
Funkcinė Antonino Artaud Žiaurumo teatro elementų analizė

Rasa Vasinauskaitė

*Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58,
LT-2600 Vilnius*

Remiantis teorinėmis A. Artaud išvalgomis (knyga „Teatras ir jo antrininkas“, 1938), baliečių spektaklių pavyzdžiais, taip pat A. Artaud svarstymus paveikusiomis estetinėmis ir filosofinėmis XIX–XX a. koncepcijomis, analizuojama metafizinė A. Artaud teatro samprata ir svarbiausi jo suformuluoto žiaurumo teatro elementai: sceninė forma ir struktūra, aktorius ir vaidybos sistema, raiškos priemonės ir katarsinis jų poveikis žiūrovui, sceninė kalba ir sceninis diskursas.

Raktažodžiai: antrininkas, antistruktūra, aktorius, archetipas, hieroglifas, katarsis, kaukė, ritualas, simbolis, struktūra, teatras, žiaurumo teatras, ženklas

Prancūzų režisierius ir teoretikas Antoninas Artaud (1896–1948) 4-ajame XX a. dešimtmetyje siūlo peržvelgti teatro tradiciją susitelkiant ties metafizine jo prigimtimi. Pastaroji veda A. Artaud prie ritualinių formų ir transcendentinės teatro potencijos, kuri pasireiškia kaip „absorbuojantis ir čia pat pašalinantis išsiskleidžiančios prasmės kompleksinis, integralinis žaismas“¹. Knygoje „Teatras ir jo antrininkas“ (1938) A. Artaud patalpina straipsnį „Apie baliečių teatrą“ (1931) – Balio salos artistų pasirodyme jis išvelgia tikrojo teatro apraiškas: „Šis grynai liaudiškas, o ne sakrališkas teatras išpūdingai pademonstruoja, kokį intelektualinį lygmenį yra pasiekusi ši tauta, kurios pagrindinė viešųjų pasilinksminimų tema yra žmogaus sielos grumtis su ją užpuolusiomis anapusinio gyvenimo pabaisomis ir šmėklomis. [...] o tiesa yra ta, jog baliečių teatras mums siūlo ir pateikia visiškai išbaigtas grynų teatro temas, kurios scenoje įgyja pusiausvyrą ir visiškai materializuoja traukos jėgą“². Baliečių spektaklyje A. Artaud atveria metafizinę prasmę ir krūvį, kuris XX a. 3–4-ojo dešimtmečio Vakarų teatre atsidadė už psichologinio ir verbalaus diskurso ribų.

A. Artaud, pirmuosius savo spektaklius rodęs „Alfredo Jarry“ teatre*, ir savo teorijoje ne kartą rė-

mėsi paties A. Jarry suformuluotais teiginiais, tačiau vartojo juos ne kaip vieno žanro ar stiliaus, o kaip idealaus, totalaus ir universalaus teatro apibūdinimą. A. Jarry, avangardinio teatro krikštatis, dar XIX a. pabaigoje siūlė teatrui naujas sceninės raiškos priemones ir rėmėsi gatvės bei balaganinio scenos meno tradicija: ją stilizuodamas A. Jarry atvėrė ir naujos estetikos dramos atsiradimo galimybes; kaip ir simbolistiniame teatre daiktus čia turi manifestuoti iki lakoniško ženklo supaprastinti simboliai. C. S. Peirce’as tokius ženklus vadina „ikoniskaisiais“, pats A. Jarry – „heraldiniais“, A. Artaud – „hieroglifais“.

Tačiau A. Jarry yra tik pirminis A. Artaud stimulus, vedantis jį nuo „teatrališko“ prie tokio teatro, kuris objektyviai atskleistų paslaptingas tiesas, aktyviais gestais iškeltų į dienos šviesą už formų, turinčių sąlytį su tapsmu, slypinčią tiesos dalį. „Taip mes sugrąžintume jam pirmąją paskirtį, vėl atgavintume jam būdingą religinį ir metafizinį aspektą, tai yra sutaikytume jį su visata“³.

Mąstydamas apie teatrą kaip apie „intencionalų objektą“, A. Artaud susitelkia ties, jo manymu, pagrindine problema: šiuolaikinis Vakarų teatras prarado savo metafizinę, ontologinę ir kognityvią prasmę ir nebeturi jokios funkcinės ir komunikatyvios galios. A. Artaud priešpriešina metafizinį ir psichologinį teatrą ir išskiria pirmąjį, kaip galintį veikti ne tik žiūrovus, bet ir gyvenimą. Šiuo požiūriu A. Artaud, regis, pasinaudoja Oswald Spenglerio, kuris „Europos saulėlydyje“ skyrė antikinį ir psichologinį teatrą, t. y. charakterių teatrą (išgalėjusį XVIII a.), svarstymais, tačiau plėtoja filosofo mintį ir priešpriešina Vakarų ir Rytų teatro tradicijas. Tokia A. Ar-

* 1927 m. A. Artaud įkuria „Alfredo Jarry“ teatrą ir rodo: birželio 1 d. tris miniatiūras – A. Artaud „Išdegintos iščios, arba Beprotė motina“, Roger Vitrac „Meilės slėpinis“ ir Maxo Robure’o „Žigonė“; 1928 m. sausio 14 d. – Paulio Claudelio „Vidudienio dalybų“ III veiksmą ir birželio 2 d. Augusto Strindbergo „Sapną, arba Sapnų žaismą“; 1928 m. gruodžio 24 d. – R. Vitrac „Viktorą, arba Vaikai valdžioje“. 1929 m. sausio 6 d. teatras užsidaro.

taud priešprieša iškelia dvi naujos apibrėžties reikalingas kategorijas – metafizinę ir katarsio.

Antrame knygos „Teatras ir jo antrininkas“ straipsnyje „Režisūra ir metafizika“ (1931 m. skaitytos paskaitos tekstas išspausdintas 1932 m.) A. Artaud akcentuoja žodį „metafizika“ ir, aprašydamas Lukaso van den Leydeno paveikslą „Lotas ir jo dukterys“, lygina paveikslo veikėjus su Platono Idėjomis oloje. Dauguma paveiksle glūdinčių idėjų (Tapsmo, Lemties, Chaoso, Grožio, Pusiausvyros) A. Artaud atrodo metafizinės (tik seksualumo ir dauginimosi – socialinės). „Į metafiziką linkusiam (Rytų arba Balio salos teatre – R. V.), priešingai, negu į psichologiją besigilinančiame Vakarų teatre, visa ta pastatymo ir scenos kalba, gestai, mostai, ženklai, pozos, sąskambiai, – kalba, kurios fizinių ir poetinių padarinių galima aptikti visose sąsąmonės sferose ir visose prasmėse, neišvengiamai skatina mąstymą žvelgti giliau, t. y. rinktis tai, ką būtų galima vadinti *aktyviaja metafizika*“⁴.

Aktyviaja metafizika A. Artaud vadina poetinės teatro raiškos priemones, kurios būdingos tik teatrui, o ne žodžiui, ir atgaivinti jas gali tik kalbos kaip „užkeikimo“ vartojimas bei religinis, mistinis požiūris į teatrą⁵. Kitais žodžiais tariant, teatras privalo naudoti tokias raiškos ir kalbos priemones, kurios būdingos poezijai (kaip simbolių kalbai), tačiau jas reikia pateikti scenoje ne verbalia, bet adekvačia poetiniam „rašymui“ forma. Tokia forma nieko „nevaizduoja“, bet atkuria patį jos gimimo aktą, juolab kad, A. Artaud manymu, menas – ne gyvenimo imitacija: pats gyvenimas yra transcendentinio principo imitacija (mimèzè).

