

Alessandra CALÌ

KŪNO (EST)ETIKA

Pastaruoju metu Vilniuje gyvenanti italų teatro menininkė Alessandra CALÌ, remdamasi 2019 m. gruodžio 23 d. italų menininkų grupės „Il Campo Innocente“ parašytu atviru laišku „Noliečiamas Falas / Fabre. Keletas pastebėjimų apie smurtą, seksizmą ir meninę veiklą. Menas nėra nekaltas laukas“, svarsto šiuolaikiniame teatre išskylančias etines ir estetines problemas, aptaria žinomo belgų menininko, režisieriaus Jano Fabre'o (g. 1958) kontraversiškas strategijas, vertina Vilniuje 2017 metų festivalyje „Sirenos“ matytą Enrico Casagrande's ir Danielos Nicolò sukurtą ir Silvios Calderoni suvaidintą monospektaklį „MDLSX“.

(AESTH)ETICS OF THE BODY

Referring to the 23 December 2019 open letter by the Italian artists' group Il Campo Innocente called 'Don't Touch the Phallus / Fabre. Some notes on violence, sexism and artistic work. Art is not an innocent field', the Italian theatre artist Alessandra CALÌ, recently residing in Vilnius, ponders ethical and aesthetic issues in contemporary theatre, discusses the controversial strategies of the renowned Belgian artist and director Jan Fabre (b. 1958), and evaluates the solo performance 'MDLSX' by Silvia Calderoni, written by Enrico Casagrande and Daniela Nicolò, at the 2017 Sirenos (Sirens) art festival in Vilnius.

2019 metų gruodžio 23 dieną italų menininkų grupė „Il Campo Innocente“ atvirame laiške „Noliečiamas Falas / Fabre. Keletas pastebėjimų apie smurtą, seksizmą ir meninę veiklą. Menas nėra nekaltas laukas“ atkreipė dėmesį į 2018 metų rugsėjo įvyki, kai dvidešimt buvusių „Troubleyn“ (belgų menininko, režisieriaus Jano Fabre'o trupė) atlikėjų, aktorių ir scenos menų darbuotojų kultūros tinklalapyje „Rekto Verso“ viešai apkaltino Fabre'ą šantažu, seksizmu ir smurtu. „Il Campo Innocente“ – tai italų menininkų ir meno veikėjų grupė, tarp kurių – ir „Motus“ trupės dalyviai. Vilniuje 2017 metų festivalyje „Sirenos“ matėme šios grupės narių Enrico Casagrande's ir Danielos Nicolò sukurtą ir Silvios Calderoni suvaidintą monospektaklį „MDLSX“.

Tokį „Il Campo Innocente“ laišką, paskelbtą viešai (platinant ir daugelio menininkų pasirašytą) praėjus daugiau nei metams po kolektyvinio buvusių „Troubleyn“ atlikėjų laiško Fabre'ui, paskatino 2019 metų gruodžio 16 dieną įteikta UBU premija: geriausiu aktoriumi pripažintas Lino Musella, Fabre'o monospektaklio „The Nightwriter“ atlikėjas. Scenos menų UBU premija įsteigta 1978 metais žymaus italų kritiko Franco Quadri, jis pats atrankos komisijai vadovavo iki 2010-ųjų; UBU premija istoriškai siekia atrinkti ir apdovanoti ne vien tai, kas geriausia įvyko per metus teatro srityje, bet ir tai, kas bus, atveriant naujas perspektyvas. Premija yra bene prestižiškiausias scenos menų apdovanojimas Italijoje. „The Nightwriter“ spektaklį prodiusavo Fabre'o „Troubleyn“ kartu su Aldo Grompone, ir premjera įvyko 2019-ųjų kovo 15 dieną.

Kaip teisingai pastebėta atvirame „Il Campo Innocente“ laiške, viešas Fabre'o kaltinimas Belgijoje paskatino pradėti diskusijas apie kūrybos sistemą apskritai ir joje vyraujančią seksizmą. Tačiau Italijoje, nepaisant kritinės meno srities finansavimo padėties, minimas Fabre'o darbas 2018–2019 metais buvo ne tik prodiusuojamas, reklamuojamas ir rodomas, bet galiausiai ir apdovanotas svariausiu scenos menų apdovanojimu.

