organų“ nėra fantazija ar projekcija, jis nenurodo į jokią transcendenciją, tai visiška imanencija, absoliučiai materiali figūra) (žr. Karvelytė 2010).

Visi šie „kūno be organų“ aspektai vienodai reikšmingi tiek kalbant apie žmogaus, tiek apie teatro „kūną“. Būtina suprasti ir tai, kad visi išvardinti neigiami modusai nėra negatyvumo išraiška: Deleuze'as ir Guattari nuolat ir atkakliai pabrėžia, jog „kūnas be organų“, nepaisant visų „ne“, jokių būdu nėra „pirminio niekio įrodymas ar tai, kas lieka praradus totalybę“ (Deleuze, Guattari 1983: 6). Pasak Derrida, *Žiaurumo teatras* taip pat nėra negatyvus, priešingai, jis grynai nyčiškas ta prasme, jog *teigia „siaubingą, tačiau neišvengiamą būtinumą“* (Деррида 2007: 372). Galima sakyti, kad *Žiaurumo teatre* Artaud bandė sukurti tapimo „kūno be organu“ sąlygas. Skaitant rinkinį *Teatras ir jo antrininkas*, nesunku įžvelgti paralelę tarp Artaud teatro ir kūno sampratos. Teatrą bei teatro situaciją menininkas suvokia panašiai kaip kūną bei jo situaciją – aukštesnio principo organizuotą, nuo savo pagrindo ir esmės atplėštą sistemą, pasmerktą mirčiai, irimui ir nykimui. Ši situacija – tik viena stoisškos alternatyvos *veikimas / kentėjimas* pusė, nes tiek teatras, tiek kūnas turi „antrininkus“ – ne visada aiškiai pastebimus ir aktualiai išgyvenamus, greičiau virtualius, visą laiką esančius greta kaip galimybė. Taigi Artaud žiaurumas nereikia neigimo, tai – būtinybė, todėl nors ir skamba paradoksaliai, tačiau visos „ne“ ar „be“ amputacijos atliekamos tam, kad sugrąžintų kūnui pilnatvę, kuri buvo pavogta tik gimus.

Kūno vagyste Artaud pirmiausia apkaltina Dievą. Tačiau suprantama, kad tokie kaltinimai negali apsireiboti vien tik religijos kritika, nes kūnas kaip modelis yra bendras įvairių represinių sistemų produktas. Svarstydamas šią problemą esė *Kūno modeliai* (Бодрийяр 2000: 216–217), Jeanas Baudrillard'as išskiria kelias tokias sistemas bei jų formuojamus modelius: medicina, pasak jo, kūno formos pagrindu laiko *lavoną*, tai – medikų veiklos, orientuotos į gyvybės išsaugojimą, rezultatas; religijoje ideali atraminė kūno supratimo sąvoka yra *žvėris* (kūno aistros ir instinktai, beje, ilgą laiką buvo ir moralės filosofijos objektas); politinė ekonomija idealiu kūno tipu laiko *robotą*, kuris atspindi funkcinį kūno kaip darbo jėgos „išlaisvinimo“ modelį; galiausiai politinės ženklo

ekonomijos sistemoje atrandame *manekeną*. Gimęs toje pačioje epochoje kaip ir robotas, Baudrillard'o klasifikacijoje manekenas irgi yra kūnas, funkcionuojantis „vertės įstatymo įtakoje“, tačiau dabar gaminama ne darbo jėga, bet reikšmingi modeliai – sakykime, ne tiesiog seksualūs modeliai, skirti troškimo patenkinimui, bet ir pats seksualumas kaip modelis. Kūno suvokimas skiriasi kiekvienoje sistemoje, šių, savaimė suprantama, yra žymiai daugiau nei išvardija Baudrillard'as. „Nuostabiausia tai, – sako jis, – kad pats kūnas niekuo nesiskiria nuo šių modelių, į kuriuos jį redukuoja skirtingos sistemos, tačiau kartu jis yra visiškai kas kita – radikali alternatyva joms visoms, jas neigianti nepašalinama skirtis. Šią priešingą virtualybę taip pat galime pavadinti kūnu. Tik ji – kūnas kaip simbolinių mainų medžiaga – *neturi modelio*, kodo, idealaus tipo ir valdančio fantazmo, nes *negali būti sistemos* kūnui kaip anti-objektui“ (Бодрийяр 2000: 217). Būtent tokį, į jokias sistemas neredukuojamą, tačiau nuolat jaučiamą, kūną atranda Artaud ir priešpriešina jį „dievo sprendimui“ – integruotam, vientisam ir organizuotam organizmui.

Remdamasis Artaud patirtimi, Deleuze'as „kūną be organų“ susieja su psichotiniu kūnu, pabrėždamas iracionalų jo aspektą. „Kūnas be organų“ yra toks, kuris nori atsikratyti organų: tai hipochondriškas kūnas, kurio organai sunaikinti, o jėgos išsekintos; paranoidiškas kūnas, kurio organus nuolat atakuoja išorinės jėgos; narkotikų paveiktas kūnas, tapęs eksperimento platforma ar mazochistinis kūnas, organus pavertęs skausmo gavikliais. Artaud požiūris į organus atsainus: „jei norite, galite mane užmušti, tačiau nėra nieko nereikalingesnio už organus“, – pareiškia jisai (cit. iš Deleuze, Guattari 1987: 130). Tokią laikyseną skatina įsitikinimas, kad ne organai, o organizmas bei jo funkcijos yra „kūno be organų“ priešas. „Kūnas yra kūnas / jis esti pats sau / jam nereikia organų / kūnas niekada nėra organizmas / organizmai yra kūno priešai“, – sako Artaud (cit. iš Deleuze, Guattari 1983: 9). Skirtumą tarp vieno ir kito paaiškina Deleuze'as. Jo manymu, „kūną be organų“ turėtume suprasti, kaip kūną be organizacijos, t. y. neorganizuotą kūną. Jis turi organus, tačiau tai nėra *organizmas*, suprantamas kaip koordinuota, vieninga, sutvarkyta visuma, kurios jėgos veikia išvien tam, kad „atpažintų“ ir galėtų valdyti aplinką. Todėl „kūnas be organų“ turi organus, tačiau jie yra laikini, t. y. nuolat keičia savo funkcijas. Laikinas organas aptinkamas tuomet, kai tik išorinė jėga sutinka vibruojančią „kūno be organų“ bangą. „Taigi organą nulemia susitikimas, tačiau tai laikinas organas, priklausomas nuo bangos kelionės bei jėgos veikimo trukmės, jis turės būti pakeistas tam, kad atsirastų kitoje vietoje“ (Deleuze 2003: 34).

Knygoje *Francis Baconas: Pojūčių logika* (Francis Bacon: *logique de la sensation*, 1981) Deleuze'as produktyviai išplėtoja „kūno be organų“ idėją už klinikinio diskurso ribos. Mąstytojas išvelgia tapybos ir isterijos panašumą. Pasak jo, devyniolikto amžiaus isterijos sistematika nurodo į kūnišką patirtį, kuri iliustruoja ne ką kita, o būtent neapibrėžtų ar laikinų organų sąvoką. Neorganiškas, kintantis paralyžius, hiperestezija (pamidintas jautrumas), anestezija; laikina anticipacija ar sulėtėjęs simptomų vystymasis, panika dėl keleriopos organų funkcijos (burna tuo pačiu metu matoma kaip valgymo / kvėpavimo / gėrimo / vėmimo / aparatas), kūną užgrobiančios somnambulizmo jėgos, autoskopijos fenomenas, kai kūnas jaučiamas kaip kažkas, esanti *po* organizmu, pvz., lignonis žiūri į veidrodį ir nesugeba susitapatinti su atvaizdu, bet mato save svetimos galvos, svetimo kūno *viduje*. Būtent tokius isteriškus organus, pasak Deleuze'o, piešia Baconas, atlikdamas įvairias žmogaus kūno deformacijas. Kiekvienas laikinas organas jam leidžia nematerialias intensyvumų jėgas paversti matomomis. Kiekvienas laikinas organas yra pojūčių židiny, tapsmas, liudijantis apie intensyvumo dinamiką, perėjimą iš vieno lygio į kitą.

Grįžkime prie Artaud. Organizmą Artaud suvokė kaip represinę funkciją, atliekančią organinę sistemą, iš principo priešingą atviram įvairiems intensyvumams, kietomis dalimis neužpildytam, neorganizuotam ir nepagimdytam „kūnui be organų“. Atradęs jokiai iš anksto sąlygotai sistemai nepavaldų kūną, Artaud suabejoja pačiu integruoto organizmo produkavimo principu. Organizmą arba organų organizaciją Artaud priskyrė teologinei Dievo sistemai. Dievas čia matomas kaip organizmą produkuojantis veiksnys, negalintis pakęsti save organizuojančio, vadinasi, savavališkai išsisluokniuojančio „kūno be organų“ egzistavimo. „Jis persekioja kūną be organų ir suplėšo jį tam, kad pats galėtų būti pirmas ir pirmu paverstų organizmą“ (Deleuze, Guattari 1987: 159). Kadangi, Artaud manymu, Dievo buvimas implicitiškai nurodo į „kūno be organų“ nesatį, mąstytojas pasiūlo radikaliausią ontologinę alternatyvą – egzistuoja arba Dievas, arba „kūnas be organų“. Dievo sprendimas atplėšia „kūną be organų“ nuo imanencijos, jį susluokniuoja, paversdamas organizmu, subjektu, reikšme. Anapus organizmo aptinkame ne „gryno intensyvumo plokštikalnį“, o aukščiausią, viską į vieną sistemą integruojančią principą. Tačiau jei iki tapatybės, pagrindo ir vienio principo išvelgsime *spatium*, t. y. erdvę, okupuojančią beformę materiją, kurią galima apibūdinti tik intensyvumais, Dievas ir organizmas virs paprasčiausiu efektu arba optine iliuzija.

Pasirinkimas tarp Dievo nuosprendžio ir „kūno be organų“ reiškia pasirinkimą tarp gyvybės ir mirties. Organizmą Artaud suvokė ne tik kaip represyvią, bet ir kaip iš principo pasmerktą nykimui ir mirčiai sistemą. Šią akivaizdžią tiesą jis interpretavo ne kaip fiziologinį būtinumą, bet kaip piktavalią Dievo-vagies primestą užgaidą. „Manau, jog mirties akimirka visada yra kažkas kitas, esantis tam, kad atimtų iš mūsų pačių gyvenimą“, – rašė jis straipsnyje *Van Gogas – visuomenės auka* (Artaud 1988: 492). Artaud tikslas yra mirštant nemirti, nesuteikti Dievui-vagiui galimybės atimti jam gyvybę. Kaip pastebi Derrida, „kūno be organų“ atradimas Artaud reiškė nemirtingumą, o tai žiaurų teigimą aiškiai atskiria nuo romantiško negatyvumo – jis leidžia gyventi iki gimimo ir po mirties („štai taip mirdamas aš baigiau tu, kad radau tikrąjį nemirtingumą“ (cit. iš Деррида 2007: 373)). „Nuostabus, tekantis, ugninis“ kūnas nepasiduoda destruktyvioms transformacijoms: tai, kas negimė, negali mirti; tai, kas neturi formos, sujungtų į sistemą dalių, negali iširti; tai, kas nieko neprodukuoja, negali nefunkcionuoti ar funkcionuoti klaidingai. Tačiau fizinis kūnas neišvengiamai dyla, yra, pūva ir byra, jis neatsparus alkui, šalčiui ar skausmui. Privestas iki kraštutinumo, t. y. maksimaliai sustiprinus destruktyvų, žalojančių aplinkos poveikį mūsų kūnui, jis įgauna pasyvią šizofrenišką kūnui būdingą išmatavimą. Tačiau žiaurumas kalbant apie kūną pasireiškia ne tik kaip neišvengiama kūno irimo tiesa, bet ir kaip būtinybė rinktis tarp dviejų kūniškumo būdų, kurių abu talpina tam tikrą prievartos momentą. „Kūdikis arba negimsta, t. y. nepalieka savo būsimų nugaros smegenų, kurias veikia jo tėvai, futliarų (savotiška atvirkščia savijūdybė), arba susikuria sau nuostabų, tekantį, ugninį kūną be organų ir be tėvų“ (Делез 1998: 131). Jei buvimas organizmu savaime lemia mirtį, nes yra buvimas-myriop fizine prasme ir „savotiška atvirkščia savijūdybė“ psichologine, tapimas „kūnu be organų“ reikalauja žiaurios savo kūno išformavimo arba perorganizavimo operacijos. „Mes nuolat atgimstame iš naujo. Gimimo iš motinos iščių neužtenka. Privalome gimti daugybę kartų. Atgimti visur ir visada. Vėl ir vėl“, – būtinybę perkurti save akcentuoja Tatsumi Hijikata (cit. iš Barber 2005: 38).