Toks menas, kuris reaktualizuoja transcendentinio „gimimo aktą“, būdingas kultiniams ritualams bei karnavalizuotoms apeigoms. Būtent čia metafizikumo samprata pasireiškia per išgyvenamas baimės ir siaubo akimirkas „susidūrus akis į akį“ su dievybe ar demonu (pvz., šiurpių, groteskinių kaukių pavidalu) arba ta neraminančia ir nepažinia realybe, kuri priklauso ir fizinei, ir psichinei topologijai⁶. Tokiu momentu jau nesvarbios išorinės formos, o vien tai, ką jų dėka patiria žmogus – tikrąją savęs ir daiktų esmę. Čia nėra „vaidinimo“, o vien gyvenimas, todėl kad vaizduojama tai, kas iš esmės negali būti pa-vaizduota.

A. Artaud tarsi performuluoja heidegerišką metafizikos sampratą, teigusią, jog pirmąkart Niekas atverties pagrindu žmogaus čia-būtis gali eiti prie esinio ir priartėti prie jo: „Ar žmogaus būtyje atsiranda toks nusiteikimas, kuriam pasidavęs jis yra pastatomas prieš patį Nieką? Taip gali įvykti ir iš tikrųjų įvyksta – nors ir gana retai – tik akimirkomis, pamatinėje baimės (Angst) nuotaikoje. [...] baimė atveria Nieką“⁷. M. Heideggeris tarsi papildoma S. Kierkegaardo teiginius nauja reikšme, paveiktas simbo-

listinės XIX–XX a. sankirtos pasaulėjautos: „Niekas užgriūva visiškoje tyloje, jo akivaizdoje nutyla bet koks „yra“ – sakymas. Kad mes, panirę į baimės klaikumą, stengiamės sulaužyti tuščią tylą būtent nerišlia kalba, yra tik Niekas artumos įrodymas“⁸. A. Artaud šį principą aktualizuoja iki neverbalios, arba ikiverbalios, scenos kalbos idėjos, kuri, kaip ir senuosiuose ritualuose, „užgriūtų“ jo dalyvių visa savo galybe. *Niekas* sugriauna daiktų formas ir tik per jų išnykimą galima atverti tikrąją jų būtį (esmę). Tad atrodo, jog A. Artaud ieško tokių teatro priemonių, kurios griautų pirmines daiktų formas, atvertų jų tuštumą, o per ją ir būtų galima priešpriešinti žmogų ir Nieką, priversti žmogų fiziškai šią akistatą išgyventi. Fiziškai, bet ne intelektualiai, nes neregimos realybės atvėrimas pirmiausia priklauso nuo gilaus jausminio žmogaus sukretimo ir stipraus emocinio šoko.

Taip atsiranda naujai A. Artaud interpretuojama *katarsio* kategorija. Viena vertus, atrodo, kad ji atitinka aristoteliškąją – žiūrovų emocijas reikia veikti per veiksmą, vaizdą ir kalbą, nes teatro tikslas yra negatyvius troškimus, mintis ir jausmus transformuoti į pozityvius. Kita vertus, A. Artaud artimesnis O. Spengleris, teigęs, jog katarsis „veiksnius *tik* antikiniame tragedijoje ir *tik* antikiniam žiūrovui“, nes gali būti pajautas esant gyvenimiškajam ataraksijos idealui: „Antikinė „dvasia“ yra gryna esamybė, sustingusi taškinė būtis. Baisiausia, kai ta būtis netenka savo užtikrintumo dėl dievų pavydo, aklo atsitiktinumo, kuris nesirinkdamas, kaip žaibo smūgis, gali persmelkti kiekvieną“⁹. Taigi reikia tokio „katarsio“, kurį galima būtų pritaikyti XX a. kultūrai ir civilizacijai („nerimastingam ir katastrofiškam laikui“), nes pastaroji anaipol neatitinka heleniškos „ataraksijos“ būsenos. Vadinasi, teatro poveikis turi būti stipresnis: ne tiek „apvalyti“ žiūrovus nuo afektų stebint tragišką įvykį, kiek priversti juos išgyventi šį įvykį realiai ir pasikeisti. Šiuo požiūriu A. Artaud teatro kaip maro, kuris apsieiškia, „iškelia aikštėn, išstumia į paviršių gelmėje snūduriuojantį žiaurumą, kuris išryškina visas įmanomas individo arba tautos dvasinio iškrypimo galimybes“, idėja suartina jį su jungiškąja kolektyvinių archetipų teorija ir nyčiškąja dionisiškojo prado idėja.

F. Nietzsche, „Tragedijos gimime“ išskyręs dionisiškąjį ir apoloniškąjį pradą, „Dievų saulėlydyje“ paaiškina, ką turėjo omenyje kalbėdamas apie Dioniso fenomeną – „valią gyvenimui“: „*Amžiną* gyvenimą, amžiną gyvenimo grįžimą; ateitį, sakralizuotą praeitimi; trykstantį gyvenimo Taip, nepaisant mirties ir pasikeitimo [...]. Orgiškumo, kaip trykstančio per kraštus gyvenimo ir jėgos jausmo, psichologija, kuriame net kančia veikia kaip įaudrinanti priemonė, tapo man *tragiško*, kurį neteisingai suprato Aristotelis, atvėrimo raktu. [...] gyvenimo užtikrinimą net pačiose ne-

pasiekiamiausiose ir rūščiausiose jo problemose; valia gyvenimui, besididžiuojanti *aukoje* aukščiausiais savos nepasiekiamybės tipais, – *štai ką* aš pavadinau dionisišku, *štai kur* išpėjau tiltą į tragiško poeto psichologiją¹⁰.

Gerard'as Bucheris, analizuodamas pirmykščio mirties patyrimo paveldimąją galią, pabrėžia mirties ritualinimo formų ontologinę reikšmę, nes čia būdingas pasikeitimas ar perėjimas iš vienos būsenos į kitą tiek mirusiojo, tiek gedinčiųjų atžvilgiu. Čia pakartojamas archajinio sakralumo patyrimas, kurį sudaro vaisingas prasmės irimas *ir* atsivėrimas *kitam*, akivaizdžiai priešpriešina protą ir instinktą; pats ritualinis įvykis yra tiesioginis vyksmas, tikras ir efektyvus, nes tobulai veiksmingas¹¹.

Vadinasi, ir A. Artaud katarsio išgyvenimas gali būti palyginamas su tuo instinktyviu siaubo patyrimu, kai individualus subjektas (žiūrovas), išgyvenantis mirties baimę, vėliau ją atmeta arba nuslopina (sceninių dirgiklių veikiamas) ir vėl „išsijungia“ į visuomenę. „Pirminis atribojimas tarsi įsirežia į bendruomenės šerdį kaip universali dichotomija, atskirianti šventėje patirtą palankųjį sakralumą nuo išvaromo anapus socialinės erdvės demoniškojo, pražūtingojo sakralumo. Nuo šios dichotomijos *princeps* priklauso tokia esminė opozicija, supriešinanti sakralinį (gedulo ir šventės) ir profaninį patyrimą (kasdienį arba biologinį gyvenimą, kurį sakralinės prasmės apraiška iš pamatų suardo ir pertvarko)¹². Jei mirties ritualą su jo gedulo ir šventės akcentais prilyginsime teatro formai, taps aiškesnis ir A. Artaud vartotas Žiaurumo teatro terminas: žiaurumas čia suvokiamas kaip „griovimo džiaugsmas“ arba, tiksliau, mirties griovimo džiaugsmas, kuris tik ir gali iškelti „gyvenimo džiaugsmą“. Valia gyventi, pats valingumo aktas A. Artaud suvokiamas kaip kūniškas – taip gimsta „fizinio teatro“ apibrėžtis, nulemianti ir jo formą, ir turinį; apnuoginti ir iškelti į paviršių tokioje „scenoje“ reikia tai, kas lieka už loginio diskurso ribų, kas jaučiama ir išgyvenama afektiniais ir pasąmonės pojūčiais.

