

Audronė Žukauskaitė

## POSTFENOMENOLOGINĖ KŪNO SAMPRATA: G. DELEUZE'AS, F. GUATTARI IR R. CASTELLUCCI

Šiuolaikinės filosofijos skyrius  
Kultūros, filosofijos ir meno institutas  
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius  
El. paštas: audronezukauskaitė@takas.lt

*Savo filosofiniuose tekstuose Gilles'is Deleuze'as ir Felixas Guattari dažnai kritikuoja psichoanalizę, bet retai mini fenomenologijos kontekstą. Tačiau galime numanyti, kad Deleuze'o ir Guattari siekis dekonstruoti kūno vientisumo, reikšmės ir subjektyvumo principus oponuoja būtent psichoanalitinėms ir fenomenologinėms kūno sampratoms. Tiek psichoanalizė, tiek fenomenologija gali būti laikomos teorijomis, kurios siekia išsaugoti kūno vientisumą ir reikšmės tęstinumą. Deleuze'o ir Guattari kuriama „kūno be organų“ samprata išardo kūno vientisumo, reikšmės tęstinumo ir subjektyvumo principus ir perveda kūną į visiškai naujų sąvokų registrą. Šiame straipsnyje bandysiu apibrėžti „kūno be organų“ sampratą ir konkrečiai aptarsiu, kaip „kūnas be organų“ veikia italų režisieriaus Romeo Castellucci performansuose.*

**RAKTAŽODŽIAI:** Deleuze'as, Guattari, kūnas be organų, disartikuliacija, eksperimentavimas, desubjektyvacija, Artaud, Bene, Castellucci.

## „KŪNAS BE ORGANŲ“: ARTAUD, DELEUZE’AS IR GUATTARI

POSTFENOMENOLOGINĖ KŪNO SAMPRATA: G. DELEUZE’AS,  
F. GUATTARI IR R. CASTELLUCCI

„Kūno be organų“ sąvoką Deleuze’as ir Guattari įveda jau pirmajame knygos *Anti-Oidipas: kapitalizmas ir šizofrenija* skyriuje, kur aptaria konfliktą tarp produkavimo ir antiprodukavimo procesų. Šioje knygoje Deleuze’as ir Guattari siekia kvestionuoti psichoanalitinę geismo sampratą: jų manymu, lakaniškoji psichoanalizė per daug prisirišusi prie oidipinių geismo formų. Psichoanalitinei geismo sampratai jie priešpriešina šizoanalitinę geismo koncepciją, pagal kurią geismas suprantamas kaip nenutrūkstamas produkavimo procesas. Šis produkavimas iš esmės būtų begalinis, jei jo nesustabdytų „kūnas be organų“ – tam tikras įrašantis paviršius, kuris užblokuoja produkavimo procesą. Kaip teigia Eugene’as Hollandas, Deleuze’as ir Guattari įveda „kūno be organų“ sąvoką tam, kad „užklaustų, kaip kūnas yra organizuojamas, kaip jis galėtų būti aktyviai dezorganizuojamas ir taip leistų sukurti kitas organizavimo formas, arba iš viso atsisakyti bet kokios fiksuotos organizacijos, – būtent tai jie apibrėžia kaip šizofreniją. [...] Šizoanalizės konstruojamas kūnas kartu yra ir dezorganizacijos jėga ir vieta, [...] neleidžianti jokiai esamai organizacijai tapti ilgam fiksuota“ (Holland 2003: 28–29). Tokiu šizofreniško, dezorganizuojančio kūno prototipu Deleuze’as ir Guattari laiko Antonino Artaud aprašytą „kūną be organų“: „Kūnas yra kūnas / jis pats sau vienas / jam nereikia organų / kūnas niekuomet nėra organizmas / organizmai yra kūno priešai“<sup>1</sup>. „Kūnas be organų“ yra neproduktyvus, sterilus, jis nėra ko nors priešastis, jis nevertojamas; negalėdamas toliau funkcionuoti, kūnas tiesiog sustoja, išsijungia kaip sugedęs automatas, – kaip rašo Deleuze’as ir Guattari, vieną dieną Artaud tiesiog suprato, jog jis prarado bet kokį pavidalą ar formą (2004a: 9). Taigi ekonominiame registre „kūnas be organų“ siejamas su antiprodukavimu, su priešpriešine jėga, kuri sustabdo, sužlugdo produkavimą, nes tik taip gali reorganizuoti esamus jungimus. Psichoanalitiniame registre „kūnas be organų“ siejamas su mirties instinktu, su būkle, esančia „anapus malonumo ir realybės principo“. Šis „mirties taškas“ (tiek ekonominiu, tiek psichoanalitiniu požiūriu) ir yra „kūnas be organų“: čia esamos (socialinės, seksualinės, psichinės) organizacijos formos yra dezorganizuojamos, perjungiamos į naujas konfiguracijas. „Kūnas be organų“ apibrėžiamas pagal tai, kas naujai sukuriama ant jo paviršiaus: tai intensyvumų kontinuumai, tapsmas, dalelių emisijos, tėkmių kombinacijos.

„Kūno be organų“ samprata nuosekliau išplėtojama Deleuze’o ir Guattari knygos *Tūkstantis plokštikalnių: kapitalizmas ir šizofrenija* šeštajame sky-

<sup>1</sup> „Le corps est le corps / il est seul / et n’a pas besoin d’organe / le corps n’est jamais un organisme / les organismes sont les ennemis du corps“ (Deleuze, Guattari 2004a: 9–10).

riuje, pavadintame „1947 metų lapkričio 28 diena: kaip pačiam pasigaminti kūną be organų“. 1947 metų lapkričio 28 dieną Artaud pradėjo įrašinėti savo radijo pjesę *Atsikratyti Dievo bausmės (Pour en finir avec le jugement de dieu)*<sup>2</sup>, kurioje paskelbia karą kūno organams: „galite mane surišti, bet nėra nieko nenaudingesnio už kūno organus“ (2004b: 166). „Kūnas be organų“ yra toks kūnas, kuris nori atsikratyti organų: tai hipochondriškas kūnas, kurio organai sunaikinti, jėgos išsekintos; paranojiškas kūnas, kurio organai nuolat atakuojami išorinių jėgų, bet kartu atstatomi iš išorės ateinančių energijų; šizofreniškas kūnas, kariaujantis pats su savimi; narkotikų paveiktas kūnas, tapęs eksperimento platforma; mazochistinis kūnas, pavirtęs skausmo paviršiumi. Taip pat kūnas, pilnas džiaugsmo, šokio ir ekstazės. „Jei psichoanalizė ragina: „Sustok, vėl atrask save“, turėtume sakyti: „Eikime toliau, dar neradome savo kūno be organų, dar nepakankamai save išardėme“. Pakeiskime anamnezę užmarštimi, o interpretaciją – eksperimentavimu. Raskime savo kūną be organų. Sužinokime, kaip jį pasigaminti“, – teigia Deleuze’as ir Guattari (2004b: 167). Kitaip tariant, „kūno be organų“ samprata yra nukreipta prieš subjekto tapatybę, įsivaizduojamą ar simbolinę, prieš reikšmių kūrimą ir interpretavimą, prieš pajungimą socialinei hierarchijai. Deleuze’as ir Guattari pabrėžia, kad tai, ką jie vadina „kūnu be organų“, yra ne fantazija, bet programa: „Tarp psichoanalitinės fantazijos interpretacijos ir antipsichiatrinio programos eksperimentavimo esama esminio skirtumo. Kai interpretuojama fantazija, pati ši interpretacija turi būti paaiškinta... Kūnas be organų yra tai, kas lieka, kai visa kita nuimama. Nuimama būtent fantazija, reikšmės ir subjektyvacijos kaip visuma. Psichoanalizė elgiasi priešingai: ji viską verčia į fantazijas, konvertuoja į fantaziją, išsaugo fantaziją. Ji paneigia tikrovę, nes atmeta kūną be organų“ (2004b: 168). Taigi „kūnas be organų“ neturi nieko bendra su fantazija, nes čia tiesiog nėra ką interpretuoti. „Kūnas be organų“ – tai būdas pasipriešinti psichoanalizei, kuri kūną interpretuoja kaip organizuotą, reikšmei ir oidipiniam seksualumui pajungtą objektą.