Atlikėjai, kurie Belgijoje pranešė apie abejotinus, problemiškus Fabre'o darbo metodus, tai padarė pateikdami

„Troubleyn“ atvejį ne kaip išimtį, bet juo remdamiesi siekė atskleisti seksualinio priekabiavimo bei piktnaudžiavimo valdžia ir vyraujančios meninės kūrybos sistemos ryšį, be to, atkreipdami dėmesį ir į menką darbo užmokestį, finansinį nepastovumą bei kitus scenos atlikėjams rūpimus klausimus. Tai yra sisteminė vizija, kuri būtina norint apčiuopti bendrą kontekstą ir konstruktyviai pradėti spręsti dabartinius iššūkius, o ne tik smerkti ir teisti vieną ar kitą veikėją.

Vis sunkesnė kultūros padėtis Italijoje, kai lėšos mažinamos festivaliams, teatrams, menininkams ir trupėms, kurie neužiima komerciniu teatru, sukelia finansinį nestabilumą, ir šis neužtikrintumas scenos meno atlikėjus, tai yra silpnąją jungties grandinę, profesiniuose santykiuose padaro labiau pažeidžiamus.

Viena iš „Il Campo Innocente“ laiške svarstomų temų susijusi su galios santykiais: ar įvairialypiame teatro pasaulyje įmanomi simetriniai darbo santykiai? Ar kuratorių ir menininkų, menininkų ir kritikų, režisierių ir atlikėjų ar šokėjų santykiai yra simetriški?

Galime paklausti ir kitaip: kas yra sistemiškai trapus? Kas gali būti šantažuojamas? Kas gali save apibūdinti kaip laisvą nuo galios santykių, lemiančių laisvę, apie kurią leidžiama kalbėti viešojoje erdvėje?

2019 metų kovo 28 dienos straipsnį apie apdovanotą „The Nightwriter“ spektaklį parašė vienas įtakingiausių scenos menų kritikų Andrea Porcheddu, kuris teksto pabaigoje apibendrina: „Sukonstruotas kaip dienoraštis su pažymėtomis datomis ir vietomis, spektaklis baigiasi projekcija, kur labai jaunas Janas Fabre'as, apsirengęs amžinu lietpalčiu, 1988 metais Antverpeno mieste suvaidino neįtikėtiną pasirodymą prie upės: nenumaldomu aktoriaus Lino Musellos žvilgsniu Janas Fabre'as mato pats save. Kas jis buvo. O kas ir koks jis yra dabar.“

Skaudžiai suvokiantis, jog 'tyrinėti ir išlaisvinti kūną yra šventa pareiga. Teatre kaip ir dailėje. Mano katekizmas: menas yra tėvas; grožis – sūnus, o laisvė – šventa dvasia'. [The Nightwriter] Tai mažas brangakmenis, vis dar gastroliuojantis, kurį reikia pagerbti tyloje“.

Čia akivaizdžiai turime reikalą su sakrališkumu, kurį galima gerbti tik tyloje. Kažin kokią tylą turėjo omeny straipsnio autorius, kai pasirinko būtent šį žodį kaip paskutinį straipsnio akcentą? Gal tai ta pati tyla, apėmusi visus kritikus, kuratorių, premijų komisijų narių žodžius, straipsnius ir pareiškimus apie Fabre'o kaltę? Tokia tyla turėtų būti neįauki, nes ji slepia. Tyla – ne pasigrožėjimui, o nutylėjimui, *omerta* kaip tylėjimo įstatymas, draudimas atskleisti tiesą.

