

Meno filosofija

ANTONINAS ARTAUD IR GILLES'IO DELEUZE'O MODERNAUS KINO FILOSOFIJA*

Jūratė Baranova

Lietuvos edukologijos universitetas
Filosofijos katedra
Ševčenkos g. 31-228, Vilnius
El. paštas: jurabara@gmail.com

Santrauka. Straipsnis skiriamas prancūzų aktorius, poeto, scenaristo, žiaurumo teatro idėjos autoriaus Antonino Artaud (1898–1948) idėjų pėdsakų šifravimui Gilles'io Deleuze'o (1925–1995) kino filosofijoje. Straipsnyje keliami klausimai: kuo Artaud idėjų traktuotė antrajame knygos „Kinas“ tome „Vaizdinys-laikas“ skiriasi nuo čia pat aptariamų rusų režisieriaus Sergejaus Eisensteino idėjų įtakos? Kaip modernaus kino filosofijoje veikia Deleuze'ui svarbi Artaud mintis apie pamatinę minties beįėgystę, įkūnytą pačioje mintyje? Ar iš Artaud pasiskolintas „kūno be organų“ konceptas išveda į kasdienį ir ceremonijų kūną, apie kurį rašo Deleuze'as kaip apie modernaus kino ženklą? Straipsnyje prieinama prie išvados, kad visgi galima išskirti dvi Deleuze'o iš Artaud perimtas kūno traktuotes: iki-šizofrenišką pozų ir gestų kūną, kuris sudaro pamatinę „žiaurumo teatro“ konceptualinę šerdį ir kuria remiasi Deleuze'as, rašydamas apie modernaus kino tapsmą, bei šizofrenišką „kūną be organų“, kuris turėjo įtakos Deleuze'o ir Guattari tyrimams. Pamatinė straipsnyje ginama tezė: tiriant teorines įtakas Deleuze'o modernaus kino filosofijai, neįmanoma apeiti ir nepastebėti Artaud.

Pagrindiniai žodžiai: Antonin Artaud, Gilles Deleuze, kino filosofija.

Kodėl Artaud?

Deleuze'as niekada neparašė knygos ar specialaus teksto, skirto Antoninui Artaud, kaip tai padarė Jacques Derrida rašydamas *La Parole soufflée, Le Théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation* (Derrida, 1967), *Forcener le subjectile* (Derrida, Thévenin, 1998). Tačiau Artaud vardas pasirodo jo ankstesnėse ir vėlyvesnėse nei kino filosofija knygos *Skirtis ir kartotė (Différence et répétition, 1968), Prasmės*

logika (Logique du sens, 1969), Francis Baconas : pojūčių logika (Francis Bacon: logique de la sensation, 1981), Kritika ir klinika (Critique et clinique, 1993), taip pat ir knygos, parašytose kartu su Félixu Guattari: *Kapitalizmas ir šizofrenija 1. Anti-Edipas (Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe, 1972), Kapitalizmas ir šizofrenija 2. Tūkstantis plokštikalnių (Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux, 1980), Kas yra filosofija (Qu'est-ce que la philosophie? 1991).* Deleuze'as grįžta prie Artaud ir antrajame kino filosofijos tome *Kinas 2: Vaizdinys-laikas (Cinéma 2: L'image-temps, 1985)* septintajame skyriuje

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Gilles Deleuze'as: filosofija ir menas“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutarties nr. MIP-067/2014).

Mintis ir kinas bei aštuntajame *Kinas, kūnas ir smegenys, mintis*. Šio tyrimo hipotezė: tikėtina, kad pasiremdamas būtent Artaud fenomenu Deleuze'as formulavo savąjį modernaus kino sampratą: sensomotorinių schemų kiną pakeitusio aiškeregio kino ir kūno dominantės jame prielaidą.

Problemos ištirtumas

Artaud nestokoja Lietuvos teatrologų dėmesio. Lietuvių kalba yra išleista iš prancūzų kalbos versta Artaud knyga *Teatras ir jo antrininkas*, kurios pabaigos žodyje Rasa Vasinauskaitė ne tik atskleidžia Artaud biografijos kai kurias detales, bet ir analizuoja Artaud kaip teatro vizionieriaus fenomeno ypatybes (Vasinauskaitė 1999: 135–160). Kitame straipsnyje „Funkcinė Antonino Artaud žiaurumo teatro analizė“ Vasinauskaitė metafizinei Artaud teatro koncepcijai išryškinti pasitelkia Jacques Derrida, Michelio Foucault, François Lyotardo ir gruzinų filosofo Merabo Mamardašvilio išvalgas. Svarbu tai, jog Derrida pabrėžęs, kad, perkeisdamas vakarietiško teatro tradiciją, anuliudamas bet kokį žodžio ir prasmės tapatumą, stengdamasis hieroglifais sukurti vaizdą, sutapatindamas fonetinius ir vizualiuosius elementus, Artaud siekia teatro priemonėmis atskleisti pačią žodžio esmę. Mamardašvilis akcentavęs, jog Artaud siekęs sukurti tokį teatrinį vaizdą, kuris įrodytų neįmanomybę pavaizduoti tai, apie ką kalbama – būties metafiziką. Vasinauskaitė pabrėžia, kad svarbiausias Artaud atradimas ir esanti būtent ši neįmanomybė (žr. Vasinauskaitė 2002: 28, 31)¹.

¹ Artaud požiūriu į teatrą domėjosi ir lietuvių teatro režisierius Juozas Miltinis. Jo asmeninėje bibliotekoje yra Erico Sellino knyga *Dramatinės Antonino Artaud sąvokos* (Sellin 1968), Ronaldo Haymano knyga *Artaud ir paskui* (Hayman 1977). Miltinis nuodugnai skaitė

Lietuvos filosofiniame diskurse didžiausio dėmesio Artaud figūra sulaukė Kristinos Karvelytės studijoje *Antonino Artaud žiaurumo teatras* (2013). Karvelytė prie Artaud fenomeno siekia priartėti per Deleuze'o išplėtotą „kūno be organų“ perspektyvą. Deleuze'o kūno be organų konceptą į Lietuvos politinės filosofijos diskursą yra įtraukusi Audronė Žukauskaitė. Iš gausios kritinės literatūros apie Artaud fenomeną Karvelytė išskiria 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. Autorė Artaud svarbią veikiančio kūno ir veikiančio žodžio priešpriešą išryškina per Deleuze'o *Prasmės logikoje* aptartą Artaud atliktą nenusisekusį Lewiso Carrollo eilėraščio „Taukšlys“ iš knygos *Alisa Veidrodžio karalystėje* vertimą (Karvelytė 2013). Išryškinusi Artaud eksplikuotas nereprezentatyvaus kūno raiškos ypatybes bei jo postuluojamą žodžio ir kūno santykį, Karvelytė visgi daugiau dėmesio skiria jo teatrinei sklaidai. Kino filosofija lieka tik numanoma, bet iki galo neaptarta. Šiame straipsnyje bus bandoma atsekti Artaud žiaurumo teatro (*Théâtre de la cruauté*) idėjų įtaką Deleuze'o modernaus kino genezės sampratai.