Tokių pojūčių sklaidą erdvėje yra apibrėžęs dar Henri Bergsonas. Jo analizuotas išorinių fizinių dirgiklių ir emocinių išgyvenimų, psichinių būsenų laike ir erdvėje ryšys remiasi erdvės idėja – grynasis tęstinumas yra forma, „kurią priima mūsų sąmonės būsenų nuoseklumas, kai mūsų „aš“ paprasčiausiai gyvuoja, kai neskirsto esančių ir ankstesnių būsenų. [...] todėl pojūčius mes paskleidžiame erdvėje ir vietoj besikeičiančio organizmo, vietoj vienas kitą papildančių pokyčių pastebime vieną pojūtį, kuris prasižėgia erdvėje kaip nesibaigianti eilė“¹³.

A. Artaud dažnai naudojami H. Bergsono terminai; jo inspiruota erdvės kategorija imponuoja kaip totali vienalakiškos esybės (būties) išraiška, ku-

riuje gali būti paskleista maksimali pojūčių gausa, nesiejama logoso sąsajomis. Ji įmanoma ir todėl, kad egzistuoja tam tikros struktūrinės schemos, struktūriniai vaizdinių pirmtakai, esantys kolektyvinėje pasąmonėje, kurias „gauname“ kaip koncentruotą psichinės energijos išraišką¹⁴.

Kadangi archetipinės formos ne statiškos, bet dinamiškos struktūros, kurios pakeičia įprastinį mąstymą ir pačios atlieka prasminę interpretaciją, tai reikalingas tik pirminis, greičiau instinktyvus postūmis ir jos pradės „terptis į situaciją savo impulsais ir vaizdiniais“¹⁵. Kaip tokių pirminį „postūmį“ A. Artaud vietoj „psichologijos“, t. y. charakterio, iškelia scenoje totalaus tipo/simbolio, arba archetipo, kaip aktorius/personažo, idėją. Jis turi spręsti ne moralines ar psichologines, o metafizines problemas ir atstovauti tam ypatingą energiją sukaupusiam provaizdžiui, kurio emocinis krūvis pakylėja jį iki sakralumo. Kadangi archetipas čia yra ne tik „veikiantysis asmuo“ (aktorius), bet ir visa erdvė, tai ir joje esantys daiktai turi būti transformuoti pagal simbolizacijos principą. Simbolizacijos procesas pasireiškia įvaizdžio per įvaizdį išgyvenimu; jo rezultatas – nušvitimas arba aukščiausias sąmoningumas, arba tam tikra psichoterapija: viena vertus, į sąmonę gražinamas nesąmoninio turinys, kita vertus, per pažinimą įvyksta turinio ir sąmonės sintezė. Šiuo požiūriu religija arba dinamiškas nevalingo akto veiksmas įtraukia žmogų ir jį kontroliuoja. Tokia yra ir ritualo funkcija – maginių procedūrų būdu savavališkai sukelti *numinosum*. Kaip tik tokių uždavinių, anot A. Artaud, turi atlikti teatras, tokia ir yra Žiaurumo teatro funkcija.

„Būtent taip turėtume suprasti jo vartotą „Žiaurumo teatro“ terminą: Artaud norėjo, kad teatras į žiūrovų minią būtų mestas kaip maro, viduramžių Juodosios Mirties, siaubas su visa savo griaujamąja jėga, sukeliančia absoliutų – fizinį, dvasinį ir moralinį – perversmą žmonėse, tarp kurių ji išplisčia. [...] svarbiausia, kad klaidinga tapatinti žmogaus sąmonę ir tą jo dalį, kuri pasiduoja verbaliai jos išraiškai. Mūsų sąmonė susideda iš daugelio elementų, kurių tik mažiausioji dalis gali būti tiesiogiai išreikšta žodžiais“¹⁶. Vadinasi, tai, ko negalima išreikšti žodžiais, kas lieka už sąmoningo diskurso ribų, tačiau kas tiesiogiai jaučiama ir išgyvenama afektiniais, pasąmoniniais pojūčiais, ir turėjo apnuoginti fizinis A. Artaud teatras.

Minėjome, jog panašūs fiziniai pojūčiai yra būdingi tik realiai išgyvenamai religinei ekstazei ar ritualiniam vyksmui – jie neatsiejami nuo realybės. Tad reikia manyti, ir A. Artaud teatrą įsivaizdavo kaip realybę, kuri veikia žiūrovus kančia ir žiaurumu tarsi gyvenime. Tiesa, ši realybė, jo manymu, turi būti sukurta meninėmis/teatrinėmis raiškos prie-

monėmis, tačiau jų poveikio stiprumas turi nenusileisti gyvenime patiriamų pojūčių stiprumui: Teatras tai – antrininkas (arba reiškėjas) tos „didžios veiklios maginės jėgos, kuri realizuojasi teatro forma, kol pastarasis netaps jos atvaizdu“¹⁷. Todėl jei F. Nietzsche „Tragedijos gimime“ teigė teatro kilmę iš dionisiškojo prado, tamsios, griaunančios, aistringos, tačiau „suminkštintos“ ir įformintos apoloniškuoju aiškumu, tvarka ir protu muzikos dvasios, tai A. Artaud visiškai paneigia apoloniškuosius elementus ir visas viltis sieja su tamsiosiomis dionisiškojo gyvybingumo, žiaurumo ir paslaptįgumo galiomis: „Artaud tikėjo, jog jei šios jėgos galėtų vėl įsisiūbuoti teatro pagalba, būtų įkūnytos teatre, tai žmonija galėtų pasukti iš to pavojingo kelio, kuris veda ją prie vis didėjančios atrofijos instinktų, reiškiančių palaipsnių gyvenimiškos jėgos nykimą, pagaliau mirtį [...]. Jei dionisiškasis pradas įkūnija instinktą ir kūną, o apoloniškasis – bekraujo proto abstrakciją, tai teatras – priemonė, kurios pagalba kūnas gali susigrąžinti savo reikšmę [...]. Norint atstatyti kontaktą su tikra metafizine žmogaus būties esme, būtina pažadinti ir atgaivinti būtent kūną; kitais žodžiais tariant, norėdami pasiekti „metafizinę“ sferą, mes privalome tapti labiau „fiziškais“¹⁸.

Taigi teatras, kokį įsivaizduoja A. Artaud, artėja prie ritualo, kurio turinys suvokiamas kaip žmonių bendrija, bandanti užčiuopti ryšius su giluminiais, verbalizacijai ir racionalizacijai nepasiduodančiais jų pačių būties elementais. Neatsitiktinai A. Artaud pabrėžia teatro „liaudiškumą“ ir „profaniškumą“, nes čia „iš žiūrinčiojo spektaklį galvos išgujama bet kokia mintis apie apsimetinėjimą ar apgailėtiną tikrovės mėgdžiojimą“, ir, puikiai žinojęs daugelį Rytų teatro formų ir tibetiečių ritualų, kalba ne apie jas (nes jos yra tik estetiškai kanonizuota formos fiksacija), o apie baliečių spektaklį, kuriamą religinio ritualo principu. Nežinome, kokį baliečių spektaklį pamatė A. Artaud, tačiau iš dažniausiai saloje religinių švenčių metu rodomų spektaklių galima išskirti „Barongo“ ir „Topengo“ šokio vaidinimus, besiremiančius scenomis iš „Ramanjanos“, „Mahabharatos“ ar senųjų legendų siužetais. Tokiuose vaidinimuose susikauna gėrio ir blogio jėgos, kurias įkūnija išpūdingos kaukės. Pavyzdžiui, „Baronge“ kova vyksta tarp Barongo ir Rangdos: Rangda – demoniškos jėgos moters, gyvenančios Mirusiųjų Šventykloje ir reikalaujančios aukų, kaukė, o Barongas – fantastinės, liūtą primenančios būtybės, kuri atstovauja gėrio jėgoms, kaukė. Abi kaukės spektaklio metu pasirodo tik kulminaciniu dramatinio veiksmo momentu, kai į „konfliktuojančius veikėjus“ įsikūnija antgamtinės gėrio ir blogio jėgos. T. y. kaukės čia personifikuoja priešingų žmogaus pradų jėgas, nors yra identifikuojamos su archajinėmis dievybėmis. Kaukių dvikova išreiškiama šokiu – tik šokant, pagal baliečių