Žiaurumo sąvoka esmiškai siejasi su Artaud kūno samprata, nes kūnas kaip organizmas *a priori* matomas kaip suluošintas kūnas. Būtent tokį kūną Hijikata paverčia „butoh“ atskaitos tašku: „kai susimąstau, kad norėčiau būti suluošintas – nors esu visiškai sveikas – ar, tiksliau, kad būčiau gimęs luošu, tai yra pirmas žingsnis link „butoh“<sup>32</sup>. Vis dėlto suvokimas, kad būtina iš naujo

32 Prieiga per internetą: <http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohquotes.html> (žiūrėta 2011 10 01).

perkonstruoti kūną, atsisakant jam primestos organų sistemos, tėra žiaurumo savo kūno bei tapatybės atžvilgiu pradžia, tam tikras išeities taškas. „Kūne be organų“ subjektas nuolatos keliauja per įtampas, šis procesas įtraukia jį į tapsmą, pakilimus ir kritimus, migracijas ir slinktis. Knygoje *Anti-Edipas* Deleuze'as ir Guattari demonstruoja, kaip „kūnas be organų“ virsta būtina šizofrenijos, suprantamos kaip procesas, t. y. tapimas-kitu, sąlyga. Škotų psichiatras Ronaldas Davidas Laingas šizofrenijos procesą prilygino iniciacijos kelionei, transcendentinei *ego* praradimo patirčiai, verčiančiai sakyti: „Aš egzistavau nuo pat pradžių, nuo žemiausios gyvenimo formos (kūno be organų) iki dabartinio laiko. Aš mačiau... – ne tiek mačiau, kiek *jaučiau* – priešaky manęs laukė pati klaikiausia kelionė“ (cit. iš: Deleuze, Guattari 1983: 90). Taigi „kūno be organų“ analizė yra būtino žiaurumo genezė, atskleidžianti ne tik jo priežastis, bet ir visa apimantį mastą, leidusį Artaud žiaurumą paversti transcendentiniu principu.

Itin išraiškingą ir siaubingą „kūną be organų“ aptinkame Patriko Sūskindo romane *Kvepalai: vieno žudiko istorija* (*Das Parfum*, 1985). Tai Žakas Baptista Grenujis. Žmogus, transformavęs savo percepciją, – regėjimą iškeitęs į uoslę, – pasaulį suvokia grynais singuliarais – efemeriškais kvapais. *Kvepalai* prasideda slogiu, vemti verčiančiu Paryžiaus gatvių tvaiku, bloškia skaitytąją į neregėtą kvapų verpetą ir triumfuoja miestelėnų orgijoje prie ešafoto. Somomotorinę percepciją pakeitus uosle<sup>33</sup>, pasaulis atsiveria kaip visiška priešingybė „kietam“ platoniskam vaizdiniui. Teisingumas, Grožis, Meilė – ne idėjos, tai neapčiuopiami ir skylantys (*tik ne į save*) kvapai. Formos, veidai, kūnai, net jausmai pasirodo esą fasadai, už kurių kunkuliuoja įvairiausi kvapai. Tačiau skaidyti kvapus į tūkstančius atspalvių gali tik *bekvapis* žmogus, t. y. visiškai save ištuštinęs, organines jungtis pakeitęs eksperimentiniu „kūnu be organų“. Grenujis kaip sugeriamasis popierius į save traukia aplinkinius kvapus, bet pats neturi jokio. Jis – tai laukas, atviras visiems jį kertantiems intensyvumams, ištisa erogeninė zona, žmogus-nosis. Visiškai sterilus, beformis ir beveidis „kūnas be organų“. Nuo šlapimo, sutrūnijusios medienos

33 Somomotorinių ryšių sutraukymas, pasak Deleuze'o, yra būtina operacija, siekiant išardyti „didžiąją organinę kompoziciją“, t. y. apgaulingą žmogaus ir pasaulio vienovę, kurią sukuria mūsų sąmonė. Siekiant įvesti pertrūkį veiksmo, kurį sąlygoja somomotorinė percepcija, žengti anapus veiksmo, mąstytojas siūlo keisti afektų prigimtį, somomotorines percepcijas transformuojant į grynas optines ir garsines. Savaime suprantama, uoslė į diskursą neįvedama, nes konkrečiu atveju Deleuze'as vaizdinį-judėjamą kvestionuoja kino sistemos rėmuose, tačiau žodinis naratyvas gali efektingai išnagrinėti perspektyvą, atsiveriančią šios juslės pagalba (žr. Делез 2004: 488).

ir žiurkių išmatų smarvės vedami šio blankaus *neutrum* kryptingai judame prie tobuliausio, t. y. intensyviausio iš visų kvapų – nepakeliamo Grožio kvapo, kuris šiaip nepastebimą (nes bekvapį) Grenujų paverčia visuotinės aistros objektu. Tobuliausio kvapo intensyvumas toks stiprus, kad veda iš proto, priverčia įsimylėti ir sunaikinti mylimąjį:

„Jis stovėjo čia ir atkimšo buteliuką. O paskui skysčiu iš to buteliuko apsišlakstė nuo galvos iki kojų ir ūmai nušvito grožiu lyg spindinti ugnis. Pirmą akimirksnį iš pagarbos ir didžiulės nuostabos jie šastelėjo atgal. Bet tuo pat metu pajuto, kad atsitraukė greičiau norėdami įsibėgėti, kad pagarba virto geismu, o nuostaba – susižavėjimu. Jie jautė, kad juos traukia prie to angeliško žmogaus. Nuo jo sklido įnirtinga trauka, srauni atoslūgio srovė, prieš kurią negalėjo atsilaikyti nė vienas žmogus, tuo labiau, kad nė vienas žmogus ir nenorėjo jai priešintis, nes ši srovė plovė valią ir nusinešė su savimi – nusinešė prie jo“ (Süskind 1998: 211–212).

Maksimaliai intensyvumams atsivėręs, ugninis, kaip pasakytų Artaud, kūnas sudraskomas į gabalus, sutraiškomas ir suryjamas. Tačiau kanibališko akto rašytojas nesmerkia, priešingai, Grenujų nužudę žmonės negali sulaikyti šypsenų. „Jie buvo be galo išdidūs. Pirmąkart padarė kažką iš meilės“, – reziuumuoja jis (Süskind 1998: 213). Süskindo aprašyta istorija artima Artaud filosofijai. *Kvepaluose* pasakojama apie pačią nuostabiausią mirtį ir aistringiausią nusikaltimą, laimę suryti ir laimę būti surytam. Rašytojas nepateikia jokių vertinimų, nes troškimo produkavimas kaip ir pats „kūnas be organų“ yra anapus gėrio ir blogio. Būtent tokie įvykiai yra *Žiaurumo teatro* materija. Kiekvieną jėgą išaukštinti iki maksimalaus intensyvumo, versti pranokti pačią save – tokia Artaud užduotis. Savo žiaurumu ir nesuvokiamumu Grenujo mirtis pranoksta nebent jo paties padarytus žiaurumus ir nesuvokiamus nusikaltimus. „Kai mums atrodo, jog jau gana siaubo, kraujo, paniekintų įstatymų, tos maištą sakralizuojančios poezijos, esame verčiami eiti dar toliau, įsukti į kvaitulį, kurio niekas negali sutramdyti“ (Artaud 1999: 25).

„Kūną be organų“ ir teatrą susieja būtino žiaurumo principas. Žiaurumą Artaud supranta kaip gyvenimo troškimą, egzistencinio žmogaus kelio kančią, be kurio neatšaukiamo neišvengiamumo gyvenimas negalėtų egzistuoti. Šis požiūris sudaro jo koncepcijos, žiaurumo apologijos esmę. Gerį Artaud suvokia kaip sąmoningą kūrimą, reikalaujantį pastangų, o pastangos savaime yra žiaurumas, egzistavimas nuolatinio stengimosi dėka – dar didesnis žiaurumas. „Gyvenimo ugnyje,

gyvenimo troškime, – rašo Artaud, – beprotiškame jo proveržyje slypi pirminis pyktis: Eroso troškimas yra žiaurumas, mat jis sudegina esamas aplinkybes; mirtis – tai žiaurumas, atgimimas – žiaurumas, įsikūnijimas – žiaurumas, mat tikrai minčiai visomis prasmėmis nėra vietos uždarame, ratu judančiame pasaulyje, mat prisikėlimas – tai kūno draskymas, nes uždara erdvė minta gyvybėmis, o kiekviena stipresnė gyvybė peržengia visas kitas, kitaip tariant, praryja jas kraugeriškoje puotoje, kuri laikoma persikūnijimu ir gėriu“ (Artaud 1999: 91–92). Taigi žiaurumo principas yra gyvenimo šaltinis ir turinys. Teatras, suprantamas kaip gyvenimo antrininkas, perima funkciją atskleisti šį žiaurumą, parodyti tą būties pusę, kurią bandoma įvairiai užmaskuoti netikromis, pseudo-intelektualinėmis, psichologinėmis ar moralinėmis – Artaud vadinamomis žmogiškėmis – problemomis. Šitaip savo esmės netenka pats teatras. Teatras taip pat neabejotinai turi ir tai, ką galima pavadinti „kūnu“. Galima sakyti, kad siekis atgauti savo „kūną“, tiksliau, susikurti savąjį „kūną be organų“, yra *Žiaurumo teatro* užduotis.

## 5. Kūnas kaip filosofinė problema: fenomenologija ir „kūnas be organų“

Pagimdyti save iš naujo, kaip dažnai primena Artaud, reiškia perauklėti savo organus, išmokyti juos naujų tarpusavio jungčių, tarsi organai būtų patiriami kaip grynai intensyvumai, galintys jungtis begale būdų tiek tarpusavyje, tiek ir su aplinkos elementais. Artaud nurodo, jog viskas aplinkui mus yra kūnas ir kūniška, viskas – kūnų mišinys, įsiskverbimas ir susipynimas: „medis, gėlė ir kolona – visa tai išauga mūsų kūno viduje, mūsų kūnai nuolatos perveria kitus kūnus ir egzistuoja kartu su jų dalimis“ (cit. iš Делез 1995: 123). Neįtarpintais kūno tęsiniais virsta visas materialus pasaulis. Ką reiškia toks kūno išplėtimas? Ar šizofreniškas Artaud kūnas nevirsta konceptu, artimu fenomenologinei filosofijai?

Deleuze'as kategoriškai atmets tokią galimybę. Vienas iš tiesioginių jo ir Guattari priekaištų fenomenologijai yra šios teorijos pasitikėjimas žinančiu žmogiškuoju subjektu, kurio aprašymai gali tik atskleisti apribotą žmogišką nuomonę – jų vadinamą *Urdoxa*, maskuojamą kaip tiesa (Deleuze; Guattari 1994: 149–150). „Kūnas be organų“ yra viena iš skirties figūracijų, kuria Deleuze'as ir Guattari siekia pakirsti, pasikasti po vakarietiškos metafizikos sukurta žmogaus subjektyvumo sampratą. Fenomenologinę redukciją galime pavadinti kelione, kuri skirtingai nuo platoniškosios kelionės aukštyn, t. y. idealo link, veda į save, t. y. gilyn į subjektyvumo branduolį. Fenomenologinio

subjekto atvirumas pasauliui – *ego-cogito-cogitatum*, aptinkamas kaip transcendentalinės redukcijos išdava, todėl visi vaizdiniai Husserlio kuriamoje visatoje juda vienintelio centro, matomo kaip neredukuojama būties-pasaulyje, link. Šis centras lieka vientisas, nes perėjimas nuo empirinio prie transcendentalinio subjekto yra ne tapimas, kuris Deleuze'ui visada yra *tapimas kitu*, o refleksijos išgryninimas. Taigi judama kryptimi iš principo priešinga šizofreniškai tapatų subjektą fragmentuojančiai kelionei – link vientiso, sutelkiančio pasaulį aplink save branduolio. Galima sakyti, kad subjektyvumas fenomenologijoje yra suvokiamas kaip nenutrūkstamas sukimasis apie savo ašį – tobuliausiai iš Platono minimų judėjimų. Tokiam teleologiniam, išaknytam „krūminio“<sup>34</sup> tipo mąstymo būdai Deleuze'as ir Guattari priešpriešina rizomatinių modelį – jungčių, nenumatytų kryptų, daugybės neturinčios privilegijuoto centro mąstymą.

Kitas klasikinės fenomenologinės filosofijos neatitikimas „kūno be organų“ perspektyvai yra jos prisirišimas prie organizmo, suvokiamo kaip vieninga visuma, kurios jutimai veikia išvien ir praneša apie išorinį pasaulį. Nors kūno-objekto vaizdinį fenomenologija papildo išgyvenamo kūno matmeniu, Deleuze'as netenkina jau minėtas žmogaus kūno – organizmo – galimybių skurdumas, suvokiamas kaip išorinė prievarta „kūno be organų“ atžvilgiu. Fenomenologinis subjektas yra apribotas savo kūno, todėl gali matyti tik vieną daikto profilį, girdi ribotą dažnių intervalą, beveik nesugeba atskirti sudėtinių kvapo dalių ir t. t. „Kūną be organų“ gimdo troškimas išvengti tokių apribojimų. „Ar iš tiesų taip liūdna ir kartu pavojinga, kai atsibosta matyti savo akimis, kvėpuoti savo plaučiais, ryti savo burna, kalbėti savo liežuviu, mąstyti savo smegenimis, turėti išangę ir gerklas, galvą ir kojas? Kodėl mes negalime pradėti vaikščioti ant galvos, dainuoti savo sinusais / fistulėmis, matyti oda ar kvėpuoti pilvu?“ – klausia Deleuze'as ir Guattari (Deleuze, Guattari 1987: 150–151). Ir nors Artaud atveju, „kūnas be organų“ suvokiamas kaip būtinybė rinktis tarp gyvenimo ir mirties, vėlesniame teoriniame diskurse jis virsta eksperimentu ar programa (Deleuze ir Guattari), savotiška karine operacija socialinių jėgų lauke (Massumi), kurios pasekmių neįmanoma nuspėti. Laikini jo organai sąlygoja įvairiausių tapsmus, kurie iš metafizinės filosofijos paveldėtos „daiktų tvarkos“ perspektyvos, atrodo nenatūralūs, nenormalūs ir sunkiai suvokiami.