Tačiau rašant apie Deleuze'o kino filosofiją Artaud figūra ne visada išryškėja. Davido Martino-Joneso ir Williamso Browno redaguotoje knygoje *Deleuze'as*

ir subraukė paties Artaud bei jo interpretuotojo Paulo Arnoldo tekstus žurnale *Tulane Drama Review* (Arnold 1963).

ir kinas (2012) Artaud neminimas. Iano Buchanano ir Patricijos MacCormack redaguotoje knygoje *Deleuze'as ir kino šizoanalizė* (žr. MacCormack 2008), kurioje siekiama atskleisti įvairiausias galimus kino šizoanalizės aspektus, įvadiniame straipsnyje Artaud irgi neminimas, o kiti autoriai jį apeina, išskyrus MacCormack, kuri skyriuje „Stebėtojiškumo etika: meilė, mirtis ir kinas“, svarstydamą kino ir regos santykio problemą, kartą pacituoja Artaud, skatinusį žiūrėti į tamsią saulę (MacCormack 2008: 134), tačiau Deleuze'o santykis su Artaud neišryškėja. Artaud neminimas ir Buchanano rašytoje knygoje *Deliosizmas. Metakomentaras* (2000), nors joje yra skyrius „Šizofreniškas utopizmas“. Lauros Guillaume ir Joe Hugheso redaguotoje knygoje *Deleuze'as ir kūnas (Deleuze and the Body, žr. Cutler, Kenzie 2011)* Artaud figūra, atrodytų, neišvengiamai turėtų iškilti. Tačiau jį sykį pamini tik Anna Cutler ir Iain Kenzie skyriuje „Besimokantys kūnai“, pabrėždami gerai žinomą faktą, kad kūno individualumo kaip reliatyviai ekstensyvos ir uždaros sistemos išryškinimui Deleuze'as iš Artaud pasiskolinęs „kūno be organų“ sąvoką (Cutler, Kenzie 2011: 55). Buchananas ir Johno Markso redaguotoje knygoje *Deleuze ir literatūra* André Pierre Colombat, rašydamas skyrių „Deleuze ir ženklai“ visgi pastebi Artaud ir Carrollo priešpriešos dilemą netgi iš Artaud perspektyvos, sakydamas: „kol Artaud desperatiškai kovojo su intensyvia kančia, su kūno gelmės monstrais, Carrollas žaidė daug saugesnius žodinius žaidimus ramiame-trapiame (*still-fragile*) kalbos paviršiuje“ (Colombat 2000: 28). Supriešinimas „Kol Artaud..., tuo tarpu Carrollas (while Artaud..., Caroll kept...)“ paradoksaliai suponuoja, kad įvykiai tarsi

vyko vienu metu ir kad Artaud čia atlieka svarbiausią vaidmenį ir Lewisas Carrollas, rašydamas knygą *Alisa stebuklų šalyje ir Veidrodžio karalystėje* gudriai išsisuko nuo to, į ką visa galva nėrė Artaud.

Buchanas argumentuoja šį savo kiek atsainų požiūrį į Artaud knygoje *Deleuze'o ir Guattari Antiedipas. Skaitytojo vadovas* (2008) pažymėdamas, kad nors „kūno be organų“ konceptas buvo pasiskolintas iš Artaud, veltui reikėtų ieškoti jo tekstuose paaiškinimo, ką Deleuze'as ir Guattari turėjo galvoje rašydami *Anti-Edipą*. „Daug geresnis vadovas į knygą yra Marksas“ (Buchanan 2008: 60–61).

Kitos nuomonės, atrodytų, laikosi Gregas Lambertas, knygoje *Gilles'io Deleuze'o nefilosofija* visą poskyrį tarsi paskyręs Artaud ir Deleuze'o tarpusavio sąsajoms nagrinėti „Artaud ir mūsų problema: tikėjimas pasauliu tokiu, koks jis yra“ (Lambert 2002)². Nors poskyris pagal pavadinimą, atrodytų, skirtas Artaud ir Deleuze'o kino teorijai nagrinėti, Lambertas sutelkia dėmesį į rusų režisieriaus ir kino teoretiko Sergejaus Eisensteino pasakytą kino kaip „ketvirtosios dimensijos“ idėją. Kita vertus, Lambertas Deleuze'o akceptuotą Eisensteino nooško kaip kino meno veikos principą gana argumentuotai susieja su Kanto didingumo koncepcija bei vaizduotės ir mąstymo sandūros problema. Galiausiai Eisensteino koncepcijos analizė pereina prie ideologinių kino meno aspektų aptarties, prisimenama Deleuze'o mintis, kad kinas degradavęs iki propagandos ir manipuliacijos priemonės, kas suartina Hitlerį ir Holivudą. Toliau ideologiniu aspektu analizuojama ir aptariama Eisensteino kino teorija. Lambertas

² Tai poskyris, publikuotas ankstesnėje Lamberto knygoje *Smegenys yra ekranas. Deleuze'as ir kino filosofija* kitu pavadinimu – „Kinas ir išorė“ (2000).

(kaip, beje, ir Deleuze'as) nutyli, apeina ar nepastebi fakto, kad būtent Eisensteino genijus per jo sukurtus filmus „Spalis“ bei „Šarvuotis Potiomkinas“ padėjo įsitvirtinti bolševikų ideologijai. Eisensteinas traktuojamas kaip stalinizmo, sukilusio prieš jo filmą „Aleksandras Nevskis“, auka. Deleuze'o cituojamą Artaud mintį apie neįmanomybę negalvoti, neįmanomybę galvoti ir neįmanomybę kitaip galvoti bei jo ištarą „mano kūnas buvo pavogtas iš manęs iki mano gimimo“, „mano smegenys buvo naudojamos kito, kuris mąsto vietoj manęs“ Lambertas susieja su kino kaip ideologijos pagrindimu (Lambert 2000: 276).

Šio straipsnio tezė skiriasi nuo Lamberto prielaidos dviem aspektais. Visų pirma, Deleuze'o kino filosofijoje atsigręžimas į Artaud vyksta anapus ideologinės kino traktuotės. Konceptualioji Deleuze'o santykio su kinu ašis – lygiai taip pat. Pagrindinis skirtumas: Deleuze'o kino filosofijoje Eisensteinas ir Artaud, nepaisant jų citavimo viename skyriuje „Mintis ir kinas“ antrajame *Kino* tome, visgi konceptualiai pasitarnauja Deleuze'ui pagrįsti savo prieigą prie skirtingų kino mokyklų. Eisensteinas patenka tarp klasikinio montažinio kino kūrėjų, įtvirtinusių judėjimu paremtos sensomotorinės schemos kine primatą. Nacionalines montažo mokyklas Deleuze'as susieja su filosofinių mokyklų skirtumais: amerikietiškąją vadina organiniu aktyviuoju (*organique-actif*) arba empiriniu (*empirique*) montažu, tarybinę – dialektiniu (*dialectique*) organiniu, materialiuoju montažu, prancūzų – kiekybinio-psichinio (*quantitatif-psychique*), o vokiečių – intensyviu dvasiniu (*intensif-spirituel*) (Deleuze 1983: 81). Amerikietiškoji mokykla prasidėjo nuo Davido L. W. Griffitho, tarybinė – nuo Eisensteino

(Baranova 2013: 39). Klasikinio kino montažo meistrai yra pirmojo *Kino* tomo *Vaizdinys-judėjimas* filosofiniai personažai. Lambertas tikina, kad Deleuze'as pritaria Eisensteino optimistiniam pasitikėjimui intelektualiu kinu (Lambert 2000: 282). Tačiau Deleuze'as, aptaręs, kaip jis sako, pirmųjų kino pionierių, iš jų ir Eisensteino, išsakytą kino kaip nooško sukeltos smegenų vibracijos sampratą, teigia kaip tik priešingai: „Kiekvienam žinoma, kad jei kuri nors meno rūšis sukeltų šoką arba vibraciją, pasaulis seniai būtų pasikeitęs, o žmonės būtų tapę mąstytojais. Beje, ši kinematografo ar veikiaus jo didingųjų pionierių pretenzija šiandien sukelia šypsena“ (Deleuze 1985: 2004). Tačiau Artaud santykis su kinu Deleuze'ui šypsenos nekelia. Artaud konceptualinės prielaidos, Deleuze'o akimis žiūrint, ardo sensomotorines schemas ir atveria naujo tikėjimo pasauliu bei jame veikiančiais kūnais poreikį. Todėl Artaud, o ne Eisensteinas yra skyriaus „Mintis ir kinas“ ir antrojo *Kino* tomo *Vaizdinys-laikas* konceptualinė Deleuze'o atrama. Iš to kildinama šio tyrimo hipotezė: būtent Artaud idėjos ir fenomenas tampa Deleuze'ui vienu iš teorinių atspirties taškų (šalia laiko-kristalo, dialogiškai suformuluoto sekant Tarkovskiu, Zanussi ir Bergsonu) pagrindžiant savo prieigą prie modernaus kino.