tikėjimą, dievybė įžengia į žmogaus kūną ir šis pasikeičia. Anot Helmuto Uhligo, skambant gamelanui, dar vadinamam „dievų muzika“, sukuriamas ypatingas šokio ir muzikos ryšys, kuris išreiškia ir baliečių pasaulėvokos kvintesenciją, ir religinių doktrinų esmę¹⁹. Pastaroji pripažįsta tik binarines opozicijas: dangus – žemė, vyras – moteris, diena – naktis, viršus – apačia, žemė – dangus, balta – juoda, dievas – demonas, kurių nuolatinė kova ir susidūrimai ir nulemia nesibaigiančią Visatos egzistenciją. Žmogus yra tarsi tarp šių priešybių, jame glūdi abi opozicijos ir vyksta kova tarp gėrio ir blogio, tarp dievų ir demonų. Į dvi dalis perskirtas pasaulis yra tarsi padalyta paties žmogaus „aš“ išraiška, o realybė egzistuoja tarp dangaus – dievų sferos ir pragaro – demonų sferos ir joje taip pat vyksta nesibaigianti šių priešybių kova.

„Baliečių šokėjų pasirodymuose yra elementų, kurie svarbūs ir žiaurumo teatrui. Visų pirma spektaklis baliečiams – svarbiausia gyvenimo akcija, kurios metu įvyksta visos visuomenės, griežtai susiskirsčiusios į 17 kastų, susivienijimas, taip pat ir susivienijimas su pomirtiniu bei kosminiu pasauliu. Vyksmas reaktualizuoja visą gyvenimo, kaip būties, dramatiškumą, priversdamas pamiršti dramatišką kasdienybę. Čia ir slypi viena iš žiaurumo teatro funkcijų. Be to, baliečių šokėjams būdinga net transo būsenoje atkurti tikslų, iš kartos į kartą perduodamą judesių piešinį. Ir nors Artaud svarbi ne gesto fiksacija, o jo archetipinis pagrindas, sąmoningas kūno valdymas ekstazės metu jam yra svarbiausias aktorius vaidybos uždavinys“²⁰.

Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, jog baliečių spektakliai – dramatinio veiksmo, kuris galėjo išsirutulioti iš semantiškai ir struktūriškai griežtos ritualo formos, pavyzdys. T. y. toks spektaklis apima sakralųjį ir karnavališką aspektą viename semantiniame diskurse: sakralųjį čia atitinka griežta ritualinė/ciklinė struktūra ir ontologinė semantika, o karnavališkąjį – šios struktūros centre esanti šokio su kaukėmis forma, kur kaukės, reprezentuodamos groteskiškas dieviško ir demoniško prado žmoguje išraiškas, tampa svarbiausiais ir funkcionaliausiais šios „antistruktūros“ elementais. Tačiau svarbu ir tai, jog baliečių kalboje nėra žodžio „menas“; atėjęs į šventę balietis yra ne žiūrovas, o dalyvis: kad ir kokie spektakliai vyktų, jie visada susiję su dievų garbinimu ir visada yra dalis realaus baliečio gyvenimo. Šiuo požiūriu, pavyzdžiui, No teatro ir baliečių spektaklių tradicija išsiskiria į dvi oponuojančias formas: kanonizuoto teatrališkumo (arba ritualizuoto teatrališkumo) ir teatralizuotos realybės (arba ritualinio teatrališkumo). Pirmąją galima būtų sieti su sakraliuoju teatro aspektu – No spektaklis reprezentuoja tokią ritualo teatralizaciją, kurioje išlieka ritualo struktūra, tačiau jis įgauna teatrinę (estetinę) semantiką. Antroji ga-

lėtų sietis su karnavališkuoju aspektu – čia semantinis diskursas išsaugo sakralųjį ženkliskumą, tačiau forma artimesnė teatralizuotai.

Kadangi A. Artaud svarbus toks teatras, kuris pajėgtų savo vaizdiniais ir raiškos priemonėmis sukurti ritualui būdingą realaus vyksmo išpūdį, tai šiuo aspektu kalbėti reikėtų ne apie teatro, o pačios realybės sąlygiškumą teatre, arba realybės įforminimą teatro priemonėmis. Kalbėdamas apie priemones, A. Artaud priešpriešina vaizdą ir žodį (visa Žiaurumo teatro teorija remiasi šia opozicija) ir iškelia paties žodžio scenoje vertės problemą.

Šiai problemai nemažą dėmesį skiria Jacques'as Derrida, teigdamas, jog A. Artaud griaua vakarietiško teatro tradiciją, anuliuodamas bet kokį žodžio ir prasmės tapatumą. Stengdamasis hieroglifais sukurti vaizdus, A. Artaud siekia teatro priemonėmis atskleisti pačią žodžio esmę, jo per logosą iki-realizuotą būseną, arba grafinę (erdvinę) išraišką. T. y. scenoje A. Artaud kuria hieroglifų raštą, kuriame fonetiniai elementai paklūsta ar tapatinami su vizualiais, plastiniais. A. Artaud teatre „žodis nebepadovaus scenai, tačiau jis vis tiek egzistuos. Jis užims tokią griežtai apibrėžtą vietą kaip funkcija sistemoje, kuriai privalės paklusti [...]. Kaip tada funkcionuos žodis ir rašmuo? Jie funkcionuos vėl tapę *gestais*: loginis ar diskursyvinis kryptingumas, per kurį žodis įgauna būdingą racionalų skaidrumą ir išdailina savo paties kūną, suteikdamas jam prasmę ir keistu būdu prisidengdamas tuo, kas konstituciuoja jo skaidrumą, bus sunaikintas arba paklus kitai tvarkai: atsakydami skaidrumo, mes apnuoginam žodžio materialumą, jo skambėjimą, intonaciją, intensyvumą, riksmą, kuris dar ne visai atšalo nuo artikuliuotos kalbos ir logikos [...]. Tai jau ne riksmas, bet dar ir ne kalba, kai pakartojimas *beveik* neįmanomas, kaip ir visa kalba: prasmės ir garso, ženklo ir ženklinamojo, pneumatinio ir gramatinio atskyrimas...“²¹

Žiūrėdamas ritualinį baliečių šokio spektaklį A. Artaud išskiria būdingiausius tokio (ir savojo) Žiaurumo teatro bruožus: sumanymas reikšmingas tik kaip realizacija scenoje, nes erdvėje organizuoto pastatymo reikšmė supaprastina žodį; dekoracijų nėra, jų vietą užima nepaprastai išraiškingi ir puošnūs kostiumai, kurių kiekvienas tarsi manifestuoja tam tikrą heraldinį/hieroglifinį ženklą; svarbūs seni, archajiniai bei nauji muzikos ir apšvietimo „instrumentai“; svarbus ir kartu nereikšmingas aktorius – „tai, kas vadinama aktoriaus asmenybe, turi išnykti. [...] teatre aktorius kaip toks nebeturi teisės į bet kokią iniciatyvą“²². Aktorius, kuris iki šiol scenoje atliko reiškiančiojo vaidmenį ir funkcionavo kaip verbalaus diskurso struktūrą cementuojantis elementas, čia tampa vienu iš hieroglifų ir paklūsta visai sceninės raiškos galybei, kurią struktūruoja ne žodis (įvykis ar

laikas), o erdvė. „Kuo gali tapti žodis, kuris yra ne daugiau kaip atskiras elementas, aprašyta erdvė, raštas, paverstas apibendrintu ir vaizduojančiu erdvę. Juk tai rebuso ir hieroglifo struktūra“²³.