34 *Molar* (ang) – gali būti verčiamas kaip molinis, grammolekulinis ar krūminis (krūminis dantis). Mūsų manymu, būtent pastaroji sąvoka geriausiai atspindi kūno, matomo kaip organų sistema ar organizmas, ypatybės, t. y. jaugimą, išisaknijimą, nepaslankumą, nesugebėjimą judėti, t. y. tapti.

Supratimą apsunkina mąstytojų naudojamas žodynas, smarkiai besiskiriantis nuo klasikinės filosofijos. „Perkrautą ir pompastišką“ Deleuze'o rašymo stilių Benas Davis vadina „filosofiniu progresyvaus roko ekvivalentu“<sup>35</sup>, toks muzikinis palyginimas aiškiai atskiria šį mąstytoją nuo fenomenologijos, kurios sąsajos su klasikine muzika (filosofija) išlieka ganėtinai stiprios. Jei tartume, kad Deleuze'as ir Guattari siūlo grįžti prie „pačių daiktų“, kaip to reikalavo Husserlis, turėtume pastebėti, kad omenyje turimi tikrai ne daiktai tradicine metafizine prasme. Pradedant kūriniiu *Skirtis ir kartotė*, Deleuze'as kalba apie matomų ir nematomų jėgų ir materijos sankirtas, susimaišymus ar kompozicijas, apibrėžiamas ne idealių esmių pagalba, o afektais, greičio ir lėtumo santykiais, dinaminiais pokyčiais. „Daiktai“ arba tai, kas „tikra“, Deleuze'ui yra tiek aktualūs, tiek virtualūs (t. y. tai, kas yra organizuota / apibrėžta / įforminta, ir tai, kas yra šalia jų, lyg neapibrėžtų galimybių debesis, sklendantis virš šių formų) (Deleuze 1994: 208–214). Šie „daiktai“ atsiranda tam tikrų morfogenetinių procesų („intensyvumų“) dėka, kurie yra lygiai tokie patys tikri kaip ir daiktai, kuriuos jie efemeriškai sukuria. „Kas yra“ Deleuze'o ontologijoje neatskiriama nuo, kaip yra, kaip galėtų būti ir kaip gali būti. Dėl tokių nukrypimų nuo paveldėtos vakarietiškos metafizikos, vietoj to, kad aprašytų šiuos „daiktus“ (kurie, tiesą sakant, visada yra tapimo būsenoje) Deleuze'as ir Guattari privalo naudotis konceptais ir žodynu („aktualūs“, „virtualūs“, „intensyvūs“, „organizacijos plokštuma“, „dermės plokštuma“), kurio tradicinis fenomenologinis leksikonas („pasaulis“, „daiktai“, „esmės“) negali jiems pasiūlyti.

Deleuze'as ir Guattari savo skaitytojui pateikia paradoksą – nors šie tapsmai arba tapimas-kitu, plačiąja prasme, yra *realus*, tačiau tapdamas subjektas niekada neatampa kažkuo kitu tiesiogine prasme, „iš tikro“. Knygoje *Tūkstantis plokštikalnių* plėtodami savo „tapimo-gyvūnu“ idėją, Deleuze'as ir Guattari labai aiškiai išsako, ko neturėtume painioti su šiuo tapimu (1987: 239). Jie stengiasi išvengti bet kokių asociacijų su kitomis teorijomis, kurios kreipiasi į gyvūną, tirdamos žmogaus elgesį ir psichologiją (1987:280). Taigi tapimas-gyvūnu neturi nieko bendra su Jungo gyvūnų archetipais, Bachelardo simbolizmu, ar bet kokiomis kitomis pasąmonės, sapnų interpretacijomis, kuriose žmogaus „tapimas“ gyvūnu turi būti matomas kaip metafora ar simbolis, reiškiančiu kažką kitą. Lygiai taip pat, tapimas-gyvūnu nėra Levi-Strausso struktūrinis santykis, įsteigiantis simetrišką atitikimą tarp gyvūnų bei žmonių grupių. Pasak filosofų, nei viena šių tapimo-gyvūnu interpretacijų nepripažįsta tapimo

35 Žr. Davis, B. „Bacon: Half Baced“, prieiga per internetą: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/francis-bacon-gilles-deleuze7-28-09.asp> (žiūrėta 2012 01 22).

*tikru*, taigi nėra pakankama. Tačiau kadangi tapimas neprodukuoja nieko, išskyrus save, jo niekada negalima suprasti pažodžiui. „Ar aš iš tikrųjų tapau varna?“ – klausia Carlosas Castaneda savo mokytojo don Chuano. „Ne. Tokie klausimai beprasmiški“, – atsako šis (Castaneda 1996: 143). Tapimas-gyvūnu nėra evoliucija, kai kažkas „tampa“ dėl natūralios selekcijos proceso (beždžionės tapimas žmogumi). Galiausiai tapimas-gyvūliu nėra tiesiog gyvūno imitavimas ar identifikacija su tam tikru gyvūnu, nors abu šie veiksmai, jei būtina, gali paveikti tapimo-gyvūnu procesą. Kaip pavyzdį imkime Deleuze'o ir Guattari pateiktą „tapimo-šunimi“ procedūrą:

„Aš privalau suteikti savo kūno dalims tokius greičio ir lėtumo santykius, kurie paverstų jas šunimi autentiškame surinkime, kylančiame ne iš panašumo ar analogijos. Negaliu tapti šunimi, šuniui nevirstant dar kažkuo. Norėdamas išspręsti šią problemą, Slepianus naudoja batus, gudrybę su batais. Jei ant rankų apsiausiu batus, elementai susijungs naujais ryšiais. Šitaip pasieksiu norimą efektą – tapsiu-šunimi. Tačiau kaip užsimauti batą ant antros kojos, kai pirmoji jau apauta? Burna, kuri savo ruožtu įkomponuojama į surinkimą, tampa šunio snukiu, nes šuns snukis dabar naudojamas užrišti batams. Kiekviename problemos lygmenyje reikia ne sugretinti du organus, bet perkelti elementus ar medžiagas į tokią santykių grandinę, kurioje organas gali būti atskirtas nuo jo specifiškumo ir priverstas tapti „kartu“ su kitais organais. Plokštuma yra begalinė, galima pradėti tūkstančiais skirtingų būdų; kažkas visada atsiras per anksti ar per vėlai, versdamas tave perdirbti visus greičio ir lėtumo ryšius, visus afektus, pertvarkyti visa apimantį surinkimą. Nesibaigiantis įsipareigojimas. Tačiau plokštuma žlunga ir dėl kitos priežasties; šįkart, dėl *kitos* plokštumos, kuri smogia visa savo jėga, sunaikindama tapimą-gyvūnu, grąžindamas gyvūną prie gyvūno, o žmogų prie žmogaus, tarp elementų atpažindamas tik panašumus, o tarp santykių – analogijas“ (Deleuze; Guattari 1987: 258–259).

Matome, jog tampant-šunimi svarbu ne fiziškai kokiu nors būdu paversti kojas letenomis, o veidą snukiu, tačiau sujungti atskiras savo kūno dalis taip, kaip jungiasi atskiri šuns organai. Svarbiausia šioje operacijoje yra įprastinių, žmogiškiems kūnams būdingų jungčių išardymas, suvokus jų nebūtinumą bei paslankumą. „Tapimas-kitu“ prasideda krūminiuose kūnuose, tačiau jų neaktualizuoja, o kontra-aktualizuoja, perdirbdamas jų ryšių suvokimą“, – tvirtina Massumi (Massumi 1992: 95). Atliekamas savotiškas nusistovėjusios tvarkos perorganizavimas. Pasak Ronaldo Bogue, tapimas-kitu pirmiausia yra nu-

kreiptas prieš socialinių kodų hierarchiją. Kadangi kito imitacija patvirtina įsigalėjusią tvarką, tai neapibrėžtas ir nenusipėjamas kodų ardyimas gali vykti tik *tarp* fiksuotų tapatybių (Bogue 2003b: 35). Taigi kūno dalių, socialinių, politinių ar reikšmės struktūrų įsteigta tvarka šiame procese matoma kaip įprotis, o ne būtinybė. Kitur Bogue pabrėžia, jog Deleuze'as ir Guattari visų pirma plėtoja kūrybingumo politiką, revoliucijos teoriją, kuri grindžiama ne pradžia (senos sistemos nugriovimas), nei pabaigomis (naujos sistemos steigimas), bet viduriu – *intermezzos*, erdvėmis tarpuose, proceso nenusakomumu, judėjimu ir atradimu (Bogue 1996). Tačiau nors skaitant *Kapitalizmą ir šizofreniją*, tapimą-kitu lengviausia paaiškinti per politinę / socialinę prizmę (juolab žinant abiejų mąstytojų pažiūras), neturėtume apsiriboti vien ja. Galima sakyti, kad aprašydami radikalią ontologinę pataisą, kurią būtina atlikti mūsų mąstyme, Deleuze'as su Guattari siūlo mums pakeisti būdą, kuriuo klasifikuojame pasaulį, o tai, tiesą sakant, keičia viską.

Tapimas-gyvūnu, aiškina mąstytojai, kaip ir bet kuris kitas tapimas yra molekulinis (1987: 272–275). Jis veikia pagal infekcijos logiką, kai žmogaus dalelės ir gyvūno dalelės tiesiogiai užkrečia vienos kitas ir susimaišo tam, kad sukurtų naują savitą formą, nesuvedamą į nei vieną iš dviejų. Būtent dėl šio susimaišymo nauja forma negali būti vienos ar kitos pusės / dalies „reprezentacija“ ar „imitacija“. Tuo pačiu metu susimaišymas akcentuoja, kodėl tapimas yra realus savaime. Net jei žmonės iš tikrųjų netampa gyvūnais, blokas tampančių formų tarp žmogaus ir gyvūno, vieta, kurioje susimaišo jų molekuliškumas, yra „tikra“. Slepiano herojus, tvirtina Deleuze'as ir Guattari, neimituoja ir nesiekia identifikacijos, jis „diagramuoja“. Ką tai reiškia? Palaipsniui, iš kiekvieno kūno ištraukęs afektų tinklą, jis atranda būdus, kuriais kūnas jungiasi savyje ir su aplinkiniu pasauliu – „kompozicijos būdą“ arba dinaminius kitimus. Tada kiekviename tapimo linijos taške ypatingu būdu sujungia iš kiekvieno abstraktaus kūno ištrauktą tam tikrą afektų skaičių ir įkūnija juos. Kitaip sakant, paverčia kūnus dviem virtualių afektų grandimis arba „kūnais be organų“ ir tada aktualizuoja selektyvią jų kombinaciją. Šio proceso rezultatas, tvirtina Brianas Massumi, niekada nebus šuo ar žmogus, o kažkokia tarpinė būtybė, pabaisa, kurios neįmanoma įterpti į įprastines reprezentacijos kategorijas. Tai reiškia, kad Slepianus niekada nebus šuo, sudarytas iš jungčių, būdingų tai rūšiai (snukis, uodega, keturios kojos ir t. t). Tapimas vyksta ne aktualiame, bet virtualiame, afektų, lygmenyje, kuris Deleuze'ui yra ne mažiau realus, nei idėjos Platonui.