Artaud kino teorija ir praktika

Artaud įvairialypėje interesų skalėje (jis rašė poeziją, esė, kritiką, piešė) iškyla ne tik naujo teatro, bet ir naujo kino galimybės problema. Artaud palikimas kino meno istorijai yra reikšmingas trimis aspektais: jis reiškėsi kaip teoretikas, kaip aktorius ir kaip scenaristas. Nuo 1924 iki 1935 metų Artaud suvaidino daugiau kaip dvidešimtyje filmų, iš jų nors ir ne pagrindinius,

bet įsimintinus vaidmenis – Maratą Abelio Gance'o režisuotame filme „Napoleonas“ (*Napoléon*, 1926), Rodeno dekaną Jeana Massieu – Carlo Th. Dreyer'io filme „Žanos D'Ark pasijos“ (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927) ir peilių tekintoją Fritzo Lango filme „Liljomas“ (*Liliom*, 1933). Savo aktorystę Artaud traktavo tik kaip pragyvenimo šaltinį, tačiau labai rimtai vertino savo parašytus scenarijus. Artaud parašė penkiolika kino scenarijų, tačiau tik vienas jų – „Žuvėdra ir kunigas“ (*La coquille et le clergyman*, 1928) – buvo realizuotas. Šis Germaine Dulac sukurtas filmas, kartu su Bunuelio ir Dali režisuotu „Andalūzijos šunimi“ (*Un Chien Andalou*, 1928) tapo siurrealistinio kino klasika. Artaud atvirai nesutiko su jo scenarijaus interpretacija Dulac režisuotame filme³.

Šiame Artaud ir režisierės Dulac susidūrimo Deleuze'as akivaizdžiai palaiko Artaud pusę. Deleuze'as primena, jog Artaud kino specifika tapatino su smegenų vibracija, primenančia „slaptą minties gimimą“. Tai gali būti panašu ir gimininga sapno mechanizmams, tačiau nesutampa su sapnu, o ši režisierė Artaud scenarijų traktavusi kaip sapną. Deleuze'as, atrodo, palaiko ir pritaria Artaud prielaidai, kad ši smegenų vibracija kine yra „grynas minties darbas“ (Deleuze 1985: 216). Tačiau ne toks minties darbas, apie kurį nuodugnai rašė Eisensteinas. Deleuze'as detalai paseka Eisensteino atsektą noošoko gimimo kelią, kai vaizdas juda minties link, nuo percepto link koncepto, paskui gali pereiti nuo koncepto į afektą ir grįžti nuo minties į vaizdą, ir taip gimsta „juslinis protas“ bei

„emocinis protas“, vedantis prie patoso kine. Trečia vertus, galimas ir koncepto susitapatinimas su vaizdu. Taip gimsta tai, kas kine pragmatiška ir dramatiška. Kino objektu tampa Gamta iš didžiosios raidės, o subjektu – masės, bet ne individai. Tai, ko nepavyko padaryti teatrui, Deleuze'o akimis žiūrint, pavyko Eisensteino kinui: sensomotoriniame lygmenyje įtvirtinti kritinę mintį, hipnozinę mintį ir mintį-veiksma. Tačiau sensomotorinis kinas pats savaime veda prie kino nuosmukio ir susipynimo su ideologija. Deleuze'as pamažu veda prie to, kad Artaud požiūris į kiną ir minties gimimą jame radikaliai skiriasi nuo Eisensteino, nes jis meta iššūkį sensomotorinėms schemoms ir kartu sukuria naujo tikėjimo kinu galimybę. Artaud Deleuze'o *Kino* antro tomo septintame skyriuje „Mintis ir kinas“ išnyra kaip ne tik kaip modernaus kino įkvėpėjas, bet ir kaip jo gelbėtojas. Vienu metu Artaud tikėjo kinu. Jis jį vertino labiau nei teatrą, o juk į kultūros istoriją Artaud įėjo visų pirma kaip „žiaurumo teatro“ kūrėjas. Kai 1924 m. Artaud buvo paklaustas „Kokio pobūdžio filmus jūs norėtumėte kurti?“, jis atsakė: „Taigi aš reikalauju fantasmagoriškų filmų <...> Kinas yra nuostabus stimulatorius. Jis veikia tiesiogiai pilkają smegenų medžiagą. Kai meno išgelbėtojas bus pakankamai suderintas su jame esančiu psichiniu ingredientu, jis peržengs teatrą, kurį mes perkelsime į prisiminimų lentyną“ (Artaud 1972: 166–167). Vėliau Artaud nusivilia kinu.

Deleuze'as kaip reikšmingus kino taptumui momentus permąsto ir Artaud susižavėjimą kinu, ir jo nusivylimą. Tragiška, anot Jamiesono, yra tai, kad Artaud kino teorija niekada nebuvo iki galo realizuota ir yra istoriškai prarasta (*historically lost*). Nepaisant daugybės pastangų surasti lėšų

³ Kai režisierė Dulac pradėjo kurti filmą pagal Artaud scenarijų, jis labai aktyviai siekė bendraautorystės – norėjo tapti ir kino režisieriumi, tačiau Dulac sumaniai to išvengė. Filmo pristatymas baigėsi skandalu.

Artaud polemika liko grynai teorinė (Jamieson 2007)⁴.

Mūsų galva, Deleuze'as atgaivina Artaud kino teoriją, susiedamas ją su modernaus kino conceptualinėmis prielaidomis. Kodėl Deleuze'as nepaisant tokio nereprezentatyvaus Artaud socialinės raiškos scenarijaus pasirenka būtent jį modernaus kino įkvėpėju? Ar būtų galima tai paaiškinti maištinga Deleuze'o laikysena – nuolatinė alternatyvaus kelio, kvestionuojančio sveiką protą ir priimtas normas, paieška? Ar vis dėlto Artaud iš tiesų turėjo ką pasakyti moderniajam kinui? Deleuze'as rinktųsi antrąją atsakymo alternatyvą. Jis pastebi, kad kol Artaud tiki kinu, šis suteikia jam sugrįžimo prie vaizdinių galią. Kinas tampa pajėgus ne tik jungti vaizdinius atliepdamas vidinio monologo ir metaforų ritmo reikalavimus, bet ir galią juos 'atjungti', sekdamas daugybe balsų, vidiniais dialogais, balsais kituose balsuose. „Trumpai sakant, – rašo Deleuze'as, – Artaud apverčia būtent kino-minties santykius: viena vertus, nebelieka visumos, mąstomos per montažą, kita vertus, nebelieka vidinio monologo, ištariamo vaizdu“ (Deleuze 1989: 218). Kitaip sakant, nebelieka to, kas buvo svarbu Eisensteinui. Tą Eisensteino ir Artaud prasišaukimą pastebi ir Davidas N. Rodowikas: „Kinematografinis vaizdinys-judėjimas ir

⁴ Tokia pat praktiškai nerealizuota liko ir Artaud sumanyta žiaurumo teatro idėja. Artaud pavyko gauti lėšų tik vienam pjesės *Čenčiai* pastatymui. Spektaklis neturėjo pasisekimo. „Jis visiems nepatiko, nes neįtikėtina spektaklio agresija pasiekė savo tikslą. Vos pakilus uždangai, aktoriai jau vaidino apimti transo, vėliau sukosi tyloje, karingai šoko afrikiečių šokius“, – prisimins aktorė Tania Balachova (Vasinauskaitė 1999: 151). Bendrauti su aktoriais sekėsi sunkiai. Po šių profesinių nesėkmių Artaud išvyksta į Meksiką, dalyvauja Tarahumarų indėnų apeigose, po kurių grįžęs patiria ir asmeninę nesėkmę – sunkiai suserga ir devynerius metus praleidžia psichiatrijos ligoninėse. Paleistas po dvejų metų miršta.

vaizdinys-laikas pasirodo kaip dvi etinės kryptys, skersai perkertančios šį imanencijos planą: viena yra žmonijos atliekamas pasaulio transformavimas, arba Eisensteino tikėjimas, kad galima konstruoti vaizdinį, kuris sukels minties įvykį; kita yra Antonino Artaud intuicija apie vidinį „gilesnį“ pasaulį „iki žmogaus“, atsirandantį iš minties šoko arba iš minties konfrontacijos su tuo, kas yra nemąstoma“ (Rodowick 2010: 109). Eisensteinas susiduriąs su Būtimi, o Artaud – su laiku – jo atsitiktinumumu, grynu sąlygotumu ir neapibrėžtumu.