Regis, tokią struktūrą aptinkame archajiniuose (sakraliuose) ritualuose ar Rytų teatro pavyzdžiuose. Galima prisiminti ir O. Spenglerį, kuris, rašydamas apie antikinę pasaulėjautą, pabrėžia svarbiausią jos „etinio vertinimo elementą“: „Tai gestas. Juo išreiškiamas fundamentalus dvasinės statikos principas; ir žodis, antikinėje kalboje pakeičiantis mūsų „asmenybę“, skambantis kaip „persona“, t. y. vaidmuo, kaukė. [...] žmogus čia buvo ne subjektu, o išorinio gyvenimo objektu [...]. Vidinis gyvenimas šiame kontekste yra neįmanoma sąvoka, nes antikinė tragedija sietina su bendriausiomis situacijomis, o ne išskirtinėmis asmenybėmis. Aristotelis vaizdžiai ją apibūdina kaip „ne žmonių, bet situacijų mėgdžiojimą“. [...] „drama“ su jos peripetija nuo raudos prie linksmybės išreikšta ne fabula, kuri pasakojama, o už jos tirpstančiame, simboliniame, giliai suvoktame ir žiūrovų išjaustame kultiniame vyksme. Žiūrove įvyksta peripetija, kuri ir yra šių sakralinių scenų tikslas“²⁴.

Vadinasi, A. Artaud, remdamasis totalia, kaip savarankiškas sceninis diskursas funkcionuojančios erdvės idėja, žodžio, kaip vizualaus ženklo, kategorija, aktoriumi, kaip vienu iš vizualaus sceninio diskurso elementų, siekia visų šių elementų jungties kaip visa apimančios realybės atspindžio arba pačios realybės. Kalbos ar aktoriaus (individualybės) scenoje nuvertinimas nėra svarbiausia A. Artaud teatro problema, jei kalbame apie jį kaip apie teatrą. Greičiau tai paties teatro kaip teatro problema. A. Artaud teatras ne tik paklūsta ritualinio vyksmo (arba „vizualaus rebuso“) struktūrai, jis pats tampa ritualu, nes čia nėra vaidinančiųjų ir vaidmenų. Virsdamas ženklu (hieroglifu) aktorius čia nenaudoja išorinių jo ekspresiją įforminančių priemonių – tik praradęs bet kokią išorinę (individualią) formą ir bruožus jis gali tapti tuo Antrininku (šešėliu), tipu-simboliu arba archetipu, koks reikalingas metafiziniam A. Artaud teatrui.

„Antrininko“ sąvoką aptinkame A. Artaud straipsniuose „Alcheminis teatras“, kur jis taip pavadina „kitos, pavojingos ir tipiškos realybės“ teatrą bei „Didžiosios Misterijos“ epochą; „Apie baliečių teatrą“, kur taip įvardijamas aktorius, kurį „gąsdina ir trikdo vaiduokliai iš anapus ir kuris reikiamu momentu slepiasi už savo realybės“; „Afektinis atletizmas“, kur sakoma, jog reikia „į žmogišką būtybę žvelgti kaip į Antrininką, kaip į Egipto mumiją Ka, kaip į amžiną vaiduoklį, spinduliuojantį afektines jėgas. Kaip į plastišką šmėklą, niekad neįgyvančią užbaigtą pavidalą, šmėklą, kurios formas mėgdžioja tikras aktorius, šmėklą, kuriai jis pats primeta savo jausmingumo pavidalus ir paveikslus. Štai šį antrininką ir veikia

teatras, tą vaiduoklišką atvaizdą jis ir lipdo, ir kaip visos šmėklos antrininkas ilgam įstringa atminty²⁵. Taip pat straipsnyje „Serafeno* teatras“, kur aprašoma kvėpavimo ritmo dėka įvykusi sceninė aktoriaus metamorfozė – vidinis riksmas pažadina Antrininką (*son double de sources*). Būtent šiame straipsnyje tampa aiškesnė A. Artaud pozicija vaidybos atžvilgiu: „Kai gyvenu, neįaučiu gyvenimo. Bet kai vaidinu, tik tokiais atvejais jaučiu, kad egzistuoju. Kas man gali sutrukdyti tikėti teatro sapnu, jei aš tikiu realybės sapnu? [...] mano pašamonei žinomi sapno įvykiai moko mane suvokti praėjusios dienos įvykių prasmę, dienos, kurioje mane valdo absoliučiai apnuogintas fatališkumas. Taigi teatras – tai didžiulė praėjusi diena, kur fatališkumą valdau aš“²⁶.

Aktoriaus vaidyba A. Artaud teatre remiasi ypatinga (kvėpavimo) technika, kuri tarsi įveda aktorių į tam tikrą transą, sceninę afektinę būseną, žinoma, jei sceninę realybę aktorius suvokia kaip tikrą ir fatališką. Ši realybė prilygsta sapnui, kai jo metu ima veikti pašamoninis sapnuojančiojo „aš“, tad ir sceninė, kaip ir sapno, realybė turi pažadinti vidinį, dvasinį ir pašamoninį „aš“. J. Derrida neigia pašamoninio „aš“ svarbą A. Artaud teatre, tačiau pabrėžia S. Freudo įtaką jam: „Juk žiaurumo teatras tai – sapnų teatras, tačiau žiaurių sapnų. [...] sapno keliai ir figūros yra suvaldomos – reikia sukurti ir atkurti sapnavimo taisykles [...]. Žiaurumas tai – sąmonė, jos išverstas į išorę aiškumas“²⁷.

Šiuo požiūriu A. Artaud teatre iš tiesų nereikalinga aktoriaus asmenybė arba aktorius kaip vaidintojas, nes čia nėra vaidmenų – yra sceninės (erdvinės) sistemos transformuotas pašamoninis aktoriaus „aš“. Tačiau aktorius, anot A. Artaud, yra ir neišvengiamas, nes tik jis gali patirti šį išskirtinį savęs „depersonalizacijos“ ar savojo pašamoninio „aš“ atvėrimo akta.

Galima manyti, jog apeliuodamas į dionisiškąjį, prigimtinių ar instinktyvų aktoriaus (žmogaus) „aš“, kuris scenoje patiria perėjimo iš savęs į tam tikrą substaciją (antrininką) akta, A. Artaud ši perėjimą mato tik esant apoloniškajai, t. y. sapno arba teatro, iliuzinei realybei. Šiuo aspektu jis artimas F. Nietzsche'ei, kuris teatro iliuziją siejo su apoloniškuoju pradū. Tačiau, žinoma, kad A. Artaud antrininko sąvoką vartojo dionisiškąja prasme, paveikta jau freudiškosios ir jungiškosios terminijos. Neatsitiktinai A. Artaud rinko savo teatrui tokius tekstus, kuriuose veikia jungiškieji archetipai. Jie ir išreiškia

laipsnius to, ką Jungas vadino „individualizacijos“ procesu, t. y. tolygų individualios sąmonės atskyrimą nuo kolektyvinės pašamoninės, arba kaip perėjimą nuo į išorę nukreiptos „personos“ (kaukės), kurią individas užsideda dalyvaudamas sociumo gyvenime, iki aukščiausios asmenybės esaties, kurią A. Artaud vadina „antrininku“.

Kadangi A. Artaud teatras artėja prie antrealybės, arba tikrosios realybės esmės (hiperrealybės), kurioje veikia jau ne žmogus, o „antžmogus“, tai pastarąjį galima palyginti su nyčiškuoju *Übermensch*, šopenhaueriškuoju *Unbewusste*, o galima ir su Craigiškąja *Übermarionette*, nors pastaroji ir simbolizuojama apoloniškuoju principu įformintą aktoriaus (kūrėjo) pradą.