„Kūno be organų“ samprata nukreipiama prieš patį kūno organizavimo principą: „Kūnas be organų nėra tuščias kūnas, iš kurio pašalinti organai, o toks kūnas, ant kurio tai, kas atlieka organų funkciją..., paskirstoma remiantis minios fenomenu, Brauno judesiais, molekulinį daugialypumą forma. [...] Taigi kūnas be organų yra priešpriešinamas ne organams, bet jų organizavimui, sukuriančiam organizmą“ (Deleuze, Guattari 2004b: 34). Toliau detalizuodami „kūno be organų“ sampratą, Deleuze’as ir Guattari vėl pasitelkia Artaud: „kūnas be organų yra priešpriešinamas ne organams, bet organų

<sup>2</sup> Radijo pjesė buvo pradėta įrašinėti tuo momentu, kai Artaud pareiškė, kad „jis prarado bet kokį pavidalą ar formą“. Pjesė turėjo būti transliuojama 1948 metų vasario mėnesį, tačiau *Radio Diffusion Français* direktorius Wladimiras Porché uždraudė pjesės transliaciją, teigdamas, kad ji yra „nepadori, kurstomoji ir šventvagiška“. Galiausiai pjesė buvo transliuota tik 1973 metais René Farabet, *Atelier Création Radiophonique* prie *Radio France* direktoriaus, iniciatyva (Scheer 2009).

organizacijai, vadinamai organizmu. Nors ir tiesa, kad Artaud kariauja su organais, tačiau šis karas yra nukreiptas prieš organizmą“ (2004b: 175–176). Radijo pjesėje *Atsikratyti Dievo bausmės* Artaud teigia, kad, norint išlaisvinti žmogų, būtina jį iš naujo sukurti be organų, kurie yra instrumentai Dievo rankose, leidžiantys Dievui pavergti žmogų, jį įforminti, artikuliuoti, struktūruoti. „Taip yra todėl, kad bausmė implikuoja tam tikrą kūno, per kurį ji veikia, organizavimą: organai yra tai, kas teisia ir yra teisiama, ir Dievo bausmė yra ne kas kita kaip galia organizuoti iki begalybės“ (Deleuze 1997: 130). Kažkada turėjome vitališką, gyvą kūną, „kūną be organų“, kurį, kaip teigia Artaud, Dievas iš mūsų pavogė, kad galėtų įbrukti organizmą, leidžiantį įgyvendinti „Dievo bausmę“. Artaud manytu, organai yra nenaudingi, nes jie neprodukuoja kūrybinės kūno energijos, o tik atlieka žemesnes biologines funkcijas. „Artaud sukurtas kūno be organų vaizdinys kvestionuoja ne tik būdą, kuriuo kūnai yra struktūruojami, bet ir būdą, kuriuo jie veikia biologiniame ir socialiniame lygmenyse. Būtent todėl teatras užėmė ypatingą vietą Artaud vizijoje: teatre galimos įsivaizduojamos šių kūniškų formų, veiksmų ir elgsenų rekonfiguracijos, leidžiančios kūnui veikti iš esmės antisocialiniu būdu“ (Scheer 2009: 42). Blogiausia, kas gali kūnui atsitikti – tai atsižadėti savo kūrybinių impulsų, begalinio kūno potencialumo ir nuolankiai priimti „Dievo bausmę“. Kaip teigia Deleuze'as ir Guattari, „*Dievo bausmė*, Dievo bausmės sistema, teologinė sistema būtent ir nusako tai, kaip Jis veikia, kurdamas organizmą, organų organizaciją, vadinamą organizmu, nes Jis negali pakęsti kūno be organų, nes Jis jį persekioja ir plėšo į gabalus, kad galėtų būti pirmas, ir organizmas galėtų būti pirmas. Organizmas jau yra Dievo bausmė, ir būtent organizmu naudojasi bei pagrindžia savo galią gydytojais“ (Deleuze, Guattari 2004b: 176)<sup>3</sup>. Esama tikslios analogijos tarp to, kaip kūno biologinės funkcijos pavergia organizmą, ir to, kaip socialinės funkcijos pavergia individą: šis pavergimo mechanizmas ir yra „Dievo bausmė“, teologinė-valstybinė sistema, pavergianti kūno imanentiškumą. Vienas iš pavergimo įrankių yra organizmas, kuris visai nėra kūnas; veikiau tai „akumuliacijos, koaguliacijos ir sedimentacijos fenomenas, kuris, siekdamas ištraukti iš kūno be organų naudingą darbo jėgą, jam primeta formas, funkcijas, ryšius, dominuojančias ir hierarchines organizacijas. [...] Dievo bausmė išrauna su šaknimis jį [kūną be organų – A. Ž.] iš jo imanencijos ir paverčia jį organizmu, signifikacija, subjektu“ (Deleuze, Guattari 2004b: 176).

Taigi Artaud savąją „kūno be organų“ versiją nukreipia prieš „Dievo bausmės“ sistemą: psichoanalizę, teologiją, valstybinę galią. Psichoanalizė mums primeta ne tik standartizuotą normalumo sampratą, standartizuo-

<sup>3</sup> Artaud implikuojama sąsaja tarp Dievo, Freudo ir teisėjo nėra atsitiktinė, bet remiasi asmenine patirtimi. Artaud buvo priverstinai „gydomas“ elektrošoku ir komą sukeliančiomis insulino injekcijomis Rodezo beprotnamyje (Scheer 2009).