Manau, kad čia slypi kur kas problemiškesnis klausimas negu tai, kas yra menas, kas yra menininkas ir tie nuvalkioti stereotipai, kurie kančią (ar auką) suvokia kaip neatsiejamus meno kūrinio dalykus. Čia kalbama apie tai, kaip galima palaikyti ir viešai paskleisti tokią nekritišką nuomonę apie menininko kūrybą po visko, kas iškilo į paviršių, ir kaip galima nepaisyti viso to, kas išryškėjo apie menininko darbo praktiką, susijusią su fiziniu ir psichologiniu smurtu, šantažu, piktnaudžiavimu padėtimi, tai yra kalbėti apie meno kūrinio vertę, tarsi ji būtų atsietą nuo būdų, kaip kuriamas kūrinys, nuo kurių santykių kokybės, nuo dalyvių patiriamų psichologinių pasekmių. Tarsi tai, kas įvyko, būtų dingę kažkokiame juodoje skylėje, tyloje, apie kurią vardan meno sakralumo, šventojo kūrinio didybės negalima prabilti arba leidžiama neprabilti. Tai, kas įvyko, tiesiog dingsta iš akiračio kaip neprašytas svečias, jeigu tai neminima, jeigu elgiamasi taip, tarsi nieko nenutiko, tarsi visi teatrai, visi kritikai, visi scenos menų veikėjai būtų susitarę. Būna tyloje apmąstyti šventą meno kūrinį. Žinoma, klausimas yra ir tai, kas yra menas, bet dar prieš tai vertėtų pagalvoti, kas yra nutylima ir kodėl. Kas yra slepiama ir kodėl. Kokie galios santykiai ir kokia tvarka jie yra apsaugomi, kokie perversmai turėtų įvykti visuomenėje ir meno srityje, kad tokia tyla nebūtų norma, kad ji nebūtų vienijantis veiksnys, priešingai – kad ji, tyla, būtų išimtis, nors ir neįauki. Visa, kas slepiama, nutylima, nutildoma, pūdo mūsų sąžinę ir sąžiningumą, mūsų pasitikėjimą ir galimybę tikėti savo bei kitų žodžiais ir veiksmais. Tai priverčia kalbėti atskiromis kategorijomis, diskutuoti apie meną ir meno estetiką, bet ne apie kūrėjo etiką. Ar tai makiavelizmas, kur tikslas pateisina priemones? Menininkas gali sau leisti būti ne žmogumi, tarsi būtų galima atskirti dvi esybes: žmogų ir menininką. Vardan genialumo galima užmiršti žmogiškumą?

Atviras buvusių trupės atlikėjų laiškas liudija, kaip kuriama tylos praktika, kai kiekvienas atlikėjas tampa sąjungininku. Cituoju: „Žinant, kad 'Troubleyn' struktūra grindžiama griežta hierarchine logika, šios baismės repetitijų metu dažnai būna nepastebėtos, nes su naujais atlikėjais paprastai elgiamasi 'griežčiau'. Tikimasi, jog darbuotojai ir atlikėjai, einantys žemesnes pareigas Fabre'o hierarchijoje, atlaikys pažeminimą, priekabiavimą ir bausmes, kaip tai atlaikė praeityje jų vyresnieji kolegos. Tai gali būti vertinama kaip būdas įrodyti savo autoritetą, tačiau iš tikrųjų tai yra būdas kolektyviai tęsti prievartos praktiką, kur žmogus nenorom tampa bendrininku“.

Žodynas ir atmosfera – tarsi iš kažkokio nusikalstamo susivienijimo aprašo. Tačiau šitie žodžiai kai ką tikrai man asmeniškai primena, kai kas jau girdėta apie panašią vyraujančią teroro atmosferą, kur baimė, nesaugumo jausmas ir pa-



MDLSX. Spektaklio scena. Atlieka Silvia Calderoni.
Režisieriai – Enrico Casagrande ir Daniela Nicolò. Pristatyta tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“, 2017.
Nuotraukos autorius – Renato MANGOLIN. „Motus“ archyvas

žeidžiamumas neleidžia kalbėti ir visus vienija tyla. Jausmas tikrai pažįstamas.

Buvusių „Troubleyn“ narių laiškas kaip tik siekė nuvokti tylos kultūrą ir kurti atvirą, sąmoningą bei pagarbią darbo aplinką meno ir kultūros sektoriuje.

Atsakant į šį laišką ir į suteiktą UBU premiją, savo ruožtu „Il Campo Innocente“ nariai pastebi, jog patriarchalinė menininko – genijaus figūra yra pasenęs, konservatyvus ir neaktualus diskursas, juolab kai argumentuojama, jog prieštarauti, kvestionuoti ir abejoti menininko kūno ekspozicijos būdais prilygsta cenzūrai, laisvės apribojimui. Pergalvoti, įveikti tą klaidinančią vertinimą galima pereinant nuo menininko genialumo ir laisvės absoliutizavimo į santykių, praktikų ir taikomų metodų kuriant meninius produktus vertinimą, ypač kai kalbama apie kolektyvinį meną, koks yra teatras.