Vis dėlto A. Artaud, matyt, artimesnis Michelio Foucault „antrininko“ įvardijimas: pašamoninį „aš“ vadindamas dar ir Nemaštomu, prancūzų filosofas teigia, jog santykiyje su žmogumi jis yra *Kita*: „Broliška ir dvyniška Kita, gimęs ne jame ir pagimdytas ne jo, tačiau kartu ir vienu metu, kaip nauja ir dviguba [...]. Tai ir žmogaus šešėlis, kuris prasiskverbia į pažinimo sritį, ir akla dėmė, aplink kurią ir galima kurti pažinimą. [...] tai visada buvo tuo neišvengiamu antrininku, kuris refleksiniam žinojimui yra neišaiški paties žmogaus su jo tiesa projekcija, tačiau kartu ir vaidina pagrindinį vaidmenį, leidžiantį žmogui susitelkti ties savimi ir grįžti prie savo tiesos“²⁸. Štai tas *Kita* žmoguje, kuris, anot M. Foucault, turėtų tapti jam tapatus, ir privalėjo tarsi archajinė dievybė ritualinėje kaukėje atsiverti aktoriuose ir žiūrovuose A. Artaud teatre. O jam atsiverti, minėjome, reikalinga ekstatiška (arba afektinė) būseną, primenanti transą, kurį aktorius kontroliuoja esant griežtai struktūruotai erdvei. Kitaip tariant, tik erdvė, čia būdama dar ir tam tikru (sakralaus) vyksmo centru, kontroliuoja tiek aktoriaus, tiek kitų spektaklio elementų funkcionavimą.

Kadangi erdvė yra tokio teatro forma ir turinys, o turinys nukreiptas viena – katarsio potyrio – kryptimi, tai erdvė įformina ir iš pirmo žvilgsnio chaotišką, arba orgijinį, paties spektaklio pradą. Ir kadangi ši erdvė ne atskiria, o suvienija aktorius ir žiūrovus, t. y. joje nėra jokių scenų ir salę skiriančių ženklų, tai į sceninį veiksma kaip pilnateisiai dalyviai yra įtraukiami ir žiūrovai. Žiūrovą spektaklio veiksmas užplūsta iš visų pusių, ir jam nelieka nieko kita, tik „identifikuotis su spektakliu“ – per tai, anot A. Artaud, galima žiūrovą „įstumti į magišką transą“, o aktoriui, pasitelkus kvėpavimo hieroglifą, – atgaivinti švenčiausio teatro idėją²⁹.

Erdvėje, kurioje sąmonė pasireiškia kaip „bendras blokas to, ką filosofas H. Bergsonas vadino „grynuoju tęstinumu“ (*duree pure*), kurioje mintys nesustoja, o tai, „ką mes stengiamės išžiūrėti sąmonės pagalba, iš tikrųjų jau įvyko, ir protas mato tik daugiau ar mažiau

* François Dominique'o Seraphino šeima 1774–1859 Versalyje, po to Palais Royal pirmoji Prancūzijoje rodė šešėlių teatro vaidinimus. Pastarasis A. Artaud straipsnis buvo parašytas 1935 m. ir turėjo papildyti „Afektinį atletizmą“, tačiau išspausdintas buvo tik 1948-aisiais, po A. Artaud mirties.

ištuštėjusią tikros minties formą³⁰, veiksmas privalo skeistis per ypatingo aukščio ir gylio proporcijas, skrieti ratu ir taip praplėsti savo trajektoriją; čia gali atsirasti manekenai, didžiulės kaukės ir neįprastų proporcijų daiktai („tie Dievai su jų nežmoniškais formomis, nesitenkinantys įprastu žmogišku ūgiu, rodo, koku būdu Žmogus gali išeiti už savo ribų“³¹), kurie dalyvauja spektaklyje lygiomis teisėmis, kaip ir žodiniai vaizdai, gimę iš senosios meksikiečių, indų, judėjų, iranėčių kosmogonijos³². Tik esant tokiai sceninei erdvei, tokiam sceniniam diskursui, teatras, anot A. Artaud, atvers žmoguje ne tik paradinę, bet ir atvirkštinę dvasios pusę, o vaizduotės ir svajonių realybė čia prilygs pačiam gyvenimui³³.

Gali atrodyti, jog A. Artaud teatras tai – „aukštosios tragedijos“ arba sakralios ritualinės struktūros teatras. Tačiau ta jo genezė, kurios derėtų ieškoti ir A. Jarry eksperimentuose, neatmeta galimybės, jog „žiaurumo teatras“ tiesiog privalo išsaugoti humoro galią. Kaip katarsio išgyvenimas suponuoja palaimos ir „nušvitimo“ būseną, taip ir A. Artaud reikia kitokios emocijų bei būsenų iškrovos žiaurumo teatre. Dar viena savoka, kurią įveda A. Artaud, tai – **DESTRUKTYVUS HUMORAS**³⁴.

Destruktyvų, arba inversinį, humorą A. Artaud sieja su anarchija, kuri, jo manymu, yra poezijos (ir teatrinės) esmė. Kaip inversinio humoro ar anarchijos pavyzdį A. Artaud pateikia amerikiečių aktorių brolių Marxų išdaigas kine. Ankstyvuosiuose Marxų, tapusių vienu populiariausių kino komedijos trio, filmuose (kurtuose 1929–1931 m.) vyravo grubūs triukai, komiškos perversijos, istorijos neturėjo siužeto – vietoj jo buvo kuriama ekscentriškų situacijų virtinė. Kiekvienas iš trijų brolių buvo susikūręs savo scenines kaukes ir specifines raiškos priemones. A. Artaud labiausiai juos vertino už siurrealistinę jų filmų estetiką: vaizdinius, gausius grotesko, fantastinius personažus ir deformuotas situacijas. Būtent už šio atviro žaidybiškumo, komiško ir ekscentriškos, anarchiško realybės deformavimo A. Artaud stengėsi išvelgti tragiškąjį pradą: tik komiško ir tragiško sujungimas, susipynimas, anot jo, gali sukelti reikalingas žiūrovų būsenas ir realiai juos veikti. „Taigi, man rodos, geriausiai pavojaus idėją įkūnyti scenoje turėtų objektyvus netikėtumas, ne situacijos, o daiktų sąlygotas netikėtumas, nelauktas, staigus perėjimas nuo mąstomo prie tikro vaizdo“³⁵. Mąstomą vaizdą A. Artaud supranta kaip racionalų, sukurtą proto, o tikrąjį – intuityvų, atsivėrusį spontaniškai ir protui nekontroliuojant.

Tokie vaizdai gali priminti karnavališkąjį (su kaukėmis) ritualinio vyksmo etapą, kur lydosi „aukšta“ ir „žema“, rimta ir juokinga, tragiška ir komiška (groteskiška). Dar 1930-aisiais, pristatydamas savo „Alfredo Jarry“ teatrą, A. Artaud rašė: „Mes siūlome: kaip temą – aktualumą, kurį galima suprasti įvairiai;

kaip priemonę – bet kokios rūšies *humorą*; kaip tikslą – absoliutų juoką (*le rire absolut*), juoką, prasidedantį seilėta statika ir besibaigiantį konvulsišku verksmu [...]. „Alfredo Jarry“ teatras, priešpriešindamas komiškas, tragiškas ir kitokias vertybes, naudojamas kaip grynas arba jų sąveikoje, išpažįsta labai aiškiai apibrėžtą tikslą: eksperimentiškai patikslinti juoko sąvoką“³⁶.

Vadinasi, ir groteskiškame arba karnavališkame sceninio diskurso kontekste reikia ieškoti tos A. Artaud „chaoso“ idėjos, kuri vienija, o ne išskiria sakralumo ir profaniškumo kategorijas. „Ritualiniuose perėjimo būsenos arba slenkščio peržengimo procesuose iš tiesų slypi generuojančios galios; networka implikuoja neribotumą, ji neatskleidžia jokių sąryšių, bet jinai geba be galo daug jų kurti“³⁷. Tačiau ji turi būti kontroliuojama erdvės, kuri tarsi tam tikri semantiniai „rėmai“ sutramdo ir organizuoja chaosą į savo tikslus ir uždavinius atliekantį vyksmą.