tas seksualumo formas (Oidipo kompleksas), bet ir subjektyvumo raidos modelį bei apibrėžimą. Būtent todėl „kūno be organų“ samprata yra nukreipta prieš tris pagrindinius tapatybės klodus, kuriuos apibrėžia psichoanalizė: tai organizmo vientisumas, signifikacijos arba reikšmės struktūra ir subjektyvacija. Pasak Lacano, pirmoji subjektyvacijos pakopa pasiekama tuomet, kai vaikas ima suvokti savo atvaizdą veidrodyje, ir šis išorinis vaizdinys leidžia *ego* organizuoti bei artikuliuoti išsklidusius kūniškus impulsus į vientisą savo kūno vaizdinį. Nors Lacanas „veidrodžio pakopą“ sieja su ankstyvąja vaikyste, *ego* visą gyvenimą išsaugo šį narcisistinį savo kūno vaizdinį, kurį tam tikru momentu pajungia simbolinei kalbos ir didžiojo Kito plotmei. Būtent kalba kaip socialinių reikšmių visuma priverčia *ego* prisiderinti prie didžiojo Kito reikalavimų. Jei ši socializacija vyksta sėkmingai, *ego* įgyja socialinį mandatą ir tampa subjektu. Taigi galime teigti, jog svarbiausios subjekto tapatybės formavimosi pakopos yra kūno kaip organizmo artikuliacija, taip pat vėlesnė sėkminga integracija į reikšmės sistemą bei prisiimti socialiniai vaidmenys arba mandatai. Pasak Deleuze'o ir Guattari, šiai psichoanalitinei tapatybės klodų teorijai „kūno be organų“ samprata priešpriešina tris alternatyvias strategijas: tai „disartikuliacija (arba *n* artikuliacijų), kuri priklauso konsistencijos plokštumai (*le plan de consistance*), eksperimentavimas, veikiantis šioje plokštumoje (jokių signifikantų, niekada neinterpretuoti!), ir nomadizmas kaip nuolatinis judėjimas (judėk, netgi jei stovi vietoje, niekada nesustok; nejudri kelionė, desubjektyvacija)“ (Deleuze, Guattari 2004b: 177).

Tačiau ką gi reiškia kūno disartikuliacija, ką reiškia liautis buvus organizmu? Disartikuliacija nereiškia organizmo, gyvybės pabaigos; veikiau tai galimybė atverti kūną jungimams, kurie kuria naujus asambliažus, numato aplinkkelius, praėjimus, intensyvumų paskirstymus... (Deleuze, Guattari 2004b: 177). Deleuze'as ir Guattari teigia, jog atsikratyti organizmo taip pat sunku, kaip ir kitų tapatybės klodų – reikšmės ir subjektyvacijos, nes būtent reikšmė ir subjektyvacija pajungia mus esamai tvarkai. „Kaip galėtume atsikabinti nuo subjektyvacijos taškų, kurie mus užspaudžia, prikala prie dominuojančios realybės? Atplėsdami sąmonę nuo subjekto, kad paverstume ją tyrinėjimo priemone, atplėsdami pasąmonę nuo reikšmės ir interpretacijos, kad paverstume ją tikru produkavimu; tai ne mažiau sunku, nei atplėsti kūną nuo organizmo“ (Deleuze, Guattari 2004b: 177). Tačiau visais atvejais reikalingas atsargumas, nes disartikuliuojant kūną išskyla mirties pavojus, o stengiantis pabėgti nuo reikšmės ir subjektyvacijos, išskyla iliuzijų, haliucinacijų ar psichinės mirties pavojus. Pats Artaud teigia, kad „sąmonė žino, kas jai reikalinga, o kas nereikalinga: ji žino, kokios mintys ir jausmai jai nepavojingi ir naudingi, o kurie pavojingi jos laisvei. [...] Tačiau žmogaus egzistenciją apibrėžia ir kita plotmė, tamsi ir beformė, į kurią sąmonė nebuvo įžengusi...

Ji suteikia rizikingų potyrių bei pojūčių. Tai tos begėdiškos fantazijos, kurios paveikia nesveiką sąmonę... Aš taip pat patyriau netikrų pojūčių ir jais tikėjau“ (Artaud 1976: 38–39). Savo laiškuose Rodezo beprotnamio gydytojams, ypač Jacques'ui Latrémolière'ui, kuris buvo tiesiogiai atsakingas už gydymą šoko terapija, Artaud aiškiai ir drąsiai reikalauja būti laikomas rašytoju ir menininku, o ne bepročiu: tokius žmones kaip jis reikia ne gydyti, bet padėti jiems kurti. Į šiuos prašymus, kaip žinome, nebuvo atsižvelgta. Dėl to Deleuze'as ir Guattari teigia, kad kuriant „kūną be organų“ būtina išsaugoti mažas reikšmės ir subjektyvacijos atsargas, kurios leistų reaguoti į dominuojančią realybę ir padėtų išvengti psichinės ir socialinės katastrofos.

Deleuze'as ir Guattari teigia, kad „kūnas be organų“ nuolat svyruoja tarp dviejų paviršių: tarp stratifikacijos paviršiaus ir konsistencijos plokštumos. Stratifikacija – tai geologijos terminas, žymintis paviršiaus susisluoksniavimą; socialiniuose moksluose stratifikacija žymi visuomenės susiskaidymą į sluoksnius, klases bei kastas. „Likti stratifikuotam – organizuotam, pajungtam reikšmei ir subjektyvacijai – nėra blogiausia, kas gali atsitikti; blogiausia, kas gali nutikti, tai jei šie sluoksniai būtų sudaužyti beprotybės ar savižudybės, nes šitai leistų juos sugrąžinti dar įsakmesne forma nei anksčiau. Štai ką reiktų daryti: įsitaisykite ant sluoksnio paviršiaus, eksperimentuokite su tomis galimybėmis, kurias jis pasiūlo, raskite jame sau naudingą vietą, potencialius deteritorizacijos judesius, galimas skrydžio kryptis...“ (Deleuze, Guattari 2004b: 178). Taigi, nors visi priklausome tam tikrai socialinei formacijai, galime bandyti nuo jos „nušokti“, sukurti savo asambliažą, sukonstruoti savo mažą mašiną, kuri būtų pasiruošusi prisijungti prie kitos kolektyvinės mašinos. Kitaip tariant, „kūno be organų“ samprata atsisako kūno vientisumo principo, pajungdama kūną rizominei jungimų logikai; kūnas suvokiamas ne remiantis jo organizavimo principais, bet pagal tai, su kokiais kūnais ar asambliažais jis jungiasi bei kokius afektus produkuoja.

Taigi galima teigti, jog „kūnas be organų“ siekia atsikratyti bet kokios apibrėžtos tapatybės (organizmo, reikšmės, subjektyvumo), kad nuolatos keistųsi (ir transformuotųsi) į vis naujas formas. Deleuze'as teigia, kad „kūno be organų“ sąvoka turėtų būti analizuojama ne klausiant „Kas tai yra?“, bet tiriant, ką kūnas gali produkuoti, kokius afektus geba patirti. Kaip ir Spinoza, kurį domino klausimas „ką geba kūnas?“, Deleuze'as ir Guattari bando atspėti, kokias transformacijas patiria kūnas, kaip jis jungiasi su kitais kūnais, kaip jis kuria ar patiria afektus. „Spinoza niekuomet nesiliovė stebėtis kūnu. Ne tuo, jog turi kūną, bet tuo, ką jis geba. Kūnai apibrėžiami ne pagal giminę ar rūšį, ne pagal organus ir funkcijas, bet pagal tai, ką jie gali atlikti, kokius afektus jie patiria tiek jausdami, tiek veikdami“ (Deleuze, Parnet 2006: 45). Afektai yra savotiškos tapsmo rūšys: kartais jie mus susilpnina, nes sumažina galią veikti ir išardo santykius (liūdesys), kartais sustiprina, nes