Buvusių „Troubleyn“ trupės atlikėjų iškeltas klausimas, adresuotas pačiam Fabre'ui, visai trupei bei viešoms institucijoms, iš tikrųjų liečia mus visus ir rūpi arba turėtų rūpėti mums visiems, nes pasisakoma apie ekonomiką, apie galios santykius, meno produkcijos sistemas, hegemonines struktūras bei meninio darbo ypatumus ir keblumus. „Il Campo Innocente“ laiško antraštė įtraukia ir pačios grupės pavadinimą „Menas nėra nekaltas laukas“ (*Campo Innocente – it. nekaltas laukas*). Kolektyvas atkreipia dėmesį į tai, jog nei menas, nei meninės praktikos ir kultūrinė veikla nėra neutrali, nekaltą erdvę. Menas bet kuriuo atveju yra ir privalo būti



MDLSX. Spektaklio scena. Atlieka Silvia Calderoni.
Režisieriai – Enrico Casagrande ir Daniela Nicolò. Pristatyta tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“, 2017.
Nuotraukos autorius – Simone STANISLAI. „Motus“ archyvas

politiškas. Tačiau būti politiškam reiškia ne tik kalbėti apie politiką, politines problemas ir aktualijas. Politiškas yra ir kūrimo būdų pasirinkimas, politiškas yra ne tik spektaklis, bet ir visas parengiamasis darbas ruošiantis spektakliui; politiškas yra sąmoningumo šių dienų klausimais ugdymas. Menininko profesija nėra nei privilegijuota, nei išskirtinė – priešingai, tai profesija, dažnai pasižyminti finansiniu nestabilumu, politine ir kultūrine hegemonija, nesimetriniais, patriarchaliniais, narcisizmu, konkurencingumu ir heteronormatyvumu grįstais santykiais. Todėl vertinti menines praktikas reikėtų ne tik pagal meninį rezultatą, produktą, bet ir pagal meno kūrimo būdus ir etiką, ir derėtų kvestionuoti vyraujančią retoriką apie, pavyzdžiui, kūrybos laisvę.

„Troubleyn“ atlikėjų laiškas palieka įspūdį, jog tariamoji kūrybos laisvė yra vienpusiška, skirta ne visiems, ir kol Didysis Kūrėjas sėdėjo ant „Mount Olympus“, kainą už kūrybą mokėjo tik atlikėjai. Visomis prasmėmis. Cituoju laišką: „Kai kas gali teigti, jog tai yra meninės strategijos dalis ir jog, norėdamas pasiekti trokštamą rezultatą, Fabre’as mano turįs skatinti atlikėjus peržengti savo ribas. Į tai norėtume atsakyti, kad fizinę ir (arba) emocinę kainą visada moka tik atlikėjas, o ne trupė bei atsakingi žmonės. Nepastovus ir neprognozuojamas Fabre’o elgesys paveikė daugelio darbuotojų savigarbą ir savivertę. Daugelis mūsų, išėję iš trupės, kreipėsi į psichologinę pagalbą ir apibūdina savo patirtį kaip palikusių traumines žaizdas. Vienas atlikėjas taip pasakė: ‘Jis mus vadina ‘grožio kariais’, o iš tikrųjų mes jaučiamės tarsi sumušti šunys’. Galbūt kai kurie gali ir toliau argumentuoti, jog skausmas tiesiog ‘priklauso’ tam tikroms meno praktikoms – tai kaina, kurią reikia sumokėti už ‘gero meno’ sukūrimą. Tačiau naudotis atlikėjų pažeidžiamumu yra tik prielaida tamsesnei, paslėptai ‘Troubleyn’ veikimo praktikai. <...> Kartu neberemsime veidmainystės ir neigimo kultūros vardan kultūros. Kartu sieksime, kad meninės laisvės supratimas būtų visapusiškesnis. Šiandien mūsų balsai yra svarbūs. Jie bus išklausti“.