Minties bejėgystė (*l'impouvoir de la pensée*) kaip mąstymo kino vaizdu ir tikėjimo realybe prielaida

Deleuze'as minties tapsmą moderniajame kine sieja ne su Eisensteino išvalga, kad kinas turįs veikti lyg kumščio smūgis, nors ir cituoja jo mintį, kad „tarybinis kinas turi skaldyti kaukoles“. Priešingai Eisensteino optimistiniam pasitikėjimui intelektine kino galia, Deleuze'as pasiremia Artaud pasakyta minties bejėgystės prielaida. Kad paryškintų, ką turįs galvoje, Deleuze'as nurodo Martiną Heideggerį ir Maurice Blanchot. Heideggeris tekste *Ką reiškia mąstyti?* nusakęs nuolatinį minties slydimą į ateitį, sykiu – negalimybę mintimi apčiuopti sudabartintą mintį. Deleuze'as cituoja Heideggerio išvalgą, jog „daugiausia minčių sukelia tas faktas, kad mes kol kas dar nemąstome, – ir visada „kol kas“, nors pasaulio būklė nuolatos vis labiau sukelia minčių. <...> Mūsų laikais daugiausia minčių sukelia mintis, jog mes dar nemąstome“ (Deleuze 1985: 218). Michelis Foucault atkreipė dėmesį į Blanchot išvalgą apie daug gilesnę nei vidinės introspekcijos „išorinę mintį“, pasakytą jo tekste *Begalinis*

pokalbis (L'entretien infini). Deleuze'as pasiremia šia įžvalga eksperimentiškai aiškindamas italų režisieriaus Piero Paolo Pasolini'o (1922–1975) filmą „Teorema“ (*Teorema*, 1968), kurio leitmotyvas galėtų būti citata: „Mane nuolatos persekioja klausimas, į kurį aš negaliu atsakyti“. Deleuze'as šiame negalėjime įžvelgia reikšmingą minties tapsmo momentą. Ir svarbu ne tai, kad ne minčiai reiktų sugražinti žinojimą ar jos trūkstantą pasitikėjimą savimi, o tai, kad probleminė dedukcija į mintį įveda tai, kas nemažtoma, nes palieka ją be jokios vidujybės tam, kad ištrauktų iš jos išorišką ir neredukuojamą išvirkščių pusę.

Artaud išsakytą galimą minties bejėgystę Deleuze'as apmąsto knygoje *Skirtis ir kartotė*. Čia Deleuze'as atkreipia dėmesį, kad Artaud dogmatiniam minties vaizdiniui (kurio autorius, jo manymu, yra Kantas) priešpriešino mintį be vaizdinio. Jis, sunaikinęs šį vaizdinį, aprašęs savo šizofreniško mąstymo patirtį. Artaud sakęs, kad jo problema nebuvo nukreipti mintį ar tobulinti minties išraišką, ar surasti metodą, kaip patobulinti savo eilėraščius, bet problema buvo sugebėti ką nors mąstyti apskritai. Deleuze'o apibendrinimu, tai ir esąs transcendentalinis empirizmas. Kaip gali šizofreniko patirtis pagrįsti modernų kiną? Atrodytų, kad pats neįgalumas tampa pamatine naujo mąstymo prielaida. Deleuze'as atsakytų, jog Artaud patirtis atskleidusi, kad sveiku protu grindžiamas minties vaizdinys neapėpia visos galimos mąstymo patirties. Artaud parodęs, kad egzistuoja acefalizmas mintyje, amnezija atmintyje, afazija kalboje ir agnozija juslume (Deleuze 1994: 147). Deleuze'as perima Artaud atrastą prielaidą, kad mąstymas nėra įgimtas, kad jis turi būti įdiegtas į mintį. Sekant Blanchot schema, minties vidujybei Artaud priešinęs tai, kas išoriška, – jos lytiškumą.

Rašydamas antrąjį *Kino* tomą, Deleuze'as skaito nerealizuotus Artaud kino scenarijus (32, „Mėsininko sukilimas“ (*La révolte du boucher*), „Aštuoniolika sekundžių“ (*Dix-huit secondes*) ir suranda tai, apie ką rašė *Skirtyje ir kartotėje*, – pagrindinį juose pasikartojantį motyvą: minties bejėgystę. Deleuze'as padaro išvadą, kad Artaud tiki kinu tol, kol jis mano, jog kinas yra esmiškai tinkamas atskleisti nepajėgumą galvoti kaip minties šerdį, ir liaujasi tikėti juo, kai nusprendžia, jog kinas yra pajėgus produkuoti tik abstrakcijas ir metaforas arba sapnus.

Deleuze'as nesidomėjo Artaud kaip aktorius patirtimi – kaip įprasta, jis neanalizuoja aktorius indėlio į filmo kūrimą. Deleuze'ą Artaud apmąstymuose apie kiną labiausiai domina ne tik jo susižavėjimo, bet ir nusivylimo kinu kaip menu konceptualūs aspektai. Deleuze cituoja Artaud įžvalgas tekste *Senas kino amžius (La vieillesse precoce du cinéma)* iš *Oeuvres complètes* (Gallimard, III). Artaud nusivylimas Deleuze'ui tampa pagrindiniu argumentu svarstyti žmogaus ir pasaulio santykio problemą moderniajame kine. Atrodytų paradoksalu, tačiau tam tikrais aspektais Deleuze'as, nors ir būdamas kino meno gurmanas (jo dvitomyje cituojama daugiau nei keturi šimtai kino filmų), tapatinasi su Artaud nusivylimu. Kinas turįs išrasti naujas cerebralinės grandinės, tačiau, anot jo, „dauguma kinematografinės produkcijos kartu su savo nemotyvuota prievarta ir idiotišku erotizmu liudija veikiau smegenėlių nepakankamumą, o ne naujų cerebraliųjų grandinių išradimą (Deleuze 2012: 99). Nuo „smegenėlių nepakankamumo“ kenčia klišės gaminančios vidutinybės, bet ne genialusis šizofrenikas Antoninas Artaud.