A. Artaud savo teatro vizija anaipol nepaneigia kaukės; vertindamas ją kaip neatsiejamą senųjų ritualų ar švenčių elementą, jis labiau susitelkia ties visomis tokių vyksmų priemonėmis, kurias, jo manymu, teatras išstūmė, bet kurias būtina teatrui grąžinti. Tik tada ir bus atgaivinta jo tikroji prigimtis. Neišskirdamas aktorius, kaukės, visų „dekoratyvių“ spektaklio elementų, A. Artaud galvoja apie tokią jų sintezę, kuri atvertų kolektyvinėje sąmonėje glūdinčius vaizdinius ir simbolius. Neatsitiktinai „Alcheminiame teatre“ A. Artaud pabrėžia: „Mums teigiama, kad Eleusino misterijose buvo apsiribojama tik keleto moralinių tiesų pavaizdavimu. O aš manyčiau, kad jose sceną išvysdavo konfliktų skeliamos žiežirbos, neaprašomos principų kovos, ir į visa tai buvo žvelgiama tuo svaiginančiu pavojingu aspektu, kai neatskiriamame, unikaliame abstraktaus ar konkretaus lydinyje pasimeta bet kokia tiesa [...]; jos, viena vertus, tenkino tą grynojo grožio ilgesį, kurio tobulas, skambus, čiurlenantis ir apnuogintas išikūnijimas turėjo nors kartą pasipainioti Platonui po kojų, o kita vertus, [...] turėjo išspręsti – išspręsti arba net užgniaužti visus konfliktus, kylančius tarp materijos ir dvasios, idėjos ir formos, to, kas konkrečiu, ir to, kas abstraktu, ir visus pavidalus sulydyti į nepaprastą vienatinę išraišką, kuri panėšėtų į sudvasintą auksą“³⁸.

Ritualas nereikalauja žiūrovų – visi jo „žiūrovai“ yra kartu ir dalyviai, tačiau teatro genezė, kurios pradžios ieškoma antikoje suformuotame teatro modelyje, kaip privalomą teatrinės struktūros elementą įveda žiūrovą. Teatras negali būti be žiūrovų, nes tik žiūrovų akivaizdoje vykstanti aktorinė (ir sceninė visų joje esančių daiktų) transformacija suteikia teatrui estetinę prasmę. Čia ir slypi A. Artaud teatro paradoksalumas ir trūkumas. Grįždamas prie ritualo, kaip sceninį vyksmą struktūruojančios sistemos, A. Artaud vadovaujasi tik ritualui būdinga laiko ir

erdvės definicija. Ritualas materializuoja erdvę, kanonizuoja ją ženklais ir simboliais, griaua dvasios ir materijos priešpriešas, tačiau anuliuoja tęstinio chronologinio laiko kategoriją (tiek archajinei, tiek mitopoetinei sąmonei būdinga laiko ir erdvės sinchronizacija, kuri ir leidžia mitinius ar kosmologinius įvykius reaktualizuoti). Pastaroji teatre, atsižvelgiant į įvykių (draminių) sklaidą, viena vertus, yra neišvengiama ir būtina, nes ne tik erdvės, bet ir sceninio laiko pokyčius koreliacijoje su dramatiniais įvykiais bei veikėjų transformacijomis (laike) išgyvena aktoriai ir žiūrovai. Kita vertus, net jei erdvė tampa sceninį veiksmą (laiką) struktūruojančiu elementu, reikalinga tokia sceninio diskurso struktūra, kuri savo paradigminiais santykiais sukurtų diachroniškumo iliuziją. (Kaip tik šie du aspektai apibrėžia ar atskiria verbalus ir teatrališko teatro tipus.)

A. Artaud manifestus ir jo patirtį tyrinėję prancūzų kultūrologai išskiria vieną svarbų jo kūrybos momentą: A. Artaud sustojo pusiaukelėje. „Artaud „nesėkmė“ ta, jog jis siekė sugriauti sustabarėjusį teatro nejudrumą (statiškumą ir verbališkumą), pakeisdamas jį vizija tokio teatro, kuris pasirodė pernelyg erdvinis ir nepakankamai vidiniai judrus; jis norėjo rasti neįmanomą sceninę ir gestų kalbą ir todėl sukūrė pernelyg specifinį – erdvinį ir vizualų – teatrinio įvykio įsivaizdavimą“³⁹. Tai yra: atsisakydamas teatre žodžio ir jo prasminės funkcijos, paversdamas jį erdvine (hieroglifine) išraiška, A. Artaud tarsį priėjo tą ribą, kur pats teatras netenka gyvybiškumo. Būtent susitelkimą į erdvės ir ženklų joje funkcionalumą, atsisakant laikiškumo kategorijos scenos mene, kaip krizę, įvardija Jean-François Lyotard'as: „Iškrypimas, kurio siekė išvengti Artaud, vis dėlto įvyksta, kai jis analizuoja baliečių teatro hieroglifus. [...] Priversti kūną kalbėti mimikos, dainavimo, šokio leksika ir sintakse, kaip tai yra, pavyzdžiui, No teatre, – taip pat būdas jį sunaikinti: kūnas tampa absoliučiai skaidrus, oda ir lytis laikosi ant skeleto, kurį sukūrė dvasia, išlaisvinta nuo bet kokio judėjimo, įvykio, neskaidrios pulsacijos“⁴⁰. Tokį „panerdvizmą“ nugalėti scenos mene ir suteikti jam kitą dimensiją gali tik kiti scenos elementai: balsas, ritmas, vidinė trukmė (laikas), nesilaikymas sceninių ženklų hierarchijos, kūrybinė žiūrovų veikla, atsiktinumo ir įvykio suvokimas teatrinėje vaidyboje. Šiems elementams įtaką daro ne tik sceninio veiksmo ir erdvės struktūra, bet ir pats specifinis scenos ir žiūrovų salės ryšys. Anot Octavio Mannoni, teatras yra visuomeninė institucija ir funkcionuoja kaip savotiškas neigimo (*Verneinung*) simbolis, todėl tai, kas jame rodoma, gali būti arti tiesos, tačiau kartu yra ir kažkas melaginga ir tuo net neabejojama: „Tik tokio neigimo dėka sustiprinamos iliuzinių reiškinių suvokimo scenoje galimybės, o kadangi jie patalpinami ir juos sulauko tam tikri rėmai, galima sakyti,

jog tokia iliuzija visai neegzistuoja. Jeigu, pavyzdžiui, Pirandello pabandytų mus įtikinti, kad iliuzija tai – viskas (pridurdamas, jog visai kaip gyvenime!), tai šios iliuzijos neesmiškumą tuoj pat atskleistų kad ir, pavyzdžiui, Brechtas“⁴¹. Ir, remdamasis S. Freudu, akcentuoja, kad žiūrovas savojo „aš“ lygmenyje niekada nepamiršta, jog ateina į teatrą, kad pamatytų, ne kaip tampama kažkuo kitu ir ganėtinai įtikinamai, bet kaip rodoma ar vaizduojama, kad tuo kitu tampa: teatras privalo ne tik padėti psichiškai išsilaivinti, bet taip pat ir sustiprinti „mūsų apsauginę sistemą“⁴².