Kokiu būdu iš *tikrųjų* galima išspręsti šį realaus / nerealaus tapsmo paradoksą? Ironiška, tačiau atrodo, kad tai

padaryti leidžia būtent fenomenologinė pozicija. Straipsnyje „Tapimas-grizliu: kūno molekuliškumas ir tampantis gyvūnas“ (*Becoming-Grizzly: Bodily Molecularity and the Animal that Becomes*, 2007) Astrida Neimanis siekia įrodyti, kad nepaisant Deleuze'o priešiško fenomenologijai, jo teoriją turėtume suprasti kaip „radikalią arba rizomatinę fenomenologiją“ (Neimanis 2007: 285). Pasak jos, būtent išgyvenamos patirties perspektyvoje teoriniai Deleuze'o svarstymai įgauna kritinį, socialinį, etinį matmenį ir iš teorinių spekuliacijų virsta tikrovės aprašymais. Atskaitos tašku teoretikė pasirenka Maurice'o Merleau-Ponty aprašytą „gyvenamo kūno“ (*corps vécu*) idėją, kuri meta iššūkį vieninteliam racionaliam pažinimo modeliui, išryškindama kitas nei analitinę / kognityvinę pažinimo formas – emociinę, intuityvią, motorinę ir t. t. Mano kūnas (*le corps propre*) yra ne tik daiktas, potencialus mokslo tyrimų objektas, bet ir nuolatinė išgyvenimų būseną, apibrėžiama atvirumo pasauliui dėka. Viename paskutinių savo darbų *Matoma nematoma* (*Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail, 1964*) Merleau-Ponty dar labiau priartėja prie rizomatinio mąstymo, teigdamas, kad visi kūnai dalyvauja ne tik būtyje, tačiau ir vienas kitame. Kūnas, pasak jo, yra „jungiantis audinys“, „kilpa“ ar „tinklas“, kuris įtraukia, apima visus kūnus. Tai savotiška „latencija“, talpinanti būsimus pokyčius bei skirtumus. Filosofas rašo, jog šiame latentiskume tam tikru būdu įrašytas „kitų žmonių buvimas mano viduje“. Tačiau šis kitoniškumas nėra įtraukiamas ar asimiliuojamas, bet yra tam tikro grįžtamo (abipusio) pobūdžio. Ir net jei kūno grįžtamumas „niekada iš tikro neįsisąmoninamas“, ši jungianti-skirianti savybė yra konkreti ir išgyvenama mūsų kūnuose patirtis. Neimanis daro išvadą, kad ir Deleuze'as, ir Merleau-Ponty kūną pirmiausia mato kaip nepalaujamo, *išgyvenamo* tapsmo vietą, o tai molekuliškumą leidžia sieti su išgyvenama patirtimi (Neimanis 2007: 290).

Iš tikrųjų galima ginčytis, ar fenomenologinis kūnas yra toks skurdus ir ribotas, kaip mano Deleuze'as ir Guattari. Tiesa, kad gyvenamasis kūnas yra organizmas, tačiau, ar tai išskirtinai represyvi konstrukcija? Kodėl Deleuze'as ir Guattari daro prielaidą, kad fiziniai mūsų išgyvenimai neturi transformacijos galių, negali būti tokie intensyvūs, kad kokybiškai virstų kažkuo kitu nei *tik* kūnu, atvertų naujas dimensijas? Imkime tokias radikalias praktikas kaip savo kūno žalojimas / puošimas, badavimas ar meditacija, J.G. Ballardo<sup>36</sup> gyvenamo ir

išgyvenamo kūno pavertimą tūkstančiu su mašinos duženomis besijungiančių erogeninių zonų lauku arba emocionalių, kintantį, pavojingą Lingio aptariamą kūną.

Knygoje *Pavojingos emocijos* Lingis išskiria du specifinius žmogaus kūniškumo būdus, pasinaudodamas būtent žmogaus-gyvūno simbioze. Pirma, ribas tarp subjekto / objekto fenomenologas nutrina ne atsigręždamas į intensionalius sąmonės aktus, bet pabrėždamas emocinį mūsų kūnų aspektą. Betarpiška spinduliuotė, simbiozė su aplinkinėmis, net pačiomis primityviausiomis gyvybės formomis, įaudžia žmogų į nematerialių virpesių, jausmų bangų, emocijų audinį ir verčia jį sakyti *aš jaučiu*, o tai – pagrindinis Artaud imperatyvas. „Emocijose mes užsimirštame“, – džiūgauja Lingis (Lingis 2002:85), vienu mostu atmesdamas tiek platoniską anamnezės, tiek fenomenologinį aprezentacijos modelį. Pasirodo, „nuobodus“ mūsų kūnas gali judėti, plėstis ir trauktis pagal pykčio, skausmo, siautulio ar aistros vektorius. Skatinamas įvairiausių emocijų, jis įgauna ryškiausių spalvų ir netikėčiausių apibrėžčių erdvėje. Savyje ir iš savęs kūnas geba atverti daugybę potencijų, kitimo linijų bei transformacijos laukų, maksimaliai suaktyvinęs tarpusavio jungtis bei santykius su išore. Emocijos įgauna jėgų iš aplinkos: „iš užaujančių aplink besisukančią planetą vėjų, audringų vandenyno srovių, virš tuščio kosmoso gelmių pakibusių debesų, judančių ir girgždančių žemyninių plokščių, iš vandenyno bedugnės kylančių ugnikalnių, beprasmiškų daugiakalbio strazdo čiaušėjimų, iš kaprizingo peteliškų plasnojimo triukšmingame jūros dramblių paplūdimyje“ (Lingis 2002: 24) ir kartu išskiria, išryškina mūsų kūnus iš bendro fono.

Panašiai knygoje *Francis Baconas: jutimų logika* mąsto Deleuze'as, „kūną be organų“ aprašydamas kaip intensyvių jutimų kūną. Deleuze'as neatskiria išorinių jėgų ir vidinių jutimų, pvz., kai akis mato obuolį, obuolio neturėtume suprasti kaip išorinės jėgos, veikiančios materialią akį. Grei-

---

susikeisti savo ženklais, juos sumaišyti. Tačiau beprotiškoje romano vizijoje iš mirties anomalijos, „prakeikimo“ avarija virsta taisykle, suteikiančia formą pačiam gyvenimui, iš periferijos pereina į centrą, iš nelaimingo atsitikimo virsta iškreiptos realybės funkcija. Transformuojasi pats seksualinis geismas, jo kryptis. Vietoj nukreipto į gyvą kūną troškimo, kūnas atsiveria negyvai technikai, leidžiasi suvedžiojamas mirtį nešančios mašinos. Dabar „Avarijos metalurgiją atliepia kūno semiurgija, – patenkintas skelbia Baudrillardas, – galas „erogeninės zonomis“: bet kas gali tapti anga, atvira refleksinei iškrovai“ (2002:130). Kai ženklais keičiasi nebe du kūnai, bet kūnas ir mašina, pirmasis išsilaisvina iš savo fiziologinio ribotumo, privilegijuotą signifikantą pakeisdamas žaidžų tinklu. Malonumo įrankiu tampa ne lytis, bet visas kūnas. „Tos kelios natūralios angos, kurias įprasta sieti su lytimi ir seksualine veikla, yra niekis, palyginus jas su visomis įmanomomis žaizdomis, su visomis dirbtinėmis angomis (kodėl „dirbtinėmis“?), su visomis spragomis, pro kurias kūnas atsiverčia į save patį ir, kaip kai kurios topologinės erdvės, nebeturi nei vidaus, nei išorės“ (2002:133).

36 Turimas omenyje šio rašytojo romanas *Avarija* (*Crash*, 1973) bei Baudrillardo atlikta jo interpretacija (žr. Baudrillard J. *Simuliakrai ir simuliacija*. – Vilnius: Baltos lankos, 2002). Įprastai seksualinis geismas, sako komentuodamas *Avariją* Baudrillardas, tėra galimybė kūnams

čiau, jutimo atžvilgiu, akis ir obuolys yra „kūno be organų“ dalys. Taigi skirtumą reikėtų daryti tarp matomų kūnų ir nematomų jėgų, o jaučiantis kūnas perteikia kūną veikiančias matomas ir nematomas jėgas. Vadovaujantis Lingiu, būtent emocijos yra ryškiausios iš mūsų kūnus veikiančių jėgų. Intensyvių emocijų dėka iš organizuoto organizmo mes lengvai virstame „kūnu be organu“, kurio ašys, sritys ir nuolydžiai yra kintantys vibruojančių bangų virpesiai, o pojūčiai „yra tarsi bangų susitikimas su Jėgomis, veikiančiomis kūną“, „intensyvūs kūno faktai“ (Deleuze 2003: 34). Nematerialias jėgas, „galingus energijos antplūdžius“ betarpiškai susiejus su materialiu organizmu – intensyviai išgyvenamu kūnu, atsiveria galimybės žengti anapus nuoseklaus, rišlaus ir neprieštaringo būvio bei įteisinti prieštaraujančią sveikam protui, nenusipėjimą, kartais neįmanomą ir neįsivaizduojamą žmogiško ir nežmogiško kūnų sambūvį. Tapsmą lemia ne iš anksto apgalvota „operacija“ ar „programa“, kai subjektas „diagramuoja“ ir „komponuoja“. Lingis nurodo, jog tapimas-kitu dažniausiai yra nekontroliuojamas, vyksta spontaniškai ir visiškai natūraliai, žmonių rūšiai būdingų fiziologinių procesų metu, kaip, pvz., „kūnams artėjant prie orgazmo <...> mūsų raumeningi stuburiniai kūnai persikeičia į drėgmę, gleives, žinduolių prakaitą ir roplių išskyras, į mikroskopinius buožgalvius ir karšto drėgno oro kvėptelėjimus, maitinančius naktį sklendančius mikroorganizmus“ (Lingis 2002: 42).

Antra, Lingis nurodo, kad mes ne tik jaučiame būdami simbiozėje su kitais žinduoliais, paukščiais, ropliais ir žuvimis, bet ir judame kartu su jais. Iš gyvūnų judesių perimame ritmus ir greitį, mūsų judesių pokyčius ir dinamiką nulemia aplinkui matomi judesiai. Tampame gyvūnais, kai „mūsų kojos žengia dramblio apsnūdumu“, ar „mūsų rankos linguoja su pingvinams būdingu gyvybingumu, pirštai muša ritmą su vilkučio kantrybe“ (2002: 29). Lingio akcentuojami motoriniai tapsmai parodo, kad nors žmonės gyvena tikėdami, jog juda kryptingai ir tikslingai, tačiau dauguma mūsų judesių yra betiksliai, iššaukiami tiesiog noro judėti. Būtent judesiai geriausiai atskleidžia Deleuze'o minimą „tarpiškumą“, buvimą *tarp* pradžios ir pabaigos: „dauguma judesių neįgauna reikšmės, numatytos iš pat pradžios, iš išorinio referencijos objekto, neįgauna krypties iš galutinio taško, tikslo ar rezultato. Neturėdami temos, kulminacijos ar atomazgos, jie tęsiasi nuo vidurio, jie – tvermės“, – rašo Lingis (2002: 34). Tiek mūsų judesiai, tiek veiksmai atitinka gyvūnų, augalų, meteorologijos reiškinių emocijas ir judesius ir yra jų dalis.

Lingio ir Deleuze'o išvalgos panašios – abu pabrėžia, kad „gyvūniškos mūsų pusės“ teigimas niekada nėra imitacija ar savanoriškas siekis tapti tokiau „kaip“ gyvūnas. Jei tapimą gyvūnų sukelia gyvūno pasirodymas (su

kuo sutiktų abu minėti mąstytojai), taip yra ne todėl, kad imituojame, bet todėl, kad gyvūnas pažadina, išvilioja kažką, kas slypi giliai mumyse, kažką, kas yra paslėpta po kognityviu ir racionaliū organizmu. Kalbant Merleau-Ponty terminais, šis „kažkas“ yra mums latentiški kiti. Tapimą-gyvūnu neturi nieko bendra su evoliucija, o yra apibūdinamas per bendrą materiją, energiją ir jėgas, kuriomis dalinasi visi kūnai. Galiausiai, kaip ir Deleuze'as, Lingis pabrėžia kritines pasekmes, kurias gali sukelti jo pastebėjimai subjektyvumą puoselėjančioms filosofinėms paradigmoms. Vakarų metafizinė tradicija ypatingą reikšmę teikia formai, vidinei tvarkai arba subjekto postuluotai tapatybei, kuri tariamai yra esybės individuacijos principas. Tačiau idėja apie subjektą, susaistytą savo kūno formos, yra fikcija (kaip ir idėja apie mūsų judesių tikslingumą, kūnų *telos*). Vien todėl, kad įgauname sau (žmogui) būdingą formą, neturėtume manyti, kad ši forma suteikia mums ypatingumą ar individuaciją. Metų laikas, vasara, vėjas, rūkas, spiečius, intensyvi vidudienio baltuma yra „nuostabiai individualūs“, nors visa tai nėra nei substancijos, nei subjektai (Lingis 2002:32). Kaip rūkas ar migla yra individualūs nebūdami subjektais, žmonės taip pat išsaugo singuliarumą molekulinėmis kompozicijomis ar tarpusavio santykiais su aplinka.

Lingis nesusieja mūsų motorinių ar emocijų tapsmų su kūno molekuliškumu, tačiau, regis, būtent tai turima omenyje, kai abu kūniškumo būdai ne tik su mikroskopiniu bakteriniu, mikrobu ar ląstelių gyvenimu, bet taip pat su metų laikais, oru, dangumi ar vandenynu, kurie užlieja ir atslūgsta mumyse. Neimanis tvirtina, kad mūsų molekuliškumas jo kūryboje atsiskleidžia ne kaip metafora ar teorinė spekuliacija, bet kaip išgyvenamo kūno buvimo būdas ir yra tai, kas įgalina šiuos simbiotinius judesius ir emocijas (Neimanis 2007: 293). Lingio pateikti intensyvios, autentiškos patirties aprašymai padeda suprasti, kad kūnų molekuliškumas nėra abstraktus mokslinis trauizmas ar metafora, o kažkas, kuo mes gyvename, tai, kas jungia mus giliai ir intymiai su gyvūnais, kas bendra visiems gyviems organizmams. Tapimą sukuria ne mistinis susitikimas, jį aktualizuoja energetinis potencialas, esantis mumyse, integralus išgyvenamo kūno aspektas. Potencialas tapti gyvūnu egzistuoja, nes mūsų kūnai gali veikti, žinoti ar patirti tik kaip *kūnai pasaulyje*, kaip kūnai, kurių galimybės ir struktūros yra iššaukiamos pasaulio aplinkui mus. „Šia prasme Lingio darbas nutiesia savotišką tiltą, jungiančią molekuliškumą, kurį Deleuze'as ir Guattari laiko raktu į tapimą-kitu, su išgyvenamu kūnu, kurį Merleau-Ponty teoretizuoja per įvairius kūno ryšių modalumus ir chiazminiu santykiu su pasaulio kūnais“ (Neimanis 2007: 295).