Manau, jog dabar turėtų būti aišku, kodėl tas atviras dvidešimties žmonių laiškas negali palikti mūsų abejingų ir turėtų nebeleisti apie Janą Fabre’ą kalbėti taip, kaip galėjome kalbėti anksčiau. Dabar mažiausiai turėtume kvestionuoti jo pasirinkimus, įtarti, kad už vaizduojamos estetizuotos meno / kūno ekstazės galbūt slypi ne tai, ką mes norėjome matyti ar galvoti ir ką komentatoriai bei kritikai parašė. Leistina bent abejoti, ar iš tiesų Fabre’o spektakliai pasižymi tokiomis savybėmis, apie kurias minima spektaklių aprašymuose. Įdomu, ar iš tikrųjų jo spektakliuose tyrinėjamas kūnas ir tas tyrinėjimas yra skaidrus, sąžiningas ir etiškas. Ar jis implikuoja asmeninį, gilų, filosofinį mąstymą apie kūną ir jo vaidmenį? Galbūt atsakymas slypi pačioje Fabre’o meninėje praktikoje, kuri buvo išviešinta ir kuri byloja apie toksišką piktnaudžiavimą valdžia, seksizmo, seksualinio priekabiavimo ir seksualinio elgesio kultūrą? Kaip tuomet mums, žiūrovams, suprasti vaizdus, tarsi judančius paveikslus, kad ir, pavyzdžiui, spektaklyje „Belgian Rules“ pavaizduotas vyras juodu kostiumu ir su juodu skėčiu, stovintis šalia nuogos moters, kuri šlapinasi (vaizdas įkvėptas René Magritte’o)? Publikuodamas šios spektaklio akimirkos nuotrauką, flamandų tinklalapis „Etcetera“ pirmas kvestionavo Fabre’o poetikos

problematškumą ir teigė, jog Fabre’o kūryboje nuogybė ir seksualumas geriausiai atveju subanalunami iki spektaklio ir klišės, o pasenęs požiūris į žmogų ir pasaulį tegali sąlygoti pasenusią ir nekritišką meninę kalbą. Dabar, kai žinome apie menininką tai, ką žinome, kaip interpretuoti šį ir panašius paveikslėlius, išskyrus tai, kad jie įtaigūs, gražūs, estetiškai parinkti? Kas slypi už to vaizdo, kokia mintis privedė prie tokio sprendimo? Jeigu mes tikime laišku ir laiško turiniu, kuris buvo parašytas, išviešintas, pasirašytas aštuonių žmonių asmeniškai bei dvylikos žmonių anonimiškai, galėtume įtarti, jog iš tikrųjų už to paveikslą nieko neslypi ir jis kaip tik yra labai atviras ir skaidrus, beveik tiesmukas: vyras, apsirengęs kostiumu, stovi šalia nuogos moters, kuri šlapinasi. Bet čia tarsi dviguba manipuliacija: mes, žiūrovai, nepriimame šio vaizdo tiesiogiai, nes negalime to daryti, priešingai – tokį vaizdą ir jo turinį suprantame kaip kritiką, mąstymą ar smerkimą, įžvelgdami jame gilesnę filosofinę prasmę. Tačiau galima teigti, jog tai tėra galbūt vien tam tikru estetizuotu pavidalu išreikšta autoriaus fantazija ar nuomonė. Jeigu, žinoma, mes tikėsime laiške aprašytais skirtingų laikotarpių faktais apie Fabre’o meninę praktiką ir pobūdį.

Taigi – arba mes suprantame tokį ir panašius vaizdus bei užuominas ne tiesiogiai, bet atvirkštiniu principu, tarsi autorius norėjo baksnoti pirštu į kažką, kas yra už kūrinio, arba mes vaizdinį suprantame tiesmukai, be jokios gilesnės implikacijos. Kostiumuoto vyro šalia nuogos besišlapinančios moters vaizdas ir panašūs vaizdai (jų Fabre’o kūryba kupina) būtų simuliakrai, ir būdami tokie jie simuluotų kažkokią substanciją, nors patys tėra tušti ženklai, praradę referencinę substanciją. Simuliakras yra referentą ir referentiškumą praradusi forma, už kurios – kita forma, o už šiosios slypi dar viena – kaip tie rusiški žaisliukai, vadinami matrioškomis, kurių vidus – tuščias: simuliakrai be pagrindo, be kilmės ir be ateities gamina kitus panašiai tuščius ženklus.

Mums, žiūrovams, pristatoma forma, kuri atrodo turinti turinį, bet iš tiesų tėra forma, kad ir kokia graži, išraiškinga, provokuojanti, šokiruojanti būtų. Bet ką iš tiesų provokuoja ar šokiuoja tokie jau nebe nauji, nebenovatoriški pavieniai

MDLSX. Spektaklio scena. Atlieka Silvia Calderoni.
Režisieriai – Enrico Casagrande ir Daniela Nicolò. Pristatyta tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“, 2017.
Nuotraukos autorius – Simone STANISLAI. „Motus“ archyvas



vaizdai, kuriems nėra sukurti refleksijos rėmai ir kurie atsiranda scenoje be jokio koherentinio, nuoseklaus konteksto? Manipuliacija slypi kaip tik tame, jog tai, kas gali atrodyti provokacija, iš tiesų yra banali duoklė vyraujančiai kultūrai bei klišių apie vyriškumą ir moteriškumą *status quo* įtvirtinimas. Refleksija apie kūną ir seksualumą geriausiu atveju subanalinta iki spektaklio sensacingumo.