„Nėra teatro be teatrališkumo. Nėra tokios vaidybos, kuri nerodytų, jog tai vaidyba. Nėra teatro be specialaus teatrališkumo, t. y. rodymo į tai, jog tai, kas rodoma, yra tik aktorius, vaizduojantis... Ką vaizduojantis? Tai, ko negalima vaizduoti, kas negali būti pavaizduota“⁴³, – šios gruzinų filosofo Merabo Mamardašvilio mintys yra skirtos A. Artaud ir jo teatro išvalgoms. Filosofo nuomone, A. Artaud siekė sukurti tokį teatrinį vaizdą, kuris įrodytų neįmanomumą pavaizduoti tai, apie ką kalbame, – būtis metafiziką. Ir nors M. Mamardašvilis plėtoja mintį apie realaus A. Artaud teatro realumą (jau gyvenime), mums svarbus pats tokio neįmanomumo faktas. Tačiau svarbu ir tai, jog A. Artaud pavyzdžiu galima išskirti dvi tipologines šiuolaikinio teatro sistemas: 1) paneigiančią takoskyrą tarp scenos ir gyvenimo (arba ženklo ir daikto); 2) šiuos ženklus dauginančią tol, kol jie patys tampa prasmine įvaizdžių ir vaizdų sistema. Remiantis šiais dviem tipais, galima apibrėžti ir du semiologinius jau avangardinio teatro aspektus: pirmuoju atveju ženklai dekodifikuojami paverčiant juos tiesiogine komunikatyvia kalba, tačiau ne žodžių, bet ženklų, kuriems vis dėlto gresia sustabarėjimas ir virsmas tokia pat griežta, kaip ir kalbos, sistema. Antruoju, atsisakant verbalus, t. y. laike rutuliojamo, įvykinio (ir draminio) diskurso ir ženklus dauginant „serijiniu“ būdu, sukurama pa(si)kartojimo struktūra. Pirmuoju atveju tokia sistema juda hepeningų link, ir tai dažniausiai ištikdavo teorinį A. Artaud palikimą, nors A. Artaud „klaida“ buvo ta, jog jis teatrinę struktūrą tapatino su ritualine. A. Artaud, kurdamas ne tik erdvinio teatrinio modelio sistemą, kur sceninis diskursas galėtų remtis paradigminiais signifikantų santykiais, vis dėlto pažeidžia funkcinius ir semantinius teatrinės struktūros santykius. Šis pažeidimas visų pirma siejamas su žiūrovo funkcija: žiūrovo atsisakymas teatrinę struktūrą paverčia ritualine, vadinasi, ir iki-teatrine. Antruoju atveju atsiranda kitokios teatrinės formos ir raiškos priemonių poreikis, kurios, esant „serijinei“ sceninio diskurso struktūrai, padėtų atsirasti paradigminiam diskurso lygmeniui. Atsigręžiant į ankstesnę teatro istoriją ir prisimenant ryškiausius tokio diskurso pavyzdžius – italų commedia dell'arte,

taip pat Vsevolodo Mejerholdo ar Bertolto Brechto teatro formas – kaip vieną sceninį diskursą struktūruojančių elementų aptinkame kaukė. Ji, negriaudama „serijinės“ bei erdvinės sceninio diskurso struktūros, funkcionuoja jame tarsi mediatorius, teatrališkumo ir transformacijos, ambivalentiškumo ir statiško judrumo ženklas, kuris skleidžia savo archetipinę reikšmę, aktyvina sceninio diskurso prasmių variacijas.

Gauta 2002 10 03

Nuorodos

- ¹ G. Bucher, Pirmykščio mirties patyrimo paveldimoji galia, *Mitologija šiandien*, Vilnius, 1996, p. 283.
- ² A. Artaud, *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius, 1999, p. 50, 58.
- ³ A. Artaud, ten pat, p. 62.
- ⁴ Ten pat.
- ⁵ Ten pat, p. 40–41.
- ⁶ G. Bucher, ten pat, p. 290.
- ⁷ M. Heidegger, *Rinkiniai raštai*, Vilnius, 1992, p. 118–119, 121.
- ⁸ Ten pat, p. 120.
- ⁹ О. Шпенглер, *Закат Европы*, Москва, 1993, p. 505.
- ¹⁰ Ф. Ницше, *Сочинения в двух томах*, Москва, т. 2, 1990, p. 628–629.
- ¹¹ G. Bucher, ten pat, p. 294, 293.
- ¹² Ten pat, p. 284.
- ¹³ А. Бергсон, *Собрание сочинений в 4-х т.*, т. 1, Москва, 1992, p. 94–95.
- ¹⁴ Г. Юнг, *Архетип и символ*, Москва, 1991.
- ¹⁵ Ten pat, p. 73.
- ¹⁶ М. Эслин, Арто. Пределы языка, А. Арто, *Театр и его двойник (манифесты, драматургия, лекции...)*, Санкт-Петербург–Москва, 2000, p. 276, 280.
- ¹⁷ Ten pat, p. 290.
- ¹⁸ Ten pat, p. 290–291.
- ¹⁹ М. Улиг, *Бали – остров живых богов*, Москва, 1990, p. 169–170.
- ²⁰ В. Максимов, *Введение в систему Арто*, Санкт-Петербург, 1998, p. 94.
- ²¹ Ж. Деррида, *Письмо и различие*, Москва, 1989, p. 381.
- ²² А. Арто, ten pat, p. 296.
- ²³ Ж. Деррида, ten pat, p. 383.
- ²⁴ О. Шпенглер, ten pat, p. 500–502.
- ²⁵ А. Artaud, ten pat, p. 116.
- ²⁶ А. Арто, ten pat, p. 293.
- ²⁷ Ж. Деррида, ten pat, p. 385.
- ²⁸ М. Фуко, *Слова и вещи*, Санкт-Петербург, 1994, p. 347–348.
- ²⁹ А. Artaud, ten pat, p. 122.
- ³⁰ А. Апто, ten pat, p. 254.
- ³¹ А. Artaud, ten pat, p. 270.
- ³² А. Апто, ten pat, p. 270.
- ³³ А. Artaud, ten pat, p. 110.
- ³⁴ Ten pat, p. 80.
- ³⁵ Ten pat, p. 38.
- ³⁶ А. Апто, ten pat, p. 73–74.
- ³⁷ М. Douglas, Vidiniai ryšiai, *Mitologija šiandien*, ... p. 73–74.
- ³⁸ А. Artaud, ten pat, p. 46.
- ³⁹ П. Павис, Игра театрального авангарда и семиологии, *Как всегда об авангарде*, Москва, 1992, p. 236–237.
- ⁴⁰ J.-F. Lyotard, *La dent, la paume. Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 1973, p. 100.
- ⁴⁰ М. Мамардашвили, Метафизика Арто, М. Мамардашвили, *Как я понимаю философию*, Москва, 1992, p. 381.
- ⁴¹ О. Mannoni, *Clef pour l'Imaginaire ou l'Autre Scene*, Paris, 1969, p. 302.
- ⁴² Ten pat, p. 116.
- ⁴³ П. Павис, ten pat, p. 236–237.

Rasa Vasinauskaitė

THE FUNCTIONAL ANALYSIS OF ANTONINE ARTAUD'S THEATRE OF CRUELTY

S u m m a r y

Drawing on the theoretical insights of Antonine Artaud – performances, aesthetic and philosophical theories of the 19th and 20th centuries that influenced his views and above all his work *The Theatre and Its Double* (1938) – the article analyses the metaphysical Artaud's conception of the theatre and the essential elements of his “theatre of cruelty”: the scenic structure and form, the actor-and-acting system, the means of expression and their cathartic effect on the spectator, the language of the stage and the scenic discourse. The author maintains that Artaud's theatrical vision has been created following the definitions of time and space characteristic of ritual and that it is based on the ritual model as the underlying ground of stage action. The ritual does not require spectators, therefore Artaud denies the traditional relationship among the spectacle, the stage and the spectator, thus making the audience treat the actions being portrayed on the stage as real. By placing the theatre and the ritual on the same footing, Artaud broke the functional and semantic relations in the theatrical structure and brought the theatre close to the ritualistic or pre-theatrical form, but at the same time his ideas had a marked effect on the emergence of avant-garde theatrical forms in the 1960s and '70s.