## 6. „Kūnas be organų“ ir vaizdinio teorija

Neimanie tvirtinimas, kad Deleuze'o ir Guattari tapimas-gyvūnu yra radikalus fenomenologinis projektas, nesiekia panaikinti rizominio mąstymo ir fenomenologijos skirtumų, o greičiau siekia išreikšti galimybę, kuri leidžia suprasti molekulinį tapsmą kaip išgyvenamos patirties būdą. Ko gero, šis aspektas labiau tinka originaliai Artaud idėjai (šokantis / rėkiantis kūnas), o ne Deleuze'o ir Guattari atliktai jos transformacijai. Tiesa, Lingiui emocijos leidžia išvesti paraleles, analogijas tarp *mūsų* (žmogiškų) ir *kitų* kūnų, *mūsų* ir *kitų* išgyvenimų, suponuojančias žmogaus bendrumą su žinduoliais, paukščiais, ropliais ar žuvimis, tačiau, ar jos iš tikrųjų nutrina ribas tarp vienu ir kitu, ar tik kuria panašumo efektą?

Štai kaip skirtumą tarp tapimo-kitu ir tapimo-tuo pačiu aprašo Brianas Massumi: „Šuniukai tokie mieli ir pūkuoti. Jie greitai išmoksta laukti šeimnininko, staugdami prie durų. Meilė ir regresija įsprauti kailiniuose. Dažnai pabrėžiama, kad ilgainiui šunys ir jų šeimnininkai supanašėja. Tapimas-tuo pačiu. Tapimas-kitu yra visiškai skirtingas procesas. Jis nevyksta analogiškai, bet, priešingai, baigiasi ten, kur prasideda analogijos. Vietoj to, kad steigtų atitikimą tarp organinių visumų, jis diagramuoja skirtumus, potencialiai siejamus su kūno dalimis kaip tokiomis“ (Massumi 1992: 97–98). Galbūt todėl Lingis, skirtingai nei Deleuze'as, savo skaitytųjų neįspėja apie tapimo-kitu pavojus. Prisiminkime, jog Artaud pasirinkimas tarp organizmo ir „kūno be organų“ buvo gyvybės ir mirties klausimas. Deleuze'as su Guattari nėra tokie radikalūs, dažnai atrodo, kad tapsmą jie siūlo patirti kaip savotišką nuotykį ir išardyti savo kūnus tam, kad susikurtų naujus, nebūtinai patogesnius ar praktiškesnius, tačiau neabejotinai intensyvesnius kūnus. Vis dėlto ne kartą pabrėžiama, kad rizika didelė ir tapsmas-kitu visomis prasmėmis „gali lemti tavo mirtį“.

Tokia kritika pabrėžia fenomenologijos ir rizominio mąstymo skirtingumą: fenomenologas aprašo pasaulį, remdamasis tuo, kaip jį išgyvena, o rizominis mąstytojas užklausia, kaip toks žmogiškai orientuotas patyrimas gali atskleisti delioziškai suprantamų „daiktų“ ontologiją. Reikalas tas, kad subjektyvus žmogiškas požiūris yra laikomas pranašesniu už kitus ir projektuoja savo paties ribotą laikiškumą ir erdviškumą, taigi bet kokia prasmė, kurią jis įžiūri, yra pririšta prie žmogiškos skalės (*mano kūno*). Kaip subjektyvi žmogiška perspektyva galėtų aprašyti, apibūdinti molekulinę tapimo-šunimi emisiją, jeigu žmogus iš *tikrųjų* netampa šunimi? Kaip išvengti šio privilegijuoto požiūrio

taško? Mūsų manymu, esminis skirtumas tarp „kūno be organų“ ir fenomenologinės kūno sampratos yra tai, kad fenomenologijoje kūnas matomas kaip „mano“ kūnas. Kūno priklausomybė subjektui yra kūno ir sąmonės vienovės rezultatas. Nors „pagimdyti save“ Artaud reiškia susigražinti Dievo pavogtą kūną, tačiau susigražinimo operacija kūno nepaverčia subjekto nuosavybe, t. y. mano kūnu. Atvirkščiai, tai „Aš“ ar tiksliau tai, kas lieka iš „Aš“, yra „kūne be organų“. „Kai kuriu „butoh“ etiudus, mano kūne apsigyvena viena seserų. Ji išplėšia iš mano kūno tamsą ir suvalgo jo daugiau nei būtina – kai ji atsistoja, esu priverstas atsisėsti“, – sako Hijikata (Frleihg; Nakamura 2006: 88).

Artaud lūžį, perėjimą iš kenčiančio į veikiančio kūno plotmę, patirtą Rodezo klinikoje, simbolizuojančiame piešinyje, taip pat susiduriame su panašiu šeimyniniu suskilimu. Čia Artaud vaizduoja save apsuptą būrio moterų-karių, tampančiu jomis ir šitaip išsilaisvinančio iš kankinimams pasmerkto savo kūno. Šias moteris jis vadina „savo širdies dukterimis“, tačiau jo ryšys su jomis ne vien šeimyniškas, bet ir seksualinis. Artaud dukterys yra ir mirusios, ir gyvos, jų sužeisti, mumifikuoti kūnai guli karstuose, tačiau jų akys atmerktos ir budrios, jos tarsi laukia akimirkos, kada galės smogti priešui. Į incestiškų „dukterų“ grupę patenka jauna, Artaud pažįstama aktorė Collete Thomas, ne kartą jį lankiusi ligoninėje. Vėliau Thomas parašė knygą *Mirusios dukters testamentas* (*La Testament De La Fille Morte*, 1954), kurioje kreipiasi į Artaud: „jei nenori, kad būčiau viena iš tavo aktorių, būsiu tavo kareiviu. Jei nenori, kad būčiau tavo kareiviu, būsiu viena iš tavo dukterų. Jei nenori, kad būčiau viena iš tavo dukterų, būsiu tavo Vienintelė dukra“ (cit. iš Barber 2004: 58–9).

Būtent tapimą moterimi (*devenir-femme*) Deleuze'as ir Guattari mato kaip būtiną, pradinį kiekvieno tapimo etapą, starto liniją<sup>37</sup>. Tačiau galutinis tapimo tikslas yra tapimas kažkuo kita nei žmogumi, t. y. *homo sapiens* suvokimo pakeitimas *anti-homo* ir *anti-ego*. Organizmą pakeitus „kūnu be organų“, interpretavimą – eksperimentavimu, suvokimą – buvimu, racionalų subjekto pasaulį

37 „Tapimo-moterimi“ idėja susilaukė prieštarų vertinimų iš feminizmo teoretikų. Deleuze'as ir Guattari tvirtina, kad „visi tapimai prasideda ir turi pereiti tapimo-moterimi pakopą“ (1987: 277), tačiau taip pat rašo, jog „moteris kaip krūminė būtybė *irgi turi tapti-moterimi*“ (1987: 275). Kai kurie tokią poziciją vertina kaip specifinių feministinių klausimų bei efektyvaus politinio veiksmo neigimą. Gilesnė analizė, susijusi su šio koncepto vartoseną feministiniame diskurse, pateikia Rosi Braidotti (1993), Camila Griggers (1997) bei Iano Buchanano ir Claire Colebrook sudarytas straipsnių rinkinys *Deleuze'as ir feministinė teorija* (2000) (ypač naudingas Colebrook įvadas). Lietuvoje šį klausimą aptarė filosofė Audronė Žukauskaitė (2006).

pakeičia intensyvumo srovės, jų fluidai, kontinuumai, afektų susijungimai, vėjas bei mikropercepcijos. „Nebėra funkcionuojančio organizmo, yra sukurtas „kūnas be organų“. Nebėra veiksmų, kuriuos reikėtų aiškinti, svajonių ar fantazijų, kurias privalėtume interpretuoti, žodžių kurie būtų reikšmingi; vietoj to, lieka šviesos ir spalvos, garsai, tapsmai ir intensyvumai (tapęs šuniu neklausk, ar žaidžiantis su tavimi šuo yra sapnas ar tikrovė, tavo „sušikta motina“ ar dar kas nors). Nebėra jaučiančio, veikiančio ir atsimenančio Aš; lieka „švytintis rūkas, tamsiai geltona migla“, turinti afektus ir patirtis, judėjimus ir greičius“, – rašo Deleuze’as ir Guattari (1987: 162). Mąstytojai čia netiesiogiai nurodo į Jaki genties indėno don Chuano mokymus. Šią vienuolikos tomų epopėją, parašytą psichologijos ir antropologijos studento Carlosa Castanedos, dauguma kritikų vertina ne kaip patikimą antropologinę studiją apie Jaki genties conceptualinę pasaulio suvokimo formą, o kaip genialią literatūrinę mistifikaciją. Beje, Deleuze’ui ir Guattari ontologinis šių tyrimų statusas nėra labai svarbus. Priešingai nei daugelis Castanedos kritikų, pirmenybę jie teikia vaizduotės galiai: „tuo geriau, jei (Castanedos – *aut. past.*) knygos yra sinkretizmas, o ne etnografinė studija, eksperimento taisyklės, o ne pasakojimas apie iniciaciją“, – tvirtina jie (1987: 161–162). Svarbiausia filosofams yra jėga, leidžianti fantazijai virsti eksperimentu. Deleuze’o ir Guattari simpatijos Castanedai neatsiejamos nuo milžiniškos pastarojo knygų įtakos skaitytojams. Skirtumą tarp autoriaus ir jo gerbėjų taikliai nusako posakis: „Bijoti reikia ne Castanedos, bijoti reikia jį perskaičiusio žmogaus“. Ironiška, tačiau tarp tokių skaitytojų neišvengiamai atsiranda ir šie filosofai.

Castaneda aprašo ilgą ir nepertraukiamą tapimo „žinių žmogumi“ procesą, nenumatantį finalinio rezultato. „Užtenka pačios kelionės, nes bet kokia viltis atvykti į pastovią padėtį išeina už mokymo ribų“, – apibendrina jis (Castaneda 1996: 115). Tampant-kitu iš anksto turi būti numatomi jungimo būdai, intensyvumo, tempo reguliavimas. Taigi iš pradžių Don Chuanas jam liepia rasti „vietą“, gana sudėtinga operacija, vėliau – „sajungininką“, galiausiai, pamažu liautis interpretavus ir segmentas po segmento, srovė po srovės susikurti savo eksperimentavimo linijas, tapti-gyvūnu, tapti-molekule, ir t. t. Galima sakyti, kad tapimo tikslas yra krūminės tvarkos nustatytos egzistencijos sąlygų pertvarkymas taip, kad šios virstų tapimo sąlygomis. Kraštutinumui virtus norma, pats normalumas tampa nuliniu monstriškumo laipsniu, atskaitos tašku, nuo kurio prasideda tapimo-kitu kelionė. Tapimui, rodo Castaneda, grasina ne tik organizacijos plokštuma, bet ir priešingos jėgos dermės plokštumoje.

Kita vertus, dviomis *Kapitalizmas ir šizofrenija* ir nuorodos į Catanedą ar šizofrenijos atvejus tikrai nėra pats ryškiausia „kūno be organų“ artikuliacija. Šiose knygoose, siekdami išvengti asociacijų su organizmu, autoriai dažnai šią sąvoką keičia neutralėse „dermės plokštuma“ šitaip dar labiau nutoldami nuo fenomenologijos. Žymiai geriau Deleuze’ui sekasi perėjus į kinematografo plotmę, kur „kūną be organų“ pakeičia tokie terminai kaip „objektyvi percepcija“. Būtent čia filosofas pateikia išsamią analizę, kaip išvengti privilegijuoto požiūrio taško ne iš sutrikusios sąmonės perspektyvos, magijos ar narkotikų pagalba, o technologijų dėka. „Butoh“ žaidžia su laiku ir perspektyva. Kas būtų, jeigu mes, žmonės, išmoktume matyti daiktus iš gyvūno, vabzdžio ar net negyvo objekto perspektyvos?“ – klausia Hijikata (Frailihg; Nakamura 2006: 17). Būtent nežmoniškos perspektyvos siekimas „kūne be organų“ galutinai atskiria šį konceptą nuo fenomenologinio subjekto. Knygoje *Kinas 1: Judėjimas-vaizdinys (Cinéma I: L'image-mouvement, 1983)* Deleuze’as parodo, kaip siekdamas išgauti iki-žmogišką suvokimą, žvilgsnį iš pačios materijos gelmių tarybinis režisierius Dziga Vertovas imasi konstruoti „kino-akį“, t. y. tokį montažą, kuris nurodo į grynai nežmogišką suvokimo tipą. „Aš – kino-akis, Aš – mechaninė akis. Aš, mašina, rodau jums pasaulį tokį, kokį galiu pamatyti tik aš. Šiandien išsilaisvinu iš žmogiško nejudrumo, nepaliaujamame judesyje, aš artinuosi prie objektų ir tolstu nuo jų“, – rašo Vertovas (cit. iš Куюнжич 2003: 115). Materialistinėje Vertovo dialektikoje, apjungiančioje nežmogišką akį ir virš-žmogišką materiją, jo montavimo metode galima įžvelgti universalios kaitos sistemos išlaisvinimą. Priartėjus prie materialios Visatos judesių ir sujungus juos su dirbtinės akies, kameroje slypinčios kino-akies judėjimo intervalais, Vertovui pasisekė išgauti pačios materijos ritmą bei žvilgsnį. Tam, kad atvaizduotų nuolatinį kitimą ir daiktų tarpusavio priklausomybę, jų atvirumą vienas kitam savo filmuose režisierius naudojo sulėtintą ir pagreitintą filmavimą, kadru fragmentaciją ir demultikaciją.