Skirtingai nei Artaud, Deleuze'as turi ir išnaudoja galimybę suvokti kino posūkį

nuo sensomotorinių scenų prie naujo tipo optinių (*opsignes*) ir garsinių (*sonsignes*) ženklų moderniajame kine (Deleuze 2012: 86). Ši modernaus kino aspektą Deleuze'as pavadina aiškiaregio kinu. „Nepakanka pasakyti, – sako Deleuze'as, – jog šiuolaikinis kinas nutraukia visus saitus su pasakojimu. Tai tik pasekmė, o priežastis slypi kitur. Veiksmo kinas rodo sensomotorines situacijas: egzistuoja personažai, kurie, būdami tam tikroje situacijoje ir pagal tai, kaip jie ją jusliškai suvokia, veikia tam tikru, prireikus itin žiauriu, būdu. Veiksmai susijungia su percepcijomis, percepcijos pereina į veiksmus. Dabar įsivaizduokime, kad personažas yra situacijoje, kasdienėje ar išskirtinėje, kuri pranoksta bet kokią galimą veiksmą ir palieka tą veiksmą be reakcijos. Ši situacija – pernelyg stipri, pernelyg skausminga, pernelyg graži. Sensomotorinė jungtis – suardyta. Personažas yra jau ne sensomotorinėje, o grynoje optinėje ir garsinėje situacijoje. Tai visiškai kito tipo vaizdas“ (*Ibid.*). Deleuze'as mini ne vieną aiškiaregio kino atstovą. Tačiau dažniausiai jis remiasi danų režisierius Carlo Th. Dreyerio („Žanos d'Ark pasijos“ (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) „Vampyras“ (*Vampyr*, 1932), „Pykčio diena“ (*Vredens Dag*, 1943), „Žodis“ (*Ordet*, 1955), „Gertrūda“ (*Gertrud*, 1964), prancūzų ir šveicarų režisieriaus Jeano-Luco Godard'o bei italų režisieriaus Roberto Rossellini'o filmais. Retoriškai klausia, ar galima pasakyti, kad Artaud artimas Dreyeriui. Kitas retorinis klausimas yra tarsi atsakymas: „Ar galima tvirtinti, kad Dreyeris – tas pats Artaud, bet tik tas, kuriam „sugrįžo“ protas“ (Deleuze 1985: 221). Netgi užsimena apie Dreyerio psichinę krizę ir šizofreniškas keliones. Ar tam, kad kurtum aiškiaregio kiną, reikia būti kažkaip susilietus su šizofrenija?

Nebūtinai. Piero Paolo Pasolini'o filmuose „Teorema“ (*Teorema*, 1968), „120 Sodomos dienų“ (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) mintis, anot Deleuze'o, yra priversta sekti savo pačios būtinybės keliu, o vaizdas privedamas iki tokio lygmens, kuriame jis tampa deduktyvus ir automatinis. Vaizdas artėja link tokio matematinio griežtumo, kuris peržengia vaizdo ribas ir paliečia pačią mintį apie vaizdą ir mintį vaizde. Tokį Pasolinio ėjimą Deleuze'as prilygina Artaud žiaurumo kinematografui, apie kurį pats Artaud sakęs, kad jis „nepasakoja istorijos, o kuria nuosekliai dvasios būsenas, kurių vienos kyla iš kitų, kaip mintis – iš minties“ (*Ibid.*: 227).

Iš visų Rossellini'o filmų Deleuze'as dažniausiai nurodo „Strombol“ (*Stromboli terra di Dio*, 1950) bei „Europa-51“ (1952), kuriuose vaidinanti Ingrid Bergman (Deleuze'as nemini nei personažo vardo, nei aktorės pavardės, vadina lietuvę Katrin „Strombolyje“ užsieniete, o „Europoje-51“ pagrindinę heroję – tiesiog miestietę) sugeba išreikšti santykį su tuo, kas kasdieniame gyvenime yra netoleruojama ir nepakeliama nepajėgumu reaguoti. Nereagavimas į pernelyg didelį pasaulio intensyvumą gimdo naują santykio su pasauliu būdą. Griūva ne tik veiksmas ir pasakojimas, bet ir percepcijos bei afektai keičia savo prigimtį. „Maža to, pasikeičia ir erdvės tipas: praradusi judėjimo saitus, erdvė tampa sutrūkinėjusi ar ištuštėjusi. Šiuolaikinis kinas konstruoja neįprastas erdves“ (Deleuze 2012: 86).

Kodėl Artaud išvalgos patarnauja šių naujų ženklų tapsmui aiškiaregio kine? Deleuze'as atsako: „Jeigu Artaud galima pavadinti pirmtaku grynai iš kinematografi-
nio požiūrio perspektyvos, tai todėl, kad jis remiasi tikromis psichinėmis situacijomis, tarp kurių įsispraudžia mintis, ieškanti sau-

ros landos.“ Deleuze’as cituoja patį Artaud, sakiusi, jog jis remiasi „*grynai vizualinėmis situacijomis*, kurių dramatismas kyla iš smūgio, suduoto tiesiai į akis, ir jeigu galima taip sakyti, paruošto pačios žvilgsnio substancijos“ (Deleuze 1985: 220). Deleuze’as išžvelgia, kad nuo šio smūgio trūkinėjant sensomotoriniams saitams sutrūkinėja ir žmogaus santykis su pasauliu. Personażas – aiškiaregis – tampa pažeistas susidūrimo su tuo, kas nepakeliama šiame pasaulyje, ir tai, kas nemažtoma mintyje. Deleuze’as, sekdamas Artaud, siūlo pasinaudoti šiuo minties nepajėgumu būtent tam, kad vėl būtų galima patikėti gyvenimu ir minties bei gyvenimo vienybe. „Artaud, – rašo Deleuze’as, – niekada minties nepajėgumo nesuprato kaip paprasto nevisavertiškumo, pažeidžiančio santykį su mintimi.“ Deleuze’as cituoja Artaud, sakiusi: „aš maštau apie gyvenimą ir visos sistemos, kokias galėčiau sukurti, niekada neprilygs mano klyksmui, dejonėms žmogaus, užsiėmusio savo gyvenimo pertvarkymu“ (*Ibid.*: 221). Pažymėtina, kad, sekdamas Artaud pėdomis, Deleuze’as „nelyg pats užsikrečia“ Artaud tikrumo siekiu ir kaip nė vienoje kitoje savo knygoje aprašo savo paties egzistencines jausenas. Jos atliepia Artaud išsakytą tikėjimo tikrove siekį. „Mes, – sako Artaud, – kenčiame nuo negebėjimo tikėti. Teatras turi suteikti „efemeršką, bet teisingą pasaulį, pasaulį, susiliečiantį su realybe“ (Hayman 1977: 67).

Deleuze’o kino filosofijoje mintis netampa matoma, bet ji pasisuka į tai, ko neįmanoma maštyti mintyje, ir į tai, ko nepavyksta pamatyti vaizde. Mintis kine patenkanti į savo pačios negalimybės aklavietę ir iš to kylanti jos aukščiausia galia ir naujas atgimimas. Būtent kino menas leidžia parodyti, kad mintis, susidūrusi su pasauliu, susiduria

su kažkuo nepakeliamu ir nemažtomu mintimi. Šie du prieštaringi reiškiniai priverčia ją sustingti, liautis funkcionavus. Kadangi pats šis pasaulis yra nepakeliamas, mintis negali maštyti nei kurio nors pasaulio, nei pati savęs. Nepakeliamumas (*l’intolérable*) yra ne kažkokia didelė neteisybė, o permanentinė kasdienybės tėkmės būseną. Žmogus pats sau nėra kitas pasaulis, o kaip tik tas, kuriame jis patiria nepakeliamumą ir į kurį jaučiasi išpraustas. Kinematografo užduotis ir yra galimybė suteikti naują tikėjimą, Deleuze’o žodžiais, ne geresniu pasauliu, o ryšiu tarp žmogaus ir pasaulio, meile arba gyvenimu – tikėti visu tuo, kas neįmanoma, kaip ir nemažtoma, ką, kita vertus, tik ir galima maštyti (*Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l’homme et du monde, à l’amour ou à la vie, y croire comme à l’impossible, à l’impensable, qui pourtant ne peut être que pensé*) (Deleuze 1985: 221).

Ši Deleuze’o labiausiai asmeniškai pasakyta mintis būtų sunkiai suprantama bendrame jo kino filosofijos kontekste, eliminavus šią jo įdėmaus atsigrižimo į Artaud prielaidą.