padidina mūsų galią ir priverčia persikūnyti į kitą individualybę (džiaugsmas) (Deleuze, Parnet 2006: 45). Kaip teigia Deleuze'as ir Guattari, narkomanai, mazochistai, šizofrenikai, meilužiai – visi šie „kūnai be organų“ atiduoda pagarbą Spinozai, nes kiekvienas kūnas yra ta pati substancija, tik su vis kitais jai būdingais atributais. Ta substancija ir yra „kūnas be organų“, išsidėstantis ant konsistencijos plokštumos: „kūnas be organų yra geismo *imanencijos laukas*, *konsistencijos plokštuma*, būdinga geismui (čia geismas apibrėžiamas kaip produkavimo procesas, nenurodantis jokio išorinio veiksnio – ar tai būtų stoka, kuri jį ištuština, ar malonumas, kuris jį užpildo)“ (Deleuze, Guattari 2004b: 170–171). Taigi „kūnas be organų“ yra plokštuma arba paviršius, ant kurio pasiskirsto organai, tačiau nesukuria vientiso organizmo: organai yra ne kas kita, o tik intensyvumai, afektai, kuriuos kūnas patiria ir produkuoja. Skrandis, akis, burna – šie organai nenurodo jokio konkretaus kūno, jokios priklausomybės; jie tiesiog išreiškia intensyvumą, kuris nusako geismo funkcionavimą. „Taigi čia kalbama ne apie fragmentuotą, skilusį kūną, ne apie „organus be kūno“. „Kūnas be organų“ reiškia priešingą dalyką. Organų nėra ne ta prasme, kad tai fragmentai, nusakomi per santykį su prarasta visuma, arba sugrįžimas į nediferencijuotą pradžią, nusakomą per santykį su diferencijuota visuma. Tai reiškia organų intensyvumo principų distribuciją, [...] esančią kolektyviškume ar daugialypume, asambliažo viduje ir funkcionuojančią pagal mašininis jungimus, veikiančius ant kūno be organų“ (Deleuze, Guattari 2004b: 182). Būtent šie mašininiai jungimai, nevaldomi jokio vieningo reguliuojančio principo, atveria begalinio tapsmo trajektorijas.

## VIENU MANIFESTU MAŽIAU: DELEUZE'AS, BENE IR CASTELLUCCI

Taigi, kur galime aptikti „kūną be organų“? Kaip „kūnas be organų“ veikia anapus Deleuze'o ir Guattari tekstų? Artaud siekė sukurti „kūną be organų“ pasitelkdamas „žiaurumo teatrą“: žiaurumas jam yra vienas iš būdų įveikti sisteminę prievartą, kylančią iš „Dievo bausmės“. Artaud „žiaurumo teatras“ yra nukreiptas prieš visas reprezentacijos formas, tačiau pirmiausia prieš patį teatrą kaip institucionalizuotą meno formą: „žiaurumo teatras prasideda nuo to, jog kuriamas kūnas be organų, gyvenimas išlaisvinamas iš neautentiško prisirišimo prie reprezentacijos ir naujai sujungiamas su jėgomis, grindžiančiomis visas formas. Taigi žiaurumo teatras yra netgi ne teatras, o toks darinys, kuriam būdingas pamatinis *konfliktas* su teatru, visų jo institucionalizuotų praktikų (organų) kritika, ir kuris siekia išlaisvinti vitališkumą, ištirpdantį „mūsų trivalias žmogiškas individualybes““ (Scheer 2009: 45). Giminingą

„kūno be organų“ kūrimo strategiją galime išvelgti italų kino ir teatro režisieriaus Carmelo Bene eksperimentuose. Nors Deleuze'as, kaip pats teigia, teatro nemėgo<sup>4</sup>, kartu su Bene jis išleido knygą *Superpositions*, kurią sudarė Bene parašyta pjesė „Ričardas III, arba Baisioji karo vyro naktis“ ir Deleuze'o tekstas „Vienu manifestu mažiau“. Šiame tekste Deleuze'as analizuoja Bene spektaklius, išsamiau aptardamas „Ričardą III“<sup>5</sup>. Kartu jis imasi apibrėžti tai, ką būtų galima pavadinti mažuoju teatru. Mažasis teatras, kaip ir mažoji literatūra ar mažoji politika, pirmiausia sietinas su mažąja kalba, tiksliau, mažąja kalbos vartoseną. Vėliau šis „mažumas“ apibūdinamas ne kaip kalbinė tam tikros mažumos situacija, bet kaip pozityvus galios struktūrų pašalinimo procesas. Bene, kaip ir Artaud, siekia sunaikinti visas reprezentacijos formas, kartu ir patį teatrą kaip vieną iš tokių reprezentacijos formų. Analizuodamas Bene eksperimentus, Deleuze'as pastebi, jog svarbiausia procedūra čia yra galios pašalinimas:

pradedate nuo pašalinimo, atkirtimo viso to, kas kalboje ir gestuose, reprezentacijoje ir tame, kas reprezentuojama, kuria galios elementą. Jūs net negalite pasakyti, kad tai negatyvi operacija, nes ji skatina ir stimuliuoja daugybę pozityvių procesų. Taigi atkertate ir amputuojate istoriją, nes pati Istorija yra laikiškas galios ženklas. Atkertate struktūrą, nes tai sinchroninis ženklas, invariantų ryšių visuma. Pašalinate konstantas, stabilius ir stabilizuotus elementus, nes jie priklauso daugumos vartojimui (Deleuze 1979: 103; Deleuze 2006: 291)<sup>6</sup>.

Pašalinimo, arba amputacijos, veiksmas yra nukreipiamas prieš reprezentacijos struktūrą, kuri turi būti keičiama „nereprezentacine galia“. Siekiant šio tikslo, būtina eliminuoti visus reprezentacinius elementus – tekstą, dialogus, personažus – tai, ką mes įpratę laikyti teatro kalba. Jų vietą užima pokyčiai, tapsmas, transformacijos, panaikinančios egzistuojančius molinius galios santykius ir bent trumpam įteisinančios mažąsias molekulinės variacijas:

<sup>4</sup> Deleuze'as teigė, kad teatras nesukuria progų „susitikimams“, išskyrus nebent Bobo Wilsono ar Carmelo Bene spektaklius, be to, jis teisinosi, kad tiesiog negalėdavo teatre išsėdėti. Žr.: Charles J. Stivale. "A-F Summary of L'Abecedaire de Gilles Deleuze". <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html> Kaip teigia Laura Cull (2009: 2), knygoje *Anti-Oedipus* teatro metafora dažnai pasitelkiama apibūdinti atgyvenusią psichoanalitinę geismo sampratą, kuriai Deleuze'as ir Guattari priešpriešina gamyklos metaforą. Tačiau pati ši priešprieša grindžiama tradicinio reprezentacinio teatro samprata, kurią be išlygų atmeta tiek Artaud, tiek Bene, tiek Castellucci.

<sup>5</sup> Pats Bene savo knygoje *Opere* (Milan: Bompiani, 2002) pasakoja gana anekdotišką istoriją: Deleuze'as esą parašė „Manifestą“ dar nematęs „Ričardo III“ pastatymo, o tik remdamasis jų pokalbiu apie tai (Cull 2009: 21).