Vertovo „kino-akis“, pastebi Deleuze’as, visiškai nepriemena žmogiškos akies, net patobulintos žmogiškos akies. Tačiau būtent todėl Vertovo montaže galime įžvelgti tai, kas kiną atitolina nuo „natūralios percepcijos“ arba *žiūrėjimo*. Perėjimo nuo natūralios akies / percepcijos prie kino akies / percepcijos nebegalime laikyti kiekybiniu perėjimu, kurį Henri Bergsonas siejo su kinematografo atradimu (tobulėja judėjimo iliuziją kuriantys įrankiai bei palaikantys metodai). Kino-akis – tai kokybinis šuolis anapus žmogiško suvokimo, ne šuolis žmogiškajame suvokime. Čia vyrauja nematanti jokios visumos, išskyrus materialią Visatą, perspektyva. Nesunku pastebėti, kad Vertovas savotiškai pratęsia Oldous Huxley (Хаксли 2004) idėją apie žmogiškos sąmonės gebą prisiliesti prie Visuotinio Proto – „kino-akį“ režisierius

apibūdina kaip tai, kas vaizdinius „sugauna vieną po kito bet kuriame Visatos taške, bet kuriuo laiko momentu“ (Делез 2004: 135). Išgavęs pačios materijos žvilgsnį, Vertovas atranda „molekulinį kūdikį“ bei „molekulinę moterį“, t. y. materialius kūdikį ir moterį, sistemas, panašias į mechanizmus ar mašinas, priimančias įvairus judėjimus ir į juos reaguojančias. Kaip pastebi Bogue, bet kurioje Deleuze'o minimoje tapimo-kitu formoje yra implikuotas reikalavimas tapti-molekuliniu (Bogue 2003b: 34). Tačiau sovietinį režisierių su prancūzų postmodernistais dar labiau suartina tai, kad Vertovas nemini „molekulinio vyro“. Klasikinis mąstymas remiasi asimetrinėmis binarinėmis opozicijomis, kurios vyrą / protą / kultūrą pastato aukščiau už moterį / jausmus / gamtą. Todėl „molekulinė moteris“ ar „molekulinis kūdikis“ gali būti suprantami kaip priešprieša griežtai ribotoms, nepaslankias jungtis puoselėjančioms struktūroms, kuriančioms tapatų subjektą, t. y. vyrą. „Tačiau negalime kalbėti apie tapimą-vyru, nes vyras yra krūminė sistema *par excellence*. O tapimas yra molekulinis“ (Deleuze; Guattari 1987: 358). Kitaip sakant, „kūnas be organų“ yra valdomas ne hierarchinės tapatybės logikos, bet rizominės jungimų logikos, kurią nusako molekulinis tapsmas.

Vertovo sukurta „kino-akis“ stebi ir fiksuoja, tačiau pati ji yra visiškai abejinga aplinkiniui pasauliui. Süskindo aprašytame kvapų pasaulyje išsikreipia įprastos vertinimo kategorijos – nors tai kupinas intensyvumų pasaulis, Grenujis netampa menininku. Jis nekuria, o žudo, tačiau šie nusikaltimai nėra iš tolo neprimena „aistros nusikaltimų“. Žudyti Grenujį verčia ne įniršis, pavydas, geismas ar aistra. Vogdamas nužudytų merginų kvapus, abejingas savo aukoms žudikas šaltai ir metodiškai konstruoja „kūną be organų“. *Matydamas* Don Chuanas nesijuokia ir neliūdi: „kai matai, viskas yra vienoda“ (Castaneda 1996: 291). Rodos, kad „kūnui be organų“ būdinga klasikinės filosofijos taip vertinama savybė – visiškas nesuinteresuotumas, kitaip tariant, objektyvumas. Tačiau skirtumą tarp „kūno be organų“ ir fenomenologinio subjekto aiškiausiai suprasime, prisiminę neklasikinės filosofijos atstovo Bergsono atliktą perskyrą tarp subjektyvios ir objektyvios percepcijos.

*Materijoje ir atmintyje* (*Matière et Mémoire*, 1896) Bergsonas suardo reprezentacinę percepcijos modelį. Pasak jo, pasaulyje nėra nieko, išskyrus vaizdinius, t. y. daiktus-kokie-mums-pasirodo. „Visi vaizdiniai veikia vieni kitus ir veikia vieni per kitus, paklusdami įstatymams, kuriuos vadiname gamtos įstatymais“ (Bergson 2001:15). Taigi Visata yra vibruojanti visuma, kur nėra perskyros tarp judėjimo ir judančių daiktų (materijos). Bergsonas nurodo, kad percepcija nėra reprezentacija,

o sudedamoji veiksmo dalis. Tai reiškia, kad percepcija yra ne kas kita, o būdas, kuriuo vaizdiniai (su) gauna judesius. Galime įsivaizduoti biliardo stalą, kuriame visi kamuoliai (vaizdiniai) veikia vienas kitą tam tikru būdu, o kiekvienas veiksmas sulaukia atoveiksmio arba reakcijos. Tačiau tam tikrų vaizdinių reakcijos nėra tokios nuspėjamos, tarsi vieni biliardo kamuoliai prieš pajudėdami šiek tiek uždelstų, o po to pasuktų netikėta kryptimi. Tai – gyvos būtybės, „neapibrėžtumo centrai“ (Берсон 2001: 43), universaliame materijos-judėjimo sraute steigiantys savotišką intervalą, pertrūkį.

Bergsonas subjektyvią percepciją apibūdina kaip gyvo vaizdinio percepciją, kurios dėka visi likusieji vaizdiniai varijuoja pagal santykį su juo. Du svarbūs, tarpusavyje susiję subjektyvios percepcijos bruožai yra gebėjimas interpretuoti ir selekcija. Galima sakyti, kad būtent šie gebėjimai palaiko klasikinės filosofijos puoselėjamą transcendentinę iliuziją, kalbančią apie būtiną mūsų suvokimo struktūrų atitikimą pasaulio tvarkai. Deleuze'as nurodo, jog ši tvarka yra dalinė, niekada neabsoliuti, nes subjektyvi percepcija „visuomet susieta su išskaičiavimu, ji pašalina iš daikto tai, kas mūsų nedomina“ (Делез 2004: 115). Jai būdingas ir atvirkščias judesys, tam tikrų daikto savybių išryškinimas arba „suaktyvinimas“. Kitaip sakant, žmogui būdingas gebėjimas išvelgti objektuose galimybes, kurių jie pats savaime neatskleidžia. Interpretaciją turėtume vertinti kaip prievartą daikto atžvilgiu, nes žmogiška percepcija retai atsiejama nuo veiksmo. Medis suinteresuotam medkirčio žvilgsniui yra žaliava, potenciali knyga arba sija, lenta, stalas, galiausiai tai medkirčio uždarbis, pragyvenimo šaltinis, jo vakarienė, žodžiu, kas tik nori. Interpretuojantis žvilgsnis išvynioja tai, kas buvo įvyniota medžio kokybėje, jo ženkluose (spalvoje, tekstūroje, patvarume, formoje ar rūšyje). Medžio ženklai – tai nuoroda į ateitį tiek, kiek kokybė, pasak Deleuze'o, gaubia potencijas – galimybę paveikti arba priimti jėgą. Kartu tai nuoroda į praeitį. Skilimas laike arba dvi serijos, judančios skirtingomis kryptimis, „apgaubia materialius procesus, nurodančius pirmyn (planavimas, buvimas stalu) ir atgal (medžių rūšių evoliucija; natūralios augimo sąlygos; kultūriniai veiksmai, atgabenantys konkretų medį į konkrečią dirbtuvę konkrečiam tikslui)“ (Massumi 1992: 2). Kita vertus, medžio percepcija visada yra kažkas mažiau, nei medis savaime, nes jėgų laukas priklauso nuo begalinės individualių ir institucinių, natūralių ir istorinių procesų sąveikos.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Be abejo, patį žmogų galima laikyti socialinio jėgų tinklo objektu, kaip tai daro Foucault. Juk iš tiesų susiduriant medžiui ir medkirčiui veikia dvi jėgos – ne pasyvi ir aktyvi, bet mažiau ir labiau aktyvi, silpnesnė ir stipresnė. Abi jas galime vadinti „valia galiai“. Toks jėgų susidūrimas,

Gyvas vaizdinys veikia kitą vaizdinį ir veikdamas jį atliepia į vienus jo aspektus, o tam tikrus kitus aspektus ignoruoja. Vienas vaizdinys suvokia kitą ir percepcijos santykis objekto atžvilgiu yra dalies santykis visumos atžvilgiu. Suvoktas objektas nuo objekto-savyje skiriasi tuo, jog netenka savybių, kurios yra nesvarbios suvokėjui. Bergsono idėja priešinga fenomenologinei nuostatai: percepcija, pasak jo, esti pačiuose daiktuose, o ne priklauso suvokėjui (jo akiai ar smegenims).

Susiejus percepciją su veiksmu, paaiškėja tai, kad visa subjektyvi percepcija yra sensomotorinė: nervinės sistemos funkcija yra ne reprezentacijų kūrimas, o stimulų, impulsų gavimas ir ateities veiksmų pasirinkimas. Žmogų Bergsonas vadina tokiu vaizdiniu, kuris veiksmus sutinka viena savo riba ar dalimi, o reaguoja kita, betarpišką reakciją pakeisdamas uždelsta (žr. Берсон 2001: 168). Nežmogiška arba objektyvi percepcija yra gryna dėl staigaus reagavimo, vaizdinio gebėjimo iškart perduoti gautą impulsą kitam vaizdiniui. Vadinasi, galima daryti išvadą, kad siekiant percepcijos grynumo, „patogia“ būti elementaria dalele – atomu, molekule ar amebišku organizmu, gebančiu staigiai reaguoti ir veikti visomis savo dalimis. „Atomai suvokia žymiai daugiau nei mes, jis suvokia visą Visatą – nuo taškų, iš kurių išeina nukreipti į jį veiksmi, iki taškų, į kuriuos eina atsakomosios jo reakcijos“, – sako Deleuze’as (Делез 2004: 115). Atomai, o ne žmogus, geba visiškai pasinerti į pasaulį, būva jame, atsiduodamas jį veikiančių jėgų vibracijoms, veikdamas ir kentėdamas. Pirmoji Deleuze’o knygos *Kinas* dalis yra skirta būtent tokiai acentriškos kinematografinės percepcijos bei judančių vaizdinių arba vaizdinio-judėjimo analizei. Čia, remdamasis bergsoniška vaizdinio teorija, Deleuze’as išskiria tris judančių vaizdinių tipus, skirtingu būdu susijusius su gyvuojančiu vaizdiniu (žmogumi). Percepcija-vaizdinys nurodo į tą pasaulio dalį, kurią gyvas vaizdinys selektyviai įrėmina, pagal savo tikslus ir interesus. Veiksmas-vaizdinys yra aplinka, išlinkusi apie gyvą vaizdinį, kaip potencialių susidūrimų bei galimų atsakymų centrą. Afektai-vaizdiniai yra motorinė tendencija, įrašyta receptyviame gyvojo vaizdinio paviršiuje, kai šis absorbuoja išorinius

---

sako Deleuze’as, turi dvi puses: turinį ir išraišką (substanciją ir formą). Turinys – tai kokybių tvarka (mediškumas, įvairūs medienos laipsniai, stališkumas), o išraiška – funkcijų tvarka (buvimas žmogumi, buvimas medkirčiu, stalo gaminimas). Taigi medis yra susitikimo turinys, o medkirtytis – jo išraiška. Subjektyvios percepcijos dėka turime tik aktyvų subjektą ir jo veikiamą pasyvų objektą, ne dvi to paties proceso dalis. Atrodytų, jog fenomenologija taip pat siūlo koreliuoti subjektą ir objektą, tačiau Deleuze’as netenkina tai, kad apie fenomenus kalbama kaip apie sąmonės fenomenus, o jėgos veikia anapus subjekto sąmonės, pasaulyje iki žmogaus.

judėjimus ir išreiškia gryną kokybę (žr. Bogue 2003a: 32). Galima sakyti, kad „kūne be organų“ išryškunami du pastarieji aspektai, atitinkamai sumažinus pirmojo svarbą. „Kūno be organų“ sąvoka leidžia atmesti suinteresuotą „regą“, žmogiško suvokimo filtrą ir nuo sensomotorinės percepcijos pereiti prie visiškai kitokio – optinio ar garsinio – suvokimo modelio.