Tokioje kūryboje esami galios santykiai būtų ne tik įamžinami, bet ir maskuojami. Ir kodėl galime manyti, jog tai užmaskavimas, o ne kritiškas mąstymas, provokacija ir kartu refleksija apie kūną ir galios santykius? Atviras laiškas leidžia įtarti, jog Fabre'as savo kūrybos praktikoje nesiekia konstruoti kritiško diskurso apie kūną; laiškas neleidžia mums galvoti apie galimą potekstę, apie kitokį prasmės klodą, slypintį už gražių, įtaigių vaizdų. Kai kalbu apie maskavimą ir manipuliaciją, turiu omenyje kai kurias kritikų recenzijas, kurios spektaklį apibūdina, pavyzdžiui, kaip kūno ir jo ribų tyrimą. Kažin apie kieno kūnus kalbama ir kieno sąskaita šitai buvo tiriama? Žinoma, galima nesutikti su tokia nuomone, galų gale tiesos mes nežinome, tačiau, jei pagalvotumėme, pavyzdžiui, apie jau minėtą „Motus“ ir Silvos Calderoni „MDLSX“, būtų nesunku tame spektaklyje išvelgti sukonstruotą diskursą, konkrečią poziciją ir mąstymą apie kūną. Kūrinys rodo, koku būdu konkretus ir savitas veikėjo(s) kūnas gali veikti kaip vienas pagrindinių spektaklio atributų. Spektaklis iš esmės konstruotas aplink tą konkretaus kūno performatyvumą, kuris tampa atspirties tašku kalbant apie tapatybės apibrėžimų ribotumą ir suvaržymą. Konkretus, fizinis ir specifinis atlikėjo(s) kūnas praplečia teorinį diskursą

apie varžančias tapatybės kategorijas, kai tapatybės apibrėžimai, nuostatos, vyraujanti ideologija yra pagrindas įsiveržti į kito kūno vientisumą ir integralumą sprendžiant, pavyzdžiui, apie kito lytį ar lytiškumą. Pažeidžiama intymi žmogaus erdvė ir žmogaus teisė į savęs apibrėžimą (ar neapibrėžimą).

Šiame spektaklyje veikėjo(s) kūnas sutampa su jo(s) gyvenamu kūnu, su visomis jame įrašytomis sociokultūrinėmis žymėmis, bruožais (kūnas kaip kultūros įrankis bei produktas). Atlikėjo(s) / veikėjo(s) kūnas sukuria naują ryšį su žiūrovu / bendru kūrėju, kuriam kūnas nėra tik stebimas objektas, bet ir intencionalios ir ne intencionalios komunikacijos veikėjas, agentas; kūnas yra tarpininkas ir ženklas, nes atveria galimybę dialogui su kitais ir su aplinka, tačiau jis, kūnas, yra ne tik prasmės perteikėjas, bet ir prasmės gamintojas, kūrėjas: jis YRA, ne tik reprezentuoja tam tikrą žmogaus buvimą ir buvimo būdą. Kūnas yra prasmė. Todėl aš nedvejodama manau, jog performatyvine mene būtina atkreipti dėmesį į kūną ir jį reflektuoti, nes kūnas yra ir ženklas, ir turinys (tuo pat metu mes esame kūnas ir *turime*, t. y. jaučiame turį, kūną), siekiant pažvelgti į jį ne kaip į savaime suprantamą duotybę (kuria disponuojame ir kurią pertvarkome savo nuožūra siekdami kitų tikslų, pavyzdžiui, kurdami spektaklį), o kaip į kartinį klausimą, į kurį būtina atsakyti: koku būdu aš įkūniuju savo kūną kaip savo esybę? Ženklo / kūno gelmė – pats ženklas / kūnas, nes kūnas kitam (todėl ir žiūrovui) neišvengiamai yra ženklas, tačiau tai būtų ženklas, kuris referuoja į save, o per save – į visumą. Įkūnyta ir mums spektaklio pavidalu pristatyta Silvos Calderoni patirtis kelia klausimą ir verčia susimąstyti, kvestionuoti vyraujančią tiesą apie kūną.

MDLSX. Spektaklio scena. Atlieka Silvia Calderoni.