<sup>6</sup> Lietuviškas šio teksto vertimas („Vienu manifestu mažiau“, vertė R. Vasinauskaitė, *Baltos lankos*, nr. 21/22, 2006, p. 283-305) cituojamas pakeistas, todėl pradžioje nurodomi prancūziško teksto puslapiai, po to – lietuviško vertimo puslapiai.



Eliminuojama viskas, kas „kuria“ galią: eliminuojama galia to, ką teatras reprezentuoja (karalius, kunigaikščiai, ponai, sistema), taip pat ir paties teatro galia (tekstas, dialogas, aktorius, režisierius, struktūra). Viskas pajungiama besitęsiančiai, nuolatinei variacijai tarsi kokiai kūrybinei linijai, kuri kalbėjime įteisina mažąją kalbą, scenoje įteisina mažąjį personažą, o dominuojančias formas ir subjektus pakeičia mažąja transformacijų grupe (Deleuze 1979: 119; Deleuze 2006: 299).

Pavyzdžiui, pjesėje „Romeo ir Džiuljeta“ Bene pašalina Romeo personažą; pjesėje „Ričardas III“ – karališkosios galios sistemą, o patį karalių Ričardą „sudėlioja“ iš protezų, atsiktinių, iš stalčiaus ištrauktų daiktų. Ši deformacija ir yra tai, ką Deleuze’as vadina „teatro politika“: teatro užduotis – ne ką nors reprezentuoti, bet pajungti visus teatro elementus tapsmui ir transformacijai, sukurti naujas sąmonės formas – mažumos sąmonę. Čia Deleuze’as pakartoja tą patį argumentą, kurį kartu su Guattari išsakė *Tūkstantyje plokštikalnių*: kiekviena dauguma yra priverstinai sukonstruojama siekiant išstumti vadinamąsias mažumas. „Dauguma reiškia ne didesnę kiekybę, bet pirmiausia tokį etaloną, pagal kurį kitos kiekybės, kad ir kokios jos būtų, bus įvardytos kaip mažesnės. Pavyzdžiui, moterys ir vaikai, juodaodžiai ir indėnai ir t.t., bus laikomi mažuma pagal žmogaus, baltojo krikščionio, suaugusio vyro, šiandien gyvenančio Amerikos ar Europos didmiestyje, etaloną (Ulisas)“ (Deleuze 1979: 124; Deleuze 2006: 302). Kadangi ši reprezentacinė dauguma prilyginama etalonui, vadinasi, „*visas pasaulis* yra mažuma, potenciali mažuma, nes jis nukrypsta nuo šio modelio“ (Deleuze 1979: 124; Deleuze 2006: 302). Taigi mažojo teatro užduotis – faktinės arba molines mažumas (tai moterys, vaikai, Pietų gyventojai, trečiasis pasaulis ir t. t.) įtraukti į molekulinį tapsmo mažuma vyksmą. Deleuze’as teigia, jog tapsmas mažuma yra universalus judesys: „tai tikslas, apimantis visus, nes visi patenka į šį tikslą ir tapsmą tiek, kiek kiekvienas konstruoja savo variaciją, atsižvelgdamas į despotišką matavimo vieneta, ir pabėga į vieną ar į kitą pusę iš galios sistemos, paverčiančios jį daugumos dalimi. [...] Tai universalus tapsmas mažuma“ (Deleuze 1979: 129; Deleuze 2006: 304). Šiuo požiūriu mažasis teatras nieko nereprezentuoja, nieko nemanifestuoja („vienu manifestu mažiau“), bet kuria mažumos sąmonę kaip universalų tapsmą. „Teatras pasirodys kaip nieko nereprezentuojantis, bet jis parodo ir sukuria mažumos sąmonę kaip universalų tapsmą, kuris vienur ar kitur operuoja ryšiais, priklausančiais nuo situacijos, seka transformacijos linijomis, kurios pranoksta teatrą ir įgyja naują pavidalą arba grįžta į teatrą pasiruosti naujam šuoliui“ (Deleuze 1979: 130; Deleuze 2006: 305).

Nors Deleuze’as „Manifeste“ ir kituose savo tekstuose remiasi tik Artaud ir Bene pavyzdžiais, manau, kad jo „kūno be organų“ teorija gali būti

taikoma analizuojant ir šiuolaikinius teatro reiškinius. Artaud ir Bene gana giminingas italų režisierius Romeo Castellucci, kuris Bene laiko savo mokytoju ir įkvėpimo šaltiniu. Išsamiau norėčiau panagrinėti Castellucci projektą *Tragedia Endogonia*: projektą sudaro vienuolika veiksmo epizodų, kurie nuo 2002 iki 2004 metų buvo sukuti dešimtyje Europos miestų. Castellucci teigia, kad pirmasis epizodas Cesenoje (Italija) generuoja pats save, o kiti epizodai dauginasi lyg sporos, kurios nukrinta į vis kitokią aplinką ir subrandina skirtingą organizmą. Sąvoka *endogonia* yra pasiskolinta iš mikrobiologijos; ji apibūdina tas primityvias gyvasias būtybes, kurios turi dviejų rūšių seksualinius organus, todėl gali pačios savaime nepaliaujamai daugintis. Tad sąvoka *endogonia* sukuria nemirtingumo sistemą ir šiuo požiūriu kontrastuoja su tragedijos terminu, žyminčiu mirtį. „Tragedija fiksuoja mirtį. Kita vertus, „endogonia“ reiškia amžiną individo gyvenimą, kuris daugindamasis generuoja pats save. Taigi *Tragedia Endogonia* sukuria tolydų šių mirčių, kurios nepertraukiamai seka viena po kitos, įtvirtinimą. Anonimiškumas, nakties tamsa, pasaulių skurdas, abėcėlės ir mikrobinės invazijos veikiant išvien su įstatymu, – tokios yra pirminės mūsų tragedijos sąlygos“ (Castellucci et al. 2007: 29). Pagrindinė struktūrinė *Tragedia Endogonia* idėja – nuolatinis tapsmas, nesibaigiančios erdvės ir kūno transformacijos. Neatsitiktinai performansų kūrėjai pasiremia Deleuze'o ir Guattari mintimis apie skrydžio/pabėgimo kryptį: „Skrydžio kryptys niekuomet nereiškia pabėgimo nuo pasaulio, bet veikiau sukuria išėjimus, panašiai kaip pragrėžiant skylę vamzdyje. [...] Skrydžio kryptis nėra nei įsivaizduojama, nei simbolinė. Nerasime nieko aktyvesnio už skrydžio kryptį... Būtent skrydžio kryptyje išrandami nauji ginklai, kuriuos galima nukreipti prieš sunkią valstybės leteną“ (Deleuze, Guattari 2004b: 225–226). Šie ginklai pasitelkiami tam, kad būtų kvestionuojama pati teatro idėja. Castellucci teigia, jog teatras mūsų dienomis nėra galimas, kaip nėra galima ir tragedija graikiškąja prasme: mūsų gyvybės yra visiškai atsietos nuo išganymo, patoso ar etoso sąvokų. „Nelaimės ar nekaltųjų žudymas įvardijami kaip „tragedijos“, tačiau tai tokia tragedijos samprata, kurioje nesuprantama, kaip visus šiuos dalykus atskirti nuo reginio, kaip juos svarstyti politinės krizės sąvokomis, kaip juos susieti su miesto bendruomene, su žmonėmis, kurie tuo pat metu yra ir susitelkę, ir išsklidę, kurių nesieja joks bendras pagrindas ar gimtoji kalba, kurie net nėra „žmonės“... Teatras, kurį gerbiu, šiandien yra sąmyšio teatras“ (Castellucci et al. 2007: 30). Taigi Castellucci, kaip ir Bene, atmata reprezentacijos idėją, nes tai, ką būtų galima reprezentuoti, vadinamieji „žmonės“, ar „liaudis“, dar neegzistuoja, dar tik turi būti išrasti; kita vertus, tradicinio reprezentacinio teatro priemonėmis negalima priartėti nei prie „žmonių“, nei prie naujos realybės sukūrimo. Claudia Castellucci teigia, kad „vienas iš politinių teatro tikslų – galutinai sunaikinti savitą jo kalbą, visiškai nesibaigiant nei nesuprantamumo, nei komunika-