## IŠVADOS

Praėjus dešimčiai metų po Artaud mirties (1948 m.) jaunas lenkų režisierius Jerzy Grotowski Opolės teatre pastatė pjesę *Nelaimingieji* (*Pechowcy*) pagal Jerzy Krzysztono dramą *Lietaus Dievai* (*Bogowie Deszczu*). Remdamasis psichologijos žiniomis, Rytų religijomis, savo kaip režisieriaus meistriškumu ir, žinoma, Artaud teorija, Grotowski sukūrė sistemą, maksimaliai atskleidžiančią aktorių galimybes scenoje. Net nufilmuoti, t. y. įgavę maksimalią distanciją su žiūrovu, jo spektakliai pritenkia savo energija, nepaprastu gestų, intonacijų ir menkiausių detalių tikslumu bei atitikimu. „Šiame teatre aktorai valdė kūnus ir sielas absoliučiai, o veido raumenų dėka galėjo sukurti sustingusias kaukes“ (Дестярин 2005: 191). Galima sakyti, jog būtent eksperimentinio Grotowski teatro dėka 1960–70 metais Artaud manifeste skelbiamos idėjos užtvindė visą Vakarų teatro sceną, pasiekdamos net pačius tolimiausias jos kraštus: JAV įsikūręs *Gyvasis teatras* (*Living Theatre*) septintąjį dešimtmetį persikėlė į Europą ir čia pastatė „kelis tikrai stiprius“ spektaklius, kurių žinomiausias ir labiausiai šokiruojantis *Golemas* (*Golem*); tiesiogiai su „žiaurumo teatro“ sistema save siejo ir *Panikos* judėjimas, 1962m. įkurtas Paryžiuje trijų žymių Pietų Amerikos menininkų: kultinio kino režisieriaus Alejandro Jodorowsky, dramaturgo Fernando Arrabalo ir dailininko Rolando Toporo. Šis pradžioje daugiausia į teatro sceną orientuotas judėjimas, apibūdinamas kaip duoklė Panui ir „sąmyšio ritualams“, vėliau virto kino studija *Panikos produkcija* (*Producciones Panicas*), o pats pirmasis šios studijos „kūdikis“ – siurrealistinė meilės istorija *Fando ir Lys* (*Fando y Lys*, 1968m.), pasakojanti apie Fando ir jo dalinai paralyžiuotos mylimosios Lys pastangas surasti mitinį Taro miestą, Akapulko kino festivalyje sukėlė didžiulį skandalą, išprovokavo muštynes salėje bei galiausiai buvo uždrausta (Дестярин 2005: 188–192). Artaud idėjoms neatsispyrė ir britai. 1964 m. Karališkajame Londono Šekspyro teatre Peteris Brookas ir Charlesas Marowitzas paskelbė *Žiaurumo teatro* sezoną, siekdami rasti būdus kaip įmanoma efektyviau panaudoti radikalias Artaud idėjas, ieškant naujų išraiškos formų. Taip

gimė daugybė improvizacijų ir skečų, buvo pastatyta ir paties Artaud pjesė *Kraujo srovė* (*Jet de Sang*, originalus pavadinimas *Jet de Sang ou la Boule de Verre*). Tais pačiais metais Niujorke įvyko turbūt paties „žiauriausio“ Brooko spektaklio *Maratas / Sadas* premjera. Šios Peterio Weisso sukurtos pjesės pilnas pavadinimas *Jeano-Paulo Marato persekiojimas ir nužudymas, suvaidintas Charentono beprotnamio gyventojų vadovaujant Markizui de Sadui* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*) puikiai nusako jos turinį (Jamieson 2007: 57). Paralelių su Antonine'u Artaud galima aptikti ir 1968 m. įkurtame *Ontologiniame-isteriškame* Richardo Foremano teatre (*Ontological-Hysteric Theater* arba *OHT*), apjungiančiame filosofijos, psichoanalizės, literatūros, vizualinių menų bei performatyvius elementus tam, „kad pasiektų unikalų rezultatą“. Šiandien Artaud idėjos pasiekė ir Rytus (nepaisant lenkiškos Grotowskio kilmės, šlovės jis sulaukė ne Rytų bloke, o Vakaruose). Rusijoje tokių *trash* filmų režisierių kaip Svetlana Baskova ar Vladimiras Epifancevas, nurodančių į „žiaurumo teatrą“ kaip savo įkvėpimo šaltinį, dėka Artaud yra virtęs alternatyvios kultūros ikona. Paradoksalu, tačiau, kaip pabrėžia Destiarinas, žiaurumas aktualiame, socialiai angažuotame šių dienų teatre pasirodo tiesiogiai per dramaturgiją, t.y. tekstą, nors nemotyvuotos prievartos perpildyti siužetai, be abejo, reikalauja ir visiško aktorių atvirumo.

Kyla klausimas, ar tokios minėtų ir daugybės nepaminėtų menininkų pretenzijos yra pagrįstos? Juk, pasak Grotowskio, paskutiniaisiais dešimtmečiais laisvai interpretuotos Artaud idėjos neretai tapdavo žiaurumu paties jų autoriaus atžvilgiu. Apie neišvengiamą skirtį tarp Artaud ir tradicijos, kurios „pribuvėja“ jis tapo, kalba tokie tyrėjai kaip Stephenas Barberis ar Susie Tharu (Barber 1993, Tharu 1984), nurodydami, jog *Žiaurumo teatras*, būdamas gyvybiškai svarbiu dėl jį sukūrusio įkvėpimo grynumo, išlieka visiškai neaiškus ir metaforiškas, kalbant apie konkrečias detales. Tiksliausiai tokio nesutapimo priežastį apibūdino Rasa Vasinauskaitė: „Artaud paradoksas – pats Artaud“, – pastebi ji, nurodydama į prieštarinę kūrėjo asmenybę, plyšį, neatitikimą tarp Artaud ligos ir jo genialių įžvalgų (Vasinauskaitė 1999: 135).

Tačiau egzistuoja ir kitoks požiūris – klausimas įmanoma ar neįmanoma įgyvendinti Artaud vizijas, susijęs ne su prieštaringa Artaud asmenybe, bet su pačiu teatru, suvokiamu kaip viena svarbiausių kultūros institucijų. Jacques Derrida straipsnyje „Žiaurumo teatras ir vaidinimo pabaiga“ (*La parole soufflée*, 1967) tiksliai apibrėžia, koks teatras juo nėra. Pasak jo, *Žiaurumo*

*teatras* nėra „nešventas“, „nepolitinis“, „abstraktus“, „nuo žiūrovo nusišalinęs“, „verbaliniam žodžiui privilegiją atiduodantis“, „komunikacijos“ ar „interpretacijos“ teatras. Šitaip, atmetus visus melagingus pretendentes, *Žiaurumo teatras* pasirodo kaip teatras, egzistuojantis tik vienašarčiai „čia ir dabar“ ir negalimas *pakartoti* už scenos ribų, nes pasikartojimas atitolina jėgą, buvimą ir gyvenimą nuo savęs pačių. Atskleidęs Artaud projekto esmę – siekimą pašalinti pasikartojimą, teisėtų pretendentų klausimą Derrida paverčia metafiziniu pagrindo klausimu. Ko reikia, kad *Žiaurumo teatro* egzistencija taptų įmanoma? Tam reikalinga ypatinga, haliucinuojanti sąmonės būseną, radikaliai besiskirianti nuo psichologizuoto ar psichoanalitinio sąmonės suvokimo. Dar daugiau – tokia būseną turi tapti ne individualia, bet kultūrine ir socialine raiška, nauju požiūrio tašku. „Artaud unikalumas, mano manymu, slypi ne tiek sugebėjime kažką išplėsti iš savo ligos, kiek gebėjime išversti ją į kitą pusę ir paversti savo kūrybos pagrindu tarsi tik liga galėtų būti realybės ir tiesos mene vertinimo kriterijus“, – rašo Donaldas Gardneris (Gardner 1987). Pasak jo, Artaud darbai (ypač vėlyvieji) „atsisako padėti“, nesileidžia būti suprasti, ne todėl, jog yra paliesti beprotybės ir *a priori* uždari skaitytajui, o todėl, kad būtent toks rašymas yra vienintelis tinkamas atsakymas į prievartinį ir ambivalentišką visuomenės požiūrį į pamišėlius ir menininkus<sup>39</sup>.

Lemtingas, šiuo atžvilgiu, atrodo Artaud santykis su siurrealistais. 1924–1926 m. Artaud buvo aktyvus André Bretono sutelkto siurrealistų būrio narys. Siurrealistai tuo metu reiškėsi kaip pats radikaliausias kultūrinis judėjimas. Jo dalyviai, anot Buñuelio, „mažai rūpinosi, kad jų darbai patektų į literatūros ar dailės istoriją, nes siekė – ir tai buvo viena svarbiausių ir neišsispildžiusių svajonių – pertvarkyti pasaulį ir pakeisti gyvenimą – šokiruodami, provokuodami nusistovėjusiam tvarkai priešpriešindami sugalvotas taisykles: tik „nesąmonė“ gali išlaisvinti kūrėją nuo gyvenimo „sąmonės“ (cit. iš Vasinauskaitė 1999: 142). Neįtikėtina, tačiau Artaud užmojis ir energija buvo tokie dideli, kad iš buržuazines vertybes bei mąstyseną siekiančio sugriauti judėjimo jis buvo išmestas dėl „pernelyg didelio potraukio naikinimui“. Tačiau kaltinimas destruktivumu slepia gilesnę konflikto priežastį. Kaip nurodo Bretonas, siurrealizmas pirmiausia buvo revoliucinis judėjimas. Nepaisant Artaud potraukio „atgyvenusiai buržuazinei meno formai“ – teatrui, jo atsisakymo stoti į komunistų partiją, skirtingų jo ir siurrealistų požiūrių

39 Straipsnyje *Van Gogas: visuomenės auka* (*Van Gogh le suicidé de la société*, 1947) Artaud ne tik tapatinasi su dailininku, bet ir kritikuoja beprotybės psichiatrizavimą bei psichiatrinę izoliaciją, apversdamas daktaro-ligonio, beprotybės-genialumo santykį.

kūrybos principus (pvz., pašamonės reikšmė), svarbiausia buvo tai, kad pačią revoliuciją Artaud suprato visiškai kitaip nei surrealistai. Revoliucija jam reikė šamonės pakeitimą, o ne politinį sukilimą, dažnai virsdavusį ideologiniu maivymusi, pozavimu ar tiesiog žaidimu André Bretono ir jo bendraminčių stovykloje. Savo vėlyvajame tekste *Teatras ir mokslas* jis rašė:

„Ir nebus įmanoma jokia politinė ir moralinė revoliucija tol,  
kol žmogus išliks suvaržytas –  
net pačių elementariausių, organinių ir nervinių reakcijų –  
niekingos įtakos  
visų abejotinių Žinančiųjų centrų,  
kurie, tvirtai sėdėdami įelektrintų  
antklodžių šilumoje,  
dvilypiai skilę  
juokiasi iš revoliucijos bei karų  
tikri, kad niekas nežinos, kaip pakeisti  
anoniminę tvarką, kuria grindžiama  
dabartinės visuomenės egzistencija ir trukmė“  
(Artaud 1972: 171).

Artaud reikalavo revoliucijos, tačiau jos esmė buvo savo tapatybės perorganizavimas, kūną paverčiant tokios patirties pagrindu. Jis suvokė, kad tik pakeitus šamonę, ima keistis prasmių laukas, kitaip tariant, tikrovė. „Turime atmesti įprastinius žmogaus bei jo galimybių apribojimus ir be galo išplėsti to, kas vadinama realybe, ribas“, – įvade į *Teatrą ir jo antrininką* rašė Artaud (Artaud 1999: 12). *Žiaurumo teatrą* galima vertinti kaip subjekto tapatumo „išardymo“ praktiką, taikantis į organizmo / reikšmės / psichologinio „aš“ vientisumą. Tačiau paties teatro prigimties apmąstymas yra neatsiejamas nuo jo santykio su žodžiu: lūžį XX a. teatro teorijoje žymėjo išraiškos priemonių kaita, kurios dėka teksto, suvokiamo kaip prasmės šaltinis, vaidmuo mažėjo, o vaizdas įgavo daugiau savarankiškumo. Monografijoje išryškino esminius žodinių ir vaizdinių pasakojimą skiriančius bruožus: pirmasis yra daugiareikšmis ir veikia vaizduotę, antrasis idealiai tinka, norint paveikti kūną, t.y. apeliuojant į aktualiai išgyvenamus pojūčius. Tiesioginis vaizdo poveikis leidžia manipuliuoti žiūrovo reakcijomis ir atskleidžia prievartinę vaizdinio pasakojimo prigimtį. Šia savybe, spręsdamas ne-mąstymo arba „mąstymo be vaizdinio“ (*le pensée sans image*) problemą, pasinaudojo Artaud: *Žiaurumo teatro* žiūrovas verčiamas mąstyti, pasitelkus neakivaizdžių vidinę ir akivaizdžių išorinę vaizdinę prievartą formą.