Klykiantys kūnai ir smegenys kaip ekranai

Deleuze’as nemanė, kad lingvistika ir psichoanalizė gali įnešti didelį indėlį į kino teoriją. Priešingai, daug daugiau, anot jo, kinui pasakytų molekulinė smegenų biologija. „Mintis yra molekulė. Molekulių greičiai padaro mus, lėtas būtybes, tuo, kuo mes esame“ (Deleuze 2000: 366). Kinas būtent todėl, kad vaizdą įveda į judėjimą arba tiksliau suteikia vaizdai savi-judėjimą, t. y. automatinių judėjimą, niekada nesiliauja sekęs smegenų grandinėmis. Ekranas gali būti netobulos idioto smegenys, lygiai kaip ir

kūrybinės smegenys. Blogas kinas keliauja per žemasias smegenų grandines: prievartą ir seksualumą. Artaud neturėjo galimybės domėtis molekuline smegenų biologija. Bet kai Deleuze'as sako: „Smegenys yra ekranas“, jis tam tikru aspektu pakartoja Artaud išvalgas.

Deleuze'as perima iš Artaud „kūno be organų“ sampratą. *Prasmės logikoje* Deleuze'as rašo, kad šizofreniko mąstysenoje žodžiai, netekę prasmės, suskyla į gabalus. Todėl žodis daugiau nebeišreiškia daiktų tvarkos atributų. Šizofrenikai ne iš naujo atranda prasmes, bet suardo žodžius. Viskas vysta gelmėje, atsiranda žodžiai-kvėpavimai, žodžiai-spazmai, kur raidžių, skiemenų ir fonetinės reikšmės pakeičiamos išskirtinai toninėmis reikšmėmis, kurių neįmanoma užrašyti ir kurias atitinka naujas šizofreniško kūno matmuo – organizmas be dalių, funkcionuojantis tik dėl įkvėpimo ir iškvėpimo, išgaravimo ir pratekėjimo. Tai, anot Deleuze'o, ir esąs Artaud išrastas „kūnas be organų“ (*corps sans organes*). Šis suaugęs su Deleuze'o vardu kūno be organų konceptas iš esmės buvo išsakytas taip pat Artaud reflektuojamos šizofreniškos patirties: „Nėra burnos, nėra liežuvio, nėra dantų, nėra gerklės, nėra virškinamojo trakto, nėra skrandžio, nėra pilvo, nėra išeinamosios angos – aš turiu atkurti tą žmogų, kuriuo aš esu“ (Kūnas be organų sudarytas tik iš kaulų ir kraujo) (Deleuze 1963: 108). Kūno be organų konceptas plačiai aptariamas Deleuze'o ir Guattari knygoje *Kapitalizmas ir šizofrenija 2. Tūkstantis plokštikalnių*. Šeštojo skyriaus pavadinimas „1947 lapkričio 28: Kaip jūs padarote save kūnu be organų?“ yra tiesioginė nuoroda į Artaud, nes kaip tik tą dieną jis užrašė: „Jūs, jei norite, galite mane surišti, bet nėra nieko nenaudingesnio už organą“ (Deleuze

1987: 150). Deleuze'as ir Guattari pastebi, kad Artaud paskelbė karą ne tiek organui, kiek organizmui ir išskyrė įvairias galimas „kūnų be organų“ atmainas: hipochondrinį, paranoidinį, šizoidinį, mazochistinį, apnuodytą, iščiulptą-išsausėjusį, sustiklėjusį, užsiūtą kūną. Galima turėti bent jau vieną arba keletą kūnų be organų – tai kūnas-eksperimentas, vienu metu ir troškimas, ir netroškimas. „Kūnas be organų“ – tai tantrinis kiaušinis. Šis „kūnas be organų“ esąs ne sąvoka, bet realios praktikos. Niekada savojo „kūno be organų“ neįmanoma iš esmės pasiekti, bet, kita vertus, vyksta nuolatinis judėjimas jo link tarsi link kažkurios ribos. Šiuo kūnu miegama, atsibundama, mylimasi, kovojama, ieškoma savo vietos. Vyksta eksperimentavimas ne tik radiotelefoninis, bet taip pat biologinis ir politinis. Jis įtraukia cenzūrą ir represiją. Ten, kur psichoanalizė sako: „sustok, surask vėl savo asmenybę“, ten Deleuze'o ir Guattari šizoanalizė, priešingai, akina: „eikime toliau, mes dar nesuradome savojo kūno be organų, mes dar nepakankamai išnarstėme savo asmenybę“ (*Ibid.*: 151). Didžioji „kūno be organų“ knyga esanti, Deleuze'o ir Guattari akimis žiūrint, Spinozos *Etika*, kur atributai yra kūno be organų tipai, o substancijos, jėgos, nuliniai intensyvumai – produkavimo *matricos* (*Ibid.*: 153).

Kino filosofijoje Deleuze'as kūno be organų sąvokos nevartoja. Kino filosofijoje Deleuze'as sugrįžta prie iki-šizofreniškos Artaud žiaurumo teatro vizijos, kurioje pagrindinį vaidmenį atlieka ne kūno intensyvumai, bet kūno gestas. Artaud siekė sukurti teatrą, kuris paliestų žiūrovo kūną, sukrestų visą žiūrovų egzistenciją, priverstų šaukti. Artaud sakosi turįs galvoje ne kažkokį ištvirkimo ar sadistinį žiaurumą, o kalbą apie „tyrą nevaržomą jausmą,

tikrą dvasios krustelėjimą, atkartojantį patį gyvenimo gestą; ir apie tai, jog gyvenimas, metafiziškai kalbant, pripažindamas tįsumą, tankį, slėgį ir materiją, sykiu pripažįsta ir tiesioginį jų padarinių blogį, ir visa, kas būdinga blogiui, erdvei, tįsumui, materijai. Visa tai galų gale baigiasi sąmone ir kančia, ir sąmone kančioje“ (Artaud 1999: 101). Gyvenimo atsitiktinumai ir yra tikrasis žiaurumas, menas turi tiesiog leisti jiems reikštis be ypatingos neutralizuojančios kalbos galios. Artaud rašo: „<...> būtent toji rūstybė ir tas toliau besirutuliojantis gyvenimas, atsiveriantis per kančią ir visko trempimą, būtent tas nepermalduojamas tyras jausmas ir yra žiaurumas“ (*Ibid.*). Mintis paprastai pereina į žodžius, ji reiškia žodžiais. Artaud originalumas yra idėja, kaip būtų įmanoma pakeisti minties kryptingumą – nukreipti ją ne į žodį, o į daiktą. „Visiškai neįrodyta, – rašo Artaud, – kad žodžių kalba yra pati geriausia. Ir man rodos, jog scenoje, kuri pirmiausia yra erdvė, kuri turi būti pripildyta, ir vieta, kur kažkas vyksta, žodžių kalbą turi pakeisti kalba, bylojanti ženklais, nes būtent pastarųjų objektyvumas yra tai, kas labiausiai ir tiesiogiai mus veikia“ (*Ibid.*: 95).

Mūsų visuotinė šizofrenija, rašo Deleuze’as antrajame *Kino* tome, gimdo tikėjimo šiuo pasauliu poreikį. Tačiau šiuolaikinis tikėjimas jau nereiškia tikėjimo nei kitu pasauliu, nei perkeistu pasauliu. Jis reiškia tikėjimą kūnu. Šis tikėjimas reikalauja, kad kūnui būtų sugražintas diskursas taip, kaip tai suprato Artaud. Sugrįžti prie kūnų reikėtų iki daiktų pavadinimų. Deleuze’as cituoja Artaud ištarą: „Aš – žmogus, praradęs gyvenimą ir siekiantis visais būdais jį sugražinti į vietą“ (Deleuze 1985: 225). Posūkis į kūną, Deleuze’o manymu, yra filosofinio perversmo formulė. Kūnas jau nebėra kliūtis

minčiai, kaip kad buvo Platono idealizme, ir mintis jau nepriešinama kūnui, kaip kad buvo numatyta Descartes’o dualizme. Priešingai, mintis turi panirti į kūną tam, kad pasiektų tai, ko neįmanoma mąstyti, t. y. patį gyvenimą, rašo Deleuze’as aštuntajame *Kinas 2* skyriuje „Kinas, kūnas ir smegenys, mintis“ (*Cinéma, corps et cerveau, pensée*).