cijos negalimybės, nejučiant nerimo dėl kalbėjimo scenoje trūkumo ar apskritai dėl kalbėjimo, pasitelkiant tokią žodžių ir vaizdų strategiją, kuri pajėgi kurti naują realybę“ (Castellucci et al. 2007: 29).

Taigi, kokia ta nauja Castellucci performansų realybė? Deleuze'o filosofiją ir Artaud, Bene, Castellucci performansus pirmiausia sieja „kūno be organų“ idėja. Castellucci, panašiai kaip Artaud ir Bene, suardo organišką kūno vientisumą ir iš naujo surenka kūną kaip asambliažą, sudarytą iš skirtingų paviršių, protezų bei mechanizmų. Šiuo požiūriu galime teigti, jog Castellucci išranda savąjį „kūną be organų“, kitaip tariant, kūną, kuris nėra organizuotas kaip visuma, bet funkcionuoja kaip platforma, produkuojanti skirtingus afektus ir paskirstanti intensyvumus. Stebint *Tragedia Endogonidia* projektą, pirmiausia krinta į akis tai, kad čia nėra „personažų“ mums įprasta prasme, o gyvi aktorių kūnai sąveikauja su mechanizmais, substancijomis, gyvūnais. Ši sąveika visiškai disartikuluoja žmogaus kūną, tarsi paneigiant fenomenologijos ir psichoanalizės mitą apie žmogaus kūno vientisumą. Claudia Castellucci tai vadina „odos išnėrimu“: „Projekte *Tragedia Endogonidia* visuomet esama kažko, kas gali būti išversta į išorę, arba į savo išvirkščiąją pusę. Odos, gaubtuvai, maišai, paklodės, pirštinės, placentos ir slidininko kaukės pratęsia kūną į aukštesnę dimensiją, pakeisdamos formą ar lytį arba pasitelkdamos skrydžio kryptį...“ (Castellucci et al. 2007: 67). Ši kūno disartikuliacijos strategija realizuojama pasitelkiant tiek aktorių kūnus, tiek technologinius kūnų protezus. Pavyzdžiui, „Avinjono“ epizode esama scenos, kur vaizduojama apatinė vaiko torso dalis, kuri atrodo lyg kabančios vaikiškos pėdkelnės su moteriškosios lyties genitalijomis; tarsi dekonstruojant lyties substancialumo mitą, šios pėdkelnės akimirksniu išverčiamos ir išlieja ant scenos gausybę kraujo; išversta torso dalis tapati, tačiau dabar pažymėta vyriškosios lyties genitalijomis. Kitaip tariant, kūno lytis čia dėvima tarsi kostiumas. Šiuo požiūriu įdomi kita scena iš „Cesenos“ epizodo, vaizduojančio Anoniminę Motiną: čia nuogas moters kūnas pasirodo esąs silikoninis kostiumas, kurį vilki aktorius vyras. Šią sceną, kai aktorius vyras išsineria iš „moteriško kūno“ odos, Claudia Castellucci lygina su Merleau-Ponty fraze apie „dvi kūno puses“, kai vidinė ir išorinė kūno pusės yra artikuliuojamos viena per kitą. Kaip teigia Merleau-Ponty, tik per šį chiazmą arba kūno abipusiškumą įmanomas perėjimas nuo būties sau prie būties kitam (Merleau-Ponty 1968: 263-264). Šis kūno substancialumo išardymas negrįžtamai sunaikina ne tik „natūralią“ lyčių dichotomiją, bet ir pakeičia paties kūno sampratą: subjekto kūnas virsta objektu, kuris išstatomas pasaulyje greta kitų daiktų.

Jeanas-Lucas Nancy, kuris taip pat plėtoja kūno išardymo temą, teigia, jog kito kūnas mums yra duotas kaip kito odos paviršius. Nancy netgi sukuria terminą *expeausition*, kuris reiškia egzistavimą kaip išstatymą erdvėje, egzistavimą, kuris duotas per išorinę odos (*peau*) paviršių (Nancy 1992). Ap-

mąstydamas naują kūno sampratą, Nancy kalba apie kūnų *technė* – kūnų atskyrimo ir susiejimo meną. Kitaip tariant, *technė* reiškia tokį kūnų koegzistavimo būdą, kuris tų kūnų niekaip nesusieja, neapibendrina, „nesurenka“ nei į sąmonės, nei į jausinio suvokimo visumą: „Taigi aš teigiu, kad *technė* reiškia kūnų, kurie yra išsidaliję arba pasirodantys kartu, *technė*, kitaip tariant, įvairius būdus, apibrėžiančius arealą, kuriame mes visi išstatyti kartu“, – apibendrina Nancy (1992: 78–80). Mechanicistinė Nancy kūno samprata labai artima ne tik Deleuze'o ir Guattari „kūno be organų“ sampratai, bet ir Castellucci performansų strategijoms, kur kūnas nuolat sąveikauja su mechaniniais įrenginiais, gyvūnais, medijuota realybe. Pavyzdžiui, minėtame „Cesenos“ epizode po scenos, kur aktorius vyras išsineria iš „moteriško kūno“ odos, įsiterpia mechaninio lanko atliekamas performansas. Mechanškai paleidžiamos strėlės siejasi ne tik su „dieviškąja mašina“ (*deus ex machina*), bet ir turi gana aiškių seksualinių konotacijų. Ne tik erotika, bet ir mirtis Castellucci performansuose yra mechaninio pobūdžio. Šiuo požiūriu labai įsimintina mirties scena „Briuselio“ epizodo pabaigoje, kurioje senas žmogus palapsniui pradingsta mechaninėje lovoje. Čia mirtis vaizduojama kaip išėjimas/pabėgimas į kitą tikrovę, kaip tolydi mechaninė transformacija.