Reformuoti teatro kalbą Artaud bandė akcentuodamas erdvinę žodžio išraišką ir remdamasis poetinės kalbos principais. Poetiškumas jam reikė nusistovėjusios kalbos formų ir tvarkos griovimą, instrumentinės funkcijos atsisakymą ir naujų sąsajų su aplinka ieškojimą. Nereprezentatyvus „žodis-užkeikimas“ Artaud buvo sąlyga, grąžinanti teatrui jo esmę, o teatras, suvokiamas kaip simbolinė virsmo, agono ir mirties erdvė – palankiausia aplinka žodžio transformacijai iš „logos“ į „mythos“. Šio veiksmo negalima lyginti su atsargiu heidegerišku žodžio puoselėjimu, kalbama apie drastišką jo transformaciją, nurodančią į ikireflektyvią betarpiškos patirties sferą (beje, tokį pat virsmą turėjo patirti ir žiūrovo šamonė). Pirmą apadė žodžių esmė *Žiaurumo teatre* išryškinama nutolus nuo instrumentinio suvokimo ir akcentuojant jų *vaizdinę*, erdvinę išraišką. Kraštutine „žodžio-užkeikimo“ čia forma tampa riksmas, sėkmingai plėtojamas ne tik grynai audialinėmis (radijo projektai), tačiau ir vaizdinėmis išraiškos priemonėmis – Artaud piešiniai, taip pat Francio Bacono tapyba, Tatsuo Hijikatos šokio mokykla, Sergejaus Eizenšteino filmai ir kt.

Kita unikalia Artaud sukurtos kalbos savybe laikytume jos materialumą. Afektyvus kalbos matmuo suponuoja kūno ir kalbos atitikimą bei virsmus iš pasyvaus, kenčiančio organizmo į absoliučiai nereprezentatyvų, savo paties susikurtą, intensyvų „kūną be organų“ (*le corps sans organes*). Ryškiausiai skirtumą tarp šių dviejų kūno išmatavimų demonstruoja Artaud piešiniai, kuriuose bandymas išvengti reprezentacijos (įtarpinimo) gali būti matomas kaip gryno kūno vizualumo ir jusliško savireprezentacija (pasirodymas). Artaud kova su reprezentacija lėmė tai, jog „kūnas be organų“ išsiskiria tuo, jog sudarydamas įvairiausias jungtis su aplinkos elementais, t. y. būdamas atviru materialiam pasauliui, išlieka stebėtina uždaru ir nekomunitatyviu sociumui. Bandymai sukurti „kūną be organų“ scenoje, naudojantis audiovizualinėmis (šokantis / rėkiantis kūnai) priemonėmis svarbūs todėl, kad spektaklio metu tarp žiūrovo ir artisto atsiranda emocinis ryšys ir šitaip iš principo asocialus ir nekomunikatyvus „nuostabus kūnas“ yra išvaduojamas iš savo uždarmo.

Šis dviprasmiškumas perėjo į teorinius svarstymus, kur iškyla problema, kaip suderinti fenomenologinę ir postmodernistinę (Deleuze'o ir Guattari) kūno sąmpratą: „kūnas be organų“ yra konkretus, gyvenamasis, patiriantis kūnas, tačiau tai nėra „mano“ ar „tavo“ kūnas, nes neturi psichinės vidujybės, vidinio vientiso „Aš“. Patyrimą ir molekulinio tapsmo-kitu idėją bando apjungti Astridos Neimanis puoselėjama „rizomatinė fenomenologija“. Žvelgiant iš postmodernistinės filosofijos pozicijos, bene produktyviausias atrodo „kūno be organų“ koncepto per-

kėlimas į kino teorijos lauką, kur kūniškumo problemą pakeičia suvokimo klausimas. „Kūnas be organų“ gali būti gretinamas su bergsoniška objektyvios percepcijos samprata arba režisieriaus Dzigos Vertovo „kino akies“ idėja, t.y. nurodo į kokybišką šuolį anapus subjektyvaus suvokimo ir yra savotiška „ne-žmoniško stiliaus“ literatūroje versija – nesuinteresuotas, nuolatinį kitimą, daiktų tarpusavio prieklausomybę ir pačios materijos ritmą fiksuojantis žvilgsnis.

„Kūnas be organų“ kaip ir *Žiaurumo teatras* turi daugybę variacijų, vis dėlto, vertinant iš filosofinės pers-

pektyvos, pastarasis egzistuoja veikiau kaip neįmanomas teatras. Pasak Derrida, jis nuolat esti savotiškoje ateities dimensijoje (virtualybėje) kaip tai, ką *reikės* atrasti, todėl dauguma pretendentų neatitinka jo keliamų reikalavimų. Tokiu atveju, belieka žavėtis iracionalių bei sunkiai suvokiamų Artaud regėjimų įtaka teatro teorijai bei filosofijai; jų gyvybingumą bei įtaiga, leidžiančia neapibrėžtai fantazijai virsti iki šiol tebesitęsiančiu eksperimentu, nesiliaujančiais bandymais neapčiuopiamą ateitį paversti aktualia, išgyvenama tikrove.

## Literatūra

- Alliete, A.; Rudinesco E. 2004. Antoninė'as Artaud: pamišęs genijus, in *Septynios meno dienos* 643. Prieiga per internetą:  
<http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307043000/>  
[http://www.culture.lt/7md/?leid\\_id=634&kas=straipsnis&st\\_id=3664](http://www.culture.lt/7md/?leid_id=634&kas=straipsnis&st_id=3664) (žiūrėta 2013 06 05)
- Artaud, A. 1999. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Artaud, A. 1988. *Antonin Artaud: Selected Writings*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Artaud, A. 1974. *L'Arve et l'Auve: Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, in *Oeuvres Completes*, Volume III. Paris: Éditions Gallimard.
- Artaud, A. 1972. *City Lights Artaud Anthology*. San Francisco: City Lights.
- Baranova, J. 2006. *Filosofija ir literatūra. Priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius: Tyto alba.
- Barber, S. 2005. *Hijikata: Revolt of the Body*. London: Creation Books.
- Barber, S. 2004. *The Screaming Body*. London: Creation Books.
- Barber, S. 1993. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. London: Faber.
- Baudrillard, J. 2002. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: Baltos lankos.
- Benjamin, W. 2006. *Selected Writings, Volume 4, 1938–1940*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. 2005. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga.
- Benjamin, W. 1985. La traduction – Le pour et la contre, in *Gesammelte Schriften. Band IV*. Frankfurt a.M.: Surkamp Verlag.
- Berghaus, G. 2001. *Artaud's Jet de Sang: a Critical Post-Production Analysis*, in *Studies in Theatre & Performance* 21: 4–17.
- Bergson, H. 2004. *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius: Margi raštai.
- Blame, C.B. 2008. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braidotti, R. 1993. Discontinuing Becomings: Deleuze on Becoming-Woman in Philosophy, in *Journal of the British Society for Phenomenology* 24: 44–55.
- Bogue, R. 2003a. *Deleuze on Cinema*. New York, London: Routledge.
- Bogue, R. 2003b. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York, London: Routledge.
- Bogue, R. 1996. *Deleuze and Guattari*. London and New York: Routledge.
- Brecht, B. 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen.
- Buchanan, I; Colebrook, C. 2000. *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Castaneda, C. 1996. *Dono Chuano mokymai. Kita tikrovė*. Vilnius: Gaivata.
- Chase, S. 1986. *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
- Colli, G. 2000. *Filosofijos gimimas*. Vilnius: Aidai.
- Davis, B. 2009. Bacon, half-baked, in *Artnet Magazine*. Prieiga per internetą:  
<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/francis-bacon-gilles-deleuze7-28-09.asp> (žiūrėta 2012 01 22)
- De Man, P. 1986. Conclusions: Walter Benjamin's "The Task of Translator", in *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. 2006. Vienu manifestu mažiau, in *Baltos lankos: tekstai ir interpretacijos* 21/22: 283–305.
- Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon: Logic of Sensations*. London: Continuum.
- Deleuze, G. 1994. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. 1983. *Essays Critical and Clinical*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1987. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G.; Parnet C. 2006. *Dialogues*. London: Continuum.
- Fraleigh, S; Nakamura, T. 2006. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London and New York: Routledge.
- Fuchs, E. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Gadamer, H.G. 1999. *Istorija Menas Kalba*. Vilnius: Baltos lankos.

- Gardner, D. 1987. *Antonin Artaud: the Reinvention of the Human Face*. Prieiga per internetą: [www.antoninartaud.org/reinvention](http://www.antoninartaud.org/reinvention) (žiūrėta 2009 09 23)
- Griggers, C. 1997. *Becoming-Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grondin, J. 2003. *Filosofinės hermeneutikos įvadas*. Vilnius: Aidai.
- Grotowski, J. 2002. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge.
- Heidegeris, M. 1992. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis.
- Hofstadter, D.R. 1980. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York, NY: Vintage Books.
- Karvelytė, K. 2010. Kaip tapti kūnu be organų? Deleuze'o/Guattari, Castanedos ir Huxley instrukcijos, in *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*. Vilnius: Versus aureus.
- Kluge, A; Müller, H. 1996. *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche, Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch.
- Kroeber, K. 2006. *Make Believe in Film and Picture. Visual vs Verbal Storytelling*. New York: Palgrave.
- Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatical Theatre*. New York and London: Routledge.
- Lingis, A. 2002. *Pavojingos emocijos*. Kaunas: Poligrafija ir informatika.
- Marcinkevičiūtė, R. 2002. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Kultūros barai.
- Massumi, B. 1992. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- McLuhan, M. 2003. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Milerius, N.; Sabolius, K.; Sasnauskas, J.; Sodeika, T.; Veisaitė, I. 2002. *Oidipas karalius: pokalbis po spektaklio*. Prieiga per internetą: <http://www.okt.lt/recenzijos/pokalbis-po-spektaklio/> (žiūrėta 2013 06 05)
- Neimanis, A. 2007. Becoming-Grizzly: Bodily Molecularity and the Animal that Becomes, in *PhaenEx: Journal of Existential and Phenomenological Theory and Culture* 2: 279-308.
- Peretz, E. 2007. *Becoming Visionary: Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Platonas. 1995. *Timajas. Kritijas*. Vilnius: Aidai.
- Puipa, A. 2010. Ekranizuoti tai, ko neparašė rašytojas, in *Kinas I* (309): 56-59.
- Sakalauskas, T. 1981. *Monologai: Miltinio gyvenimas*. Vilnius: Mintis.
- Sodeika, T. 2010. *Filosofija ir tekstas*. Kaunas: Technologija.
- Stahl, A. 1994. *Till Death Do Us Part – The Marriage of Art and Madness*. Dublin: College of Art and Design. <http://annestahl.com/thesis/> žiūrėta 2011 08 17.
- Sylvester, D. 1987. *The Brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson.
- Staniškytė, J. 2008. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena.
- Süskind, P. 1998. *Kvepalai: vieno žudiko istorija*. Vilnius: Alma littera.
- Sverdiolas, A. 2003. *Būti ir klausti*. Vilnius: Baltos lankos.
- Tharu, S. J. 1984. *The Sense of Performance: Post-Artaud Theatre*. New Delhi: Arnold-Heinemann.
- Tolkien, J.R.R. 1966. On Fairy Stories, in *Tolkien Reader*. New York: Ballantine, 31-99.
- Torjusen, B. 1989. *Words and Images of Edward Munch*. London: Themes and Hudson.
- Vasinauskaitė, R. 2002. Funkcinė Antonino Artaud Žiaurumo teatro elementų analizė, in *Menotyra* 4 (29): 24-32.
- Vasinauskaitė, R. 1999. Teatro vizionierius Antoninas Artaud, in *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Zinder, D. 1980. *The Surrealist Connection, An Approach to Surrealist Aesthetic of Theatre*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Žukauskaitė, A. 2008. Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari kūno samprata, in *Filosofija. Sociologija* 1:61-9.
- Žukauskaitė, A. 2006. Deleuze'as ir postfeminizmas, *Baltos lankos* 21-22: 306-322.
- Бергсон, А. 2001. *Творческая эволюция. Материя и память*. Москва: Харвест.
- Бодрийяр, Ж. 2000. *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет.
- Дестярин, Д. 2005. *Альтернативная культура*. Екатеринбург: Ультра. Культура.
- Делез, Ж. 2004. *Кино. Кино 1. Образ-Движение, Кино 2. Образ-Время*. Москва: Ад Маргинем.
- Делез, Ж. 1998. *Логика смысла*. Екатеринбург: Деловая книга.
- Деррида, Ж. 2007. *Письмо и различие*. Москва: Академический проект.
- Хаксли, О. 2004. *Двери восприятия. Рай и Ад*. Москва: ЭКСМО.
- Куюнжич, Д. 2003. *Воспаление языка*. Москва: Ад Маргинем.