Režisieriai – Enrico Casagrande ir Daniela Nicolò. Pristatyta tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“, 2017.

Nuotraukos autorius – Renato MANGOLIN. „Motus“ archyvas



Vis dėlto šio straipsnio pagrindinė tema, nors kitaip galėjo iki šiol atrodyti, yra ne Fabre'as, o tai, kad su juo susijęs įvykis, kaip ir panašūs atsitikimai prieš ir po jo, aiškiai parodo, jog teatre nebegalima traktuoti klausimo apie kūną kaip neprobleminio. Kokį vaidmenį tuomet turi ar gali turėti kūnas šiūolaikiniame, aktualiame pasaulyje? Ar užtenka, kad teatre ar šokyje jis atliktų ženklų talpyklos, taros vaidmenį?

Italijoje kritišką poziciją apie Fabre'ui metamus kaltinimus atvirai užėmė grupė, kuri yra aiškiai angažuota ir suinteresuota praplėsti diskursą apie kūno politinį ir socialinį vaidmenį. Atsižvelgiant į „Il Campo Innocente“ kolektyvo sudėtį (jį sudaro atlikėjai ir atlikėjos, tiesiogiai įtraukiami į kovą dėl lyčių lygybės teisių ir prieš diskriminaciją dėl seksualinės orientacijos), aišku, kad diskursas, susijęs su kūnu, jiems gyvybiškai aktualus. Cituoju: „Mes labai gerai žinome smurtą – subtilų ar tiesmuką, kuris vykdomas prieš mūsų kūnus meninėse erdvėse ir už jos ribų, taip pat ir prieš mūsų žodžius, kai prabylame ir esame tildomi. <...> Mes nepriimame pamokų apie tai, kas vyksta mūsų kūnuose, mes nepriitariame tam, kad žmonės, nusprendę pasisakyti prieš smurtą, būtų tiesiogiai ir netiesiogiai tildomi ir taptų nematomi. Mes norime atskleisti tuos sisteminius mechanizmus, kurie ir toliau netrukdomi grindžia savo praktiką smurtu, nesaugumu ir toksikiškais priemonėmis“.

Lyčių studijos ir feminizmas pastūmėjo į priekį diskursą apie kūną ir kūniškumą socialiniame bei akademiname, moksliniame lauke, taigi ir mene, nes iškėlė klausimą apie įmanomybę moterims save priskirti prie subjektų politinė, epistemine ir patirtine prasmėmis. Įgalinti subjektą egzistuoti reiškia jį priimti tarp subjektų tiek teoriniame, tiek socialiniame bei teisiniame, politiniame lygmenyje.

Lyčių studijose visų pirma kalbama apie kūną, jo santykį su tapatybe bei subjekto formavimusi ir kultūra. Lyčių studijose subjektas nėra kažkokia abstrakti esybė, apie kurią sprendžiama teoriniame lygmenyje, bet konkretus, materialus, kūniškas subjektas, kai kūnas nėra natūralus dalykas, o kultūriškai užkoduotas, socializuotas subjektas. Lyčių studijose kūnas yra, įkūnija ir ženklina subjekto padėtį pasaulyje ir realybėje. Todėl įsikūnijimas kaip buvimo subjektu pobūdis yra labai svarbus momentas, kuris negali būti nei atsitiktinis, nei neutralus. Užimti poziciją šiuo klausimu reiškia kvestionuoti ir persvarstyti egzistuojančius kultūrinius kodus, kuriant naujus, žinant, jog subjektai pirmiausia yra diferencijuojami pagal lytinius atributus, nors jie taip pat struktūrizuojami pagal kitus, vienodai svarbius kintamuosius, tokius kaip rasė, etninė priklausomybė, amžius, klasė ar negalia.

Todėl mes negalime apsimesti, jog kūno patyrimo, supratimo, traktavimo atžvilgiu nieko neatsitiko per pastaruosius dešimtmečius. Tokie pokyčiai pastūmėjo netradicinio teatro ir performanso link, tačiau dažnai atrodo, jog dramos teatras apsimeta, kad iš tiesų nieko neįvyko. Dramos teatras atrodo atsparus pokyčiams, susijusiems su tuo, ką mes iš kitų mokslų žinome apie kūną. Jei kas yra susidūręs su trauminių patirčių gydymu, tikrai supranta, kaip viskas mūsų kūne lieka užkoduota, kaip reikėtų atsargiai su juo elgtis.