Artaud rašė, kad žodžiai turi dingti už gestų. Gesto autorius yra kūnas. Mąstyti ir šaukti galima kūnu. Siela, ištirpusi kūne, – toks Artaud koncepcijos pamatas. „Taigi atrodo, jog aukščiausia teatro idėja yra toji, kuri filosofiškai mus sutaiko su Tapsmu, kuri, prasiskverbdama pro visokias objektyvias situacijas, mums įteigia mintį apie idėjų pasikeitimą ir susidūrimą žodžiuose“, – rašo Artaud (Artaud 1999: 97). Jis mano, kad tą naujosios kalbos gramatiką reikėtų dar surasti. Esminis jos dalykas, medžiaga, kitaip tariant, alfa ir omega yra gestas. Ji atsiranda veikiau iš kalbėjimo BŪTINUMO negu iš jau egzistuojančios šnekos. Bet priėjusi žodžių aklavietę spontaniškai grįžta prie gesto (*Ibid.*: 98).

Deleuze’as kino filosofijoje sekdamas Artaud vis dėlto nesako, kad kūnas mąsto, tačiau būdamas užsispyręs ir nerangus savo įpročiuose kūnas, anot jo, priverčia galvoti tai, kas nuolatos išslysta nuo minties – t. y. patį gyvenimą. Kūno pozos ir jo įpročiai jau yra, Deleuze’o supratimu, kūno kategorijos, lygiagrečios kalbos kategorijoms. Mąstyti ir reiškia mokyti to, ką gali nemąstantis kūnas, pažinti jo sugebėjimus, pozas, įpročius. Deleuze’as pažymi, kad kūnas niekada nesti esamajame laike, jis visada yra nukreiptas į „prieš tai“ ir „po to“. „Nuovargis, laukimas ir netgi nevilts – tai kūno įpročiai“ (Deleuze 1985: 246). Tai atskleidęs italų režisierius Michelangelo Antonioni, kuris, anot

Deleuze'o sugebėjęs vidinį pasaulį atskleisti per elgesį, parodyti ne pačius išgyvenimus, o tai, kas lieka jiems pasibaigus. Šalia laiko kristalo tai esanti dar viena vaizdinio-laiko forma. Pati kūno poza, išreiškianti „prieš tai“ ir „po to“, įkūnija laiką. Deleuze'as nurodo Antanioni filmą „Klyksmas“ (*Il grido*, 1957), atskleidžiantį begalinį kūno nuovargį, kurio net neįmanoma perduoti ir neįmanoma maštyti, t. y. patį gyvenimą. Kita vertus, Deleuze'as išskiria ir kitą kino, kūno ir minties sąlyčio galimybę – kai kūnas, įtraukiamas į ceremoniją, išvedamas į stiklinį kristalą arba maskaradą.

Kūnas, atsikleidžiantis per ceremoniją, – Artaud žiaurumo teatro conceptualus idealas. Apie Grotowskio režisuotą baliečių spektaklį Artaud rašė: „Tas manierizmas, tas išskirtinis rituališkumas, ta jo paslanki abėcėlė – skeldėjančių akmenų vaitojimai, smūgių garsai, šakų švokštimas, medinių būgnų dundėjimas – sukuria ore, garsinėje ir vizualinėje erdvėje tarsi kokią apčiuopiamą ir gyvą šnabždesį. Ir ūmai mes pajuntame magišką tapatybę: ŽINOME, KAD KALBAME MES PATYS“ (Artaud 1999: 59).

Arčiausiai priartėjusiu prie Artaud idealo iš visų šiuolaikinių režisierių Deleuze'as išskiria italų aktorių, scenaristą poetą ir režisierių Carmelo Bene. Deleuze'as kino filosofijoje cituoja jo režisuotus filmus „Salomėja“ (*Salomé*, 1972), „Turkų madona“ (*Nostra Signora dei Turchi*, 1968), „Kapričiai“ (*Capricci*, 1969), kuriuose kai kurie personažai save išsekina beprasmais ir nuolat pasikartojančiais gestais ir sunkinančiomis pozomis. Patyręs bene tą patį „nuotyki“ su kinu, kaip ir Artaud – vienu metu jis buvo įtikėjęs, kaip ir Artaud, kad kinas gali atverti teatrališkumą gilesnį, nei gali teatras. Išskyręs dvi santykio su kūnu kine galimybes – kasdienybės kūną

ir ceremonijų kūną, Deleuze'as akcentuoja neįjuntamą perėjimą nuo vieno prie kito kaip perėjimą nuo pozų ir įpročių prie gesto (*gestus*). Šią sąvoką *gestus* sukūręs ne Artaud, o Bertoldas Brechtas pavertė ją, anot Deleuze'o, teatro esme, nesuvedama į intrigą ar siužetą. „Tai, ką mes apibendrindami vadiname *gestus*, yra santykis tarp pozų ir jų sampyna, jų tarpusavio koordinacija – bet būtent tiek, kiek ji nepriklauso nuo jokios ankstesnės istorijos, intrigos ar bet kurio vaizdinio-veiksmo“ (Artaud 1999: 60). Priešingai, *gestus* yra pačių pozų išryškėjimas ir tiesioginis kūno teatralizavimas, kartais tiesiog nepastebimas, nes jis nepriklauso nuo vaidmens. Tokio *gestus* kūrimo meistrų kino mene Deleuze'as laiko amerikiečių režisierių, Niujorko mokyklos kūrėją Johną Cassavetes'ą. Deleuze'as cituoja jo filmus: „Šešėliai“ (*Shadows*, 1959), „Veidai“ (*Faces*, 1968), „Paveikta moteris“ (*A Woman Under the Influence*, 1974), „Glorija“ (*Gloria*, 1980), „Meilės srovės“ (*Love Streams*, 1984). „Cassavetes'o kūrybos didybė, – rašo Deleuze'as, – yra ta, kad jis sunaikino istoriją, intrigą ir veiksmą, ir netgi erdvę ir galiausiai priėjo prie pozų, kaip kategorijos, įdedančios laiką į kūną, t. y. mintį į gyvenimą“ (Deleuze 1985: 250). Gyvenimo konceptas – viena iš fundamentaliausių įžvalgų Deleuze'o modernaus kino filosofijoje. Daniela Angelucci knygoje *Deleuze'as ir kino sąvokos* (2014), struktūruodama Deleuze'o kino teoriją per dešimt pamatinių sąvokų, į jų tarpą įtraukia ir gyvenimo kategoriją, tačiau jos ištakų ieško tik Nietzsche's valios galiai kaip „gyvenimo stiprinimo“ idėjoje. Artaud paminimas šalia Nietzsche's, Kafkos ir Lawrenco kaip knygoje *Kritiniai ir klinikiniai esė* išskirti grynosios deskripcijos autoriai (Angelucci 2014: 370).