Kitas svarbus momentas, susiejantis Deleuze'o ir Guattari filosofiją su Castellucci performansais – tai signifikacijos ir interpretacijos proceso sutrikdymas. Deleuze'as ir Guattari psichoanalitiniam interpretavimo procesui priešpriešina antipsichiatrinę eksperimentavimo programą. Psichoanalizė – tai teorija, kuri, pasitelkdama interpretaciją, pagal paskirus simptomus siekia atkurti paciento įsivaizduojamos arba simbolinės tapatybės vientisumą, prarastą reikšmės lauką. Šizoanalizė veikia priešingai: ji tyrinėja reiškinius ne pagal tai, ką jie reiškia, t. y. ne siekdama atkurti prarastą reikšmę, bet klausdama, kaip jie funkcionuoja, kokius afektus produkuoja. Kitaip tariant, reikšmės teatras čia pakeičiamas eksperimento platforma. Castellucci performansai taip pat labiau primena eksperimentą, o ne tradicinį teatrą: juose pilna ženklų, kurių reikšmė prarasta arba niekuomet dar neatsiradusi. Tai labai artima Artaud nuostatai, jog kalba yra tik dar viena represinė priemonė, dar viena „Dievo bausmė“. Būtent todėl Artaud išranda savo kalbą *glossolalia*, kuri ne perteikia ženklų prasmę, bet atakuoja kūną fiziologiniais afektais. Panašiai ir Claudia Castellucci teigia, jog ženklų sistemos neturi jokio turinio, nesukuria jokios komunikacijos: „esama stiprios analogijos tarp pinigų ir abėcėlės: abu šiuos reiškinius nusako beasmenis mediacijos pobūdis. Kitaip tariant, jie niekam nežiūri į veidą. Jie amoralūs ir apolitiški. Būdami įprasti, kasdieniai, jie pereina iš vieno režimo į kitą, išlaikydami savo funkciją“ (Castellucci et al. 2007: 69).

Kalbos semantinės funkcijos pakeitimas afektine akivaizdus „Avinjono“ epizodo pabaigoje, kur matome juodų raidžių baltame lauke seką, kuri pramaišiu keičiasi su Rorschacho testo dėmėmis. Ši raidžių seka ne perteikia

prasmę, bet veikia kaip afektų ataka, provokuojanti ir erzinti mūsų jusles. Kaip teigia Claudia Castellucci, „šia paskutine videofilmo projekcija, vaizduojančia smogiamąją abėcėlės raidžių seką, demonstruojama galia, kuri tampa vis agresyvesnė didėjant dažniui, kuriuo persijungia juodos raidės ir baltas laukas. [...] Ženklių kaitos greitis tuščiame paviršiuje viršija mūsų „gebėjimus“, kadangi viskas tampa ženklų, net baltas laukas aplink juodas raides, net juodos Rorschacho dėmės, kurios pabaigoje kaitaliojasi su raidėmis“ (Castellucci et al. 2007: 69–70). Panašų efektą sukuria scena „Briuselio“ epizode, kurioje vaizduojama „prasminga“ roboto ir kūdikio komunikacija. Robotas lėtai taria abėcėlės raides, o maždaug šešių mėnesių kūdikis spontaniškai reaguoja į ištariamą garsą. Tačiau abu komunikacijos akto dalyviai – tiek kūdikis, tiek robotas – nepajėgūs suvokti ištariamų garsų prasmės. Kitaip tariant, čia susiduriame su „prasminga“ komunikacijos situacija, kai nei vienas iš jos dalyvių (vis dar arba jau) nėra subjektas psichoanalitine prasme. Kitaip tariant, tai puikus desubjektyvavimo pavyzdys, kai subjektyvi komunikacija tarsi užstringa tarp dar-netapusio-subjekto kūdikio kūno ir roboto mechanizmo.

Šis pavyzdys veda prie trečiojo momento, susiejančio Deleuze'o ir Guattari filosofiją ir Castellucci performansus – tai desubjektyvacijos procesas. Svarbiausias Castellucci performansų veikėjas yra ne disartikuliuotas kūnas, ne gyvūnai ar mechanizmai, bet pats anonimiškumas. Claudia Castellucci teigia: „Moters figūra, pirmųjų epizodų protagonistė, savo veidą paslėpė po slidininko kauke. Jos anonimiškumas rodo „nieką“, neapibrėžtą minios narį, kuris tampa tragedijos protagonistu. Tai nėra herojė: tai bet kuris asmuo. Ši astenijos būklė, šis būties silpnumas taip pat reikalauja tolesnio silpnumo: ji atsisako savo veido“ (Castellucci et al. 2007: 68). Atsisakyti savo veido reiškia priiimti aukos poziciją, priiimti poziciją to, kuris neturi teisės rodyti savo veido. Šis anonimiškumas teoriškai giminingas Deleuze'o ir Guattari aprašytai tapsmo mažuma, tapsmo bet kuo/viskuo (*devenir tout le monde*) koncepcijai. Pasak Deleuze'o ir Guattari, mažoji politika siekia ne įtvirtinti tam tikrą ideologiją ar politinę tapatybę, bet atsiverti tapsmui mažuma ir tokiu būdu įvardyti, konceptualizuoti tam tikros mažumos situaciją. Būtent šis apsisprendimas susitapatinti su mažuma ir yra politinis veiksmas: „Revoliucionieriumi tampama ne vartojant mažąją kalbą kaip dialektą, ne kuriant regionus ir getus, bet veikiau vartojant daugybę mažumos elementų taip, kad juos jungiant ir suliejant išrandamas specifinis, nenumatomas, autonomiškas tapsmas“ (Deleuze, Guattari 2004b: 118). Šiame kontekste užsidengti veidą „savo noru“ reiškia tapti mažuma, priiimti mažumos poziciją. Kaip teigia Claudia Castellucci, „užsidengti savo veidą reiškia pasitraukti iš politinio eksperimento, kuris visus paverčia fotorobotų sukurtų portretų mase (*mass identikit*). Tai neegzistavimo forma, ikonologinė skylė, tiesioginis pasišalinimas iš pasaulinės veidų enciklopedijos. Tai veikėjo rezignacija. [...] Uždengti veidą

reiškia atlikti parodymo veiksmą, paversti veidą esančiu. Tai, greta viso kito, yra realus skandalas, kuris kyla, kai burka vertinama iš Vakarų mentaliteto perspektyvos, ir todėl svarbu dengti veidą net ir tada, kai tam nėra jokios būtinybės, kaip zapatistų atveju“ (Castellucci et al. 2007: 69).

Performansuose dažnai naudojama slidininko kaukė kartu yra nuoroda į Carlo Giuliani, jauną demonstrantą, kuris buvo nužudytas Italijos policijos 2001 metų vasarą per riaušes su demonstrantais per G8 susitikimą Genujoje. Žiniasklaidos išplatintuose vaizduose buvo užfiksuotas anoniminis jaunuolio kūnas, jo veidą dengė slidininko kaukė. Turint galvoje šį politinį kontekstą, kaukės naudojimas scenoje įgyja papildomų prasmų: tokiu būdu atskleidžiama ir įvardijama prievarta, metamas iššūkis galios struktūroms. Kitaip tariant, kūno vientisumo, reikšmės ir subjektyvumo išardymas Castellucci performansuose veikia kaip nuosekli politinė strategija. Tačiau koks šios strategijos tikslas? Kaip rašo Deleuze'as ir Guattari, ką reiškia išardyti kūną, ką reiškia liautis buvus organizmu? Ir kaip galime atsikabinti nuo subjektyvacijos taškų, kurie mus apriboja, kurie mus priklaia prie dominuojančios realybės? Galima teigti, kad organizmo, reikšmės ir subjektyvumo išardymas yra vienintelis būdas „atsikabinti“ nuo represinių galios struktūrų ir iš jų kylančios brutali, negailestingos prievartos. Šis „atsikabinimas“ įvyksta pasitelkiant žiaurias prievartos scenas, panašiai kaip Artaud kuria savo „žiaurumo teatrą“, kad įveiktų nuolatinę sisteminę prievartą („Dievo bausmę“).

Castellucci performansuose dažnai kartojasi pavyzdinės smurto scenos. Pavyzdžiui, „Briuselio“ epizode į sceną įeina vyras, vilkintis policininko uniformą, jis nešasi plastikinį indą su „sceniniu“ krauju ir jį išlieja; kraujo bala pažymima kortelėmis su raidėmis, tarsi iš anksto fiksuojant įvykį, kuris dar turi įvykti; vėliau įeina dar du policininkai, vienas iš jų nusirengia ir išsitepa krauju; jo kolegos ima jį tariamai mušti. Smūgiai, sustiprinti garso efektais, tęsiasi iki begalybės, paversdami sceną sunkiai išstveriamu reginiu. Kitaip tariant, mes „žinome“, jog smurto nebuvo – matome dirbtinį kraują, aiškiai suvokiame imitaciją, – kaip ir „nebuvo“ daugelio nusikaltimų, kurie sąmoningai neužfiksuoti policijos suvestinėse. Kitaip tariant, jei smurtauojama prieš tam tikrą socialinį tipą, šiuolaikinį *homo sacer*, toks smurtas tiesiog nėra fiksuojamas, jis neturi „reprezentacijos scenos“, neturi teisės „būti įvykęs“. Galime numanyti, jog toks buvo ir Giuliani atvejis. Todėl performanso vyksmas šiuos įvykius priverčia dar kartą įvykti, sukeldamas šleikštulį žiūrovams. Po, rodos, niekuomet nesibaigiančio prievartos seanso auka įkišama į plastikinį maišą, prie jos galvos prikišamas mikrofonas – taip aukai leidžiama liudyti tai, kas įvyko. Kaip teigia Joe Kelleheris, „intymus teatro ryšys su kentėjimu gali rasti dėl jo „pirminio“ santykio su tuo, kas kentėjimą sukelia. Kaip ir vieta, kurioje „tai dar neįvyko“, nors daugybę kartų – begalę kartų – tai įvyko anksčiau, teatras intymiai susijęs su policija. Tai jo liūdnoji pusė. Jo geroji pusė yra ta, kad



jis turi galios apsimesti, sukurti save iš kūrybos, kaip pirminės, mimetinės substancijos, kurios smūgiai nežeidžia, kur aktoriai „tik vaidina“. Tačiau teatro kuriama kančia gali būti pakankamai reali arba tiek reali, kad veiktų, kai ji yra perteikiama. Veiksmai (kaip ir tylą) gali būti tokie pat garsūs kaip ir žodžiai“ (Castellucci et al. 2007: 100). Kitaip tariant, teatras kuria naują tikrovę, kurioje „įvyksta tai, kas neįvyko“, ir kurioje paliudijama ir iškenčiama tai, kas buvo išstumta iš „representacijos scenos“. Castellucci siekia pertraukti uždara galios ir sisteminio neteisingumo ratą smurto ir prievartos scenomis, panašiai kaip Artaud siekė įveikti sistemine prievartą žiaurumo atakomis. Laiške Andre Bretonui Artaud rašė: „Aš išėjau, nes supratau, kad vienintelis būdas, kuriuo galiu kalbėtis su žiūrovais – tai išsitraukti iš kišenės bombas ir mesti jiems į veidus su neslepia agresija“ (Artaud 1989: 183). Kitaip tariant, tiek Artaud „žiaurumas“, tiek Castellucci demonstruojama prievarta ne tik leidžia atsiriboti nuo melagingos reprezentacijos, bet kartu dekonstruoja sistemine prievartą bei suteikia kūno apmąstymams politinę dimensiją.

Gauta 2009 10 30

Printa 2009 11 16

## LITERATŪRA

- Artaud, A. 1976. *The Peyote Dance*. Trans. Helen Weaver. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Artaud, A. 1989. *Artaud on Theatre*. Ed. and trans. Claude Schumacher. London: Methuen.
- Castellucci, C., Castellucci, R., Guidi, Ch., Kelleher, J., Ridout, N. 2007. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London, New York: Routledge.
- Cull, L. 2009. "Introduction" in *Deleuze and Performance*, ed. Laura Cull. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 1–21.
- Deleuze, G. 1979. "Un manifeste de moins" in Bene, C., Deleuze, G. *Superpositions*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. 1997. "To Have Done with Judgement" in Deleuze, G. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. 2006. „Vieno manifestu mažiau“. Vertė R. Vasinauskaitė. *Baltos lankos*, nr. 21/22, p. 283–305.
- Deleuze, G., Guattari, F. 2004a. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London, New York: Continuum.
- Deleuze, G., Guattari, F. 2004b. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, New York: Continuum.
- Deleuze, G., Parnet, C. 2006. *Dialogues II*. London, New York: Continuum.
- Holland, E. W. 2003. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*. London, New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. 1968. *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press.
- Nancy, J.-L. 1992. *Corpus*. Paris: Métailié.
- Scheer, E. 2009. "I Artaud BwO: The Uses of Artaud's To have done with the judgement of god in *Deleuze and Performance*, ed. Laura Cull. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 37–53.
- Stivale, Ch. J. "A-F Summary of L'Abecedaire de Gilles Deleuze". <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html>

Audronė Žukauskaitė  
THE POST-PHENOMENOLOGICAL NOTION OF THE BODY:  
DELEUZE, GUATTARI AND CASTELLUCCI

SUMMARY

The article discusses the post-phenomenological notion of the body with reference to the theory of Gilles Deleuze and Felix Guattari and the performances of Italian theatre director Romeo Castellucci. Although Deleuze and Guattari almost never directly refer to phenomenology, their attacks on the principles of organization, signification and subjectification are directed to deconstruct the phenomenological and psychoanalytical notions of the body. Both phenomenology and psychoanalysis could be read as theories which attempt to recharge the body with meaning even in such cases when the meaning is lost. By contrast, Deleuze and Guattari's philosophy aim to disarticulate the unity of the body and the coherence of meaning. In *A Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari introduce the notion of the Body without Organs which can be contrasted with the organized body which is the object of phenomenology and psychoanalysis. The task of psychoanalysis is to create the image of a whole self, whereas the "anti-psychiatric programme" which Deleuze and Guattari introduce, refers to the body as to the platform of experimentation. Deleuze and Guattari claim that the subject is defined by three strata: the organism, signification, and subjectification. To these three strata the BwO opposes disarticulation (or *n* articulations), experimentation as the operation on that plane (no signifier, never interpret!), and nomadism as the movement of desubjectification. As Elisabeth Grosz points out, the notion of the Body without Organs invokes a conception of the body that is disinvested of fantasy, images, projections, representations, a body without a psychical or secret interior, without internal cohesion and latent significance.

Why do we need this programme of the Body without Organs? What does it mean to disarticulate, to cease to be an organism? Deleuze and Guattari reply that dismantling the organism has never meant killing yourself, but rather opening the body to connections that presuppose an entire assemblage, circuits, conjunctions, levels and thresholds, passages and distributions of intensity. It is