Girdėjau režisierius sakant, jog teatras yra ženklų kalba. Ar tai reiškia, jog visi teatro dėmenys, tarp kurių – ir kūnas,

lygiai kaip scenografija, kaip kostiumai, yra ženklai? Viena vertus, nieko naujo, nes kūnas išties yra ženklas – tai yra mūsų materializacija kitų akyse, tai esybė ir esybės ženklas. Scenos mene, kur kūnas eksponuojamas žiūrovams, eksponuoti kūną kitam reiškia informuoti kitą apie tą sąmoningai parinktą kūno buvimo būdą, tai yra daryti prielaidą ir priimti atitinkamą sprendimą, kokiu pavidalu bus įkūnyta kūno savastis, kokia estetinė forma bus įkūnytas (veikiamas ir patiriamas) veiksmas.

Eksponuoti kūną it „pirminę žaliavą“ atlikimo mene implikuoja istoriškai ir kultūriškai sąlygojamas įsitikinimų, idėjų ir prielaidų apie kūną rinkinys, kurio prezumpcijos materializuojasi estetiniu pavidalu. Jeigu teatro kultūroje kūnas suvokiamas kaip savaime suprantamas, pragmatinis instrumentas ir jeigu parinkta estetinė forma ir išreiškiamas turinys yra kažkas, kas yra už kūno ribų ir už mąstymo apie jį, tai gali vesti prie požiūrio į kūną kaip į informacijos mašiną. Mašina, kuri tampa reikšminga tik tuomet, kai ji lūžta ir mechanizmas genda. Tuo tarpu terapijos srityje padaugėja pasiūlymų, atradimų, kreipimūsi į kūną kaip į psichoterapijos kertinį instrumentą ir gydymo lauką, teatras kūną laiko ženklu ir darbo įrankiu.

Tačiau kūnas nėra tik išraiškingas, jis yra ir išgyvenamas, ir tai labai svarbu kalbant apie aktorių / atlikėjų darbą, nes tikimasi, jog profesijai, reikalaujančiai nemažo fizinio bei emocinio krūvio, padėti galima pasitelkiant savąjį išgyvenamą kūną. Kūnas yra ta vieta, į kurią galima ir būtina grįžti, kai patiriamas sunkus emocinis krūvis, nes tai yra mūsų inkaras emocijų vandenyne, tai patarėjas ir pranešėjas apie tai, kokia esamu momentu yra mūsų emocinė ir fizinė būklė.

Tad jeigu kas iki šiol pagalvojo, kodėl atlikėjai iš „Troubleyn“ trupės nekalbėjo, neįskundė anksčiau, aš asmeniškai manau, kad šį klausimą reikėtų kelti ne retoriškai. Turėti mintyje ar daryti užuominą, kokią naudą gavo už tai atlikėjai (per dažnai girdimas argumentas), reiškia sąmoningai nukreipti dėmesį kitur. Tai reiškia praleisti faktus ir spręsti apie realybę ne pagal juos, o pagal savo interpretaciją. Faktas yra aiškus, ir klausimas turi būti skaidrus ir atviras, nesuponuojantis išankstinių nuostatų. Aš esu linkusi sau formuluoti klausimą, susijusį su atlikėjų pozicija, taip: kas pastūmėjo šituos veikėjus elgtis būtent taip, kaip pasielgė, ir kas lėmė, kad įvyko tai, kas įvyko, dabar žinant, jog jų poelgis pažeidė jų fizinį bei psichologinį (jeigu tikime jų žodžiais) integralumą ir gerovę?

Pradedant nuo aktorinio meistriškumo mokyklų, akademių, kur lavinami svarbūs aktoriams įrankiai, performatyvus kūnas neturėtų būti traktuojamas kaip neproblemiškas, savaime suprantamas instrumentas / tarpininkas / ženklas, – jis turėtų būti suvokiamas kaip kompleksiskai sluoksniuotas, asmeniškias, intymus, patiriamas fenomenas.

Kaip tik šiais laikais, ir tai galbūt didžiausia su Jeanu Fabre'u susijusio įvykio pamoka, būtina pažvelgti į kūną atveriant platesnę jo reikšmę – kaip būdą užimti poziciją, išsakyti žodį apie kūną ir jo savastį ir atitinkamai priimti sprendimą apie kūno traktuotę bei ekspozicijos būdą kitam, kad galvojančiam apie estetiką nebūtų apeinama ir etika.

Alessandra CALÌ