Išvados

Gilles'is Deleuze'as kurdamas modernaus kino filosofiją ir svarstydamas vieną laiko-kristalo aspektą – minties ir kino santykį – pasiremia Antonino Artaud išvalgomis kaip pirminiu atspirties tašku, nes:

1. Iš Antonino Artaud išdėstytos minties bejėgystės prielaidos Deleuze'as išveda vieną iš esminių modernaus kino bruožų – sensomotorinių saitų žlugimą. Kita vertus, Deleuze'o labiausiai asmeniškai pasakyta mintis, jog kinematografo užduotis ir yra galimybė suteikti naują tikėjimą, Deleuze'o žodžiais, ne geresniu pasauliu, o ryšiu tarp žmogaus ir pasaulio, meile arba gyvenimu – tikėti visu tuo, kas neįmanoma, kaip ir nemąstoma, ką, kita vertus, tik ir galima mąstyti, – būtų sunkiai suprantama bendrame jo kino filosofijos kontekste, eliminavus idėmaus atsigrįžimo į Artaud prielaidą.
2. Kūno kaip *gestus* viziją Artaud žiaurumo teatre Deleuze'as plėtoja toliau, kalbėdamas apie ceremonijų ir kasdienybės kūną kaip *gestus* Bene, Antonioni'o ir Cassavetes'o kine. Deleuze'o kino filosofijos tyrėjai neretai pasitelkia šią jo kūno be organų koncepciją interpretuodami modernųjį kiną. Toks peršokimas irgi yra galimas, tačiau šiame straipsnyje išvelgiama skirtis tarp dviejų Artaud

kūno sampratų: tantrinio kiaušinio ir teatrališko gestų kūno. Kūno kaip tantrinio kiaušinio intensyvumas yra uždaras, introspektyvus, siekiantis atgauti nesamus organus ir veikiantis aplinką per šis vidines vibracijas, o teatrališkas gestų kūnas nuo pat pradžių nukreiptas į išorę, į aplinką, į tuos, kuriuos turi sukrėsti. Gestas, o ne uždaras kiaušinis yra šio kūno matrica. *Prasmės logikoje* Deleuze'as cituoja Artaud, *Kapitalizme ir šizofrenijoje 2*. Tūkstantis plokštikalnių kartu su Guattari išplėtoja Artaud citatą iki visa apimančio metafizinio lygmens, o knygoje *Kinas 2. Vaidinys-laikas* Deleuze'as, mūsų galva, sugrįžta prie iki-šizofreniško Artaud išskleistos brechtiškos kūno kaip *gestus* prasmės, t. y. prie iki-šizofreniškos Artaud žiaurumo teatro (*Théâtre de la cruauté*) vizijos. Ne vien todėl, kad kino filosofijoje Deleuze'as „kūno be organų“ sąvokos nevartoja. Deleuze'o modernaus kino filosofijoje pagrindinį vaidmenį atlieka ne uždaro kūno intensyvumai, bet exteriorizuotas kūno gestas ceremonijų (Bene) ar kasdienybės (Antonioni'o, Cassavetes'o) kine. Kita vertus, yra įmanoma išvelgti interpretacinių ryšių, susiejančių kūno kaip tantrinio kiaušinio vibracijas su teatrališka kūno pozų kalba per klykiančio kūno konceptą.

LITERATŪRA

Angelucci, Daniela (2014). Deleuze and the Concepts of Cinema. *Deleuze Studies*, vol. 8, no. 3.

Arnold, Paul (1963). The Artaud Experiment. *Tulane drama review*. Ed. Richard Schechner. New Orleans: Tulane University, vol. 8, no. 2.

Artaud, Antonin (1963a). The Atelier of Charles Dullin (1921). *Tulane drama review*. Ed. Richard Schechner. New Orleans: Tulane University, vol. 8, no. 2.

Artaud, Antonin (1963b). The Theatre of the Atelier (1922). *Tulane drama review*. Ed. Richard Schechner. New Orleans: Tulane University, vol. 8, no. 2.

Artaud, Antonin (1963c). To the Director of the Comédie Française (1925). *Tulane drama review*. Ed. Richard Schechner. New Orleans: Tulane University, vol. 8, no. 2.

Artaud, Antonin (1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.

- Artaud Antonin (1972). *Collected Works*: Volume Three. Paule Thévenin (Ed.), translated by Alastair Hamilton. London: Calder and Boyars.
- Artaud, Antonin (1999). *Teatras ir jo antrininkas*. Iš prancūzų kalbos vertė Donata Linčiuvienė. Vilnius: Scena.
- Baranova, Jūratė (2013). Vaizdinys-judėjimas ir baimės kinematografas. In: N. Milerius, A. Žukauskaitė, J. Baranova, K. Sabolius, L. Brašiškis. *Kinas ir filosofija*. Vilnius: VU leidykla.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Buchanan, Ian (2000). *Deleuzism. A Metacommentary*. Edinburgh: University Press.
- Buchanan, Ian (2008). *Deleuze and Guattari's Antidipus. A Reader's Guide*. London, New York: Continuum.
- Colombat (2000). Deleuze and Signs. In: *Deleuze and Literature*. Ed. Ian Buchanan, John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 28.
- Cutler, Anna; Kenzie, Iain (2011). Bodies of Learning. In: *Deleuze and the Body*. Ed. Laura Guillaume and Joe Hughes. Gen ed. Ian Buchanan. Edinburgh: University Press.
- Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma 1. l'Image-Mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2. l'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles; Guattari Felix (1987). *Capitalism and Schizophrenia. 2. A Thousand Plateaus*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*. Translated by Mark Lester with Charles Stivale. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1994). *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London and New York: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2000). The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze. In: *The Brain is the Screen*. Ed. Gregory Flaxman. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2012). *Derybos*. Vilnius: Baltos lankos.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques; Thévenin, Paule (1998). *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Hayman, Ronald (1977). *Artaud and After*. Oxford, London, New York: Oxford University Press.
- Jamieson, Lee (2007). The Lost Prophet of Cinema: The Film Theory of Antonin Artaud. *Feature Articles*, Issue 44.
- Karvelytė, Kristina (2013). *Antonino Artaud žiaurumo teatras*: Studija. Vilnius: LKTI. Prieiga per internetą http://www.sovijus.lt/wordpress/?page_id=66 [žiūrėta 2014 m. rugpjūčio 2 d.].
- Lambert, Gregg (2002). *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. New York, London: Continuum.
- MacCormack, Patricia (2008). An Ethics of Spectatorship: Love, Death and Cinema. In: *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. Ed. by Ian Buchanan and Patricia MacCormack. London, New York: Continuum.
- Martin-Jones, David; Brown, William, eds. (2012). *Deleuze and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Morfee, Adrian (2005). *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Clarendon Press
- Rodowick D. N. The World, Time. In: *After-images of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Ed. D. N. Rodowick. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Sellin, Eric (1968). *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago and London; The University of Chicago Press.
- Vasinauskaitė, Rasa (1999). Teatro vizionierius Antoninas Artaud. In: Artaud, Antonin. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena.
- Vasinauskaitė, Rasa (2002). Funkcinė Antonino Artaud žiaurumo teatro analizė. *Menotyra* 4 (29).

ANTONIN ARTAUD AND GILLES DELEUZE'S PHILOSOPHY OF MODERN CINEMA

Jūratė Baranova

Abstract. The article aims to decipher the traces of Antonin Artaud's (1898-1948) ideas in Gilles Deleuze's (1925-1995) philosophy of modern cinema, expressed in *Cinéma 2, L'Image-Temps*. The paper focuses on the following questions: In what sense Deleuze's experimentation with Artaud's ideas in the chapter *VII. La pensée et la cinéma* differs from his approach towards the ideas of the Russian film director Sergei Eisenstein? How do Artaud's reflections about the *l'impouvoir de la pensée* work in Deleuze's text? Has Artaud's reflection on *body without organs* anything to do with two possible bodies (body of poses and body of ceremonies) that

Deleuze has discerned as the signs of modern cinema? The author of the article comes to the conclusion that it is possible to discern two conceptions of a body that Deleuze borrowed from Artaud: pre-schizophrenic body of poses and gestures, which constitutes the conceptual core of the theatre of cruelty, the other one – schizophrenic body without organs. The latter influenced Deleuze's research together with Guattari, the former – his conceptual presuppositions for philosophizing on modern cinema. The main thesis of this article is that it is not possible to neglect and not notice Artaud's influence on Deleuze's film philosophy when discussing the theoretical sources of his philosophy of modern cinema.

Keywords: Antonin Artaud, Gilles Deleuze, cinema, film philosophy.

Iteikta 2014 m. rugpjūčio 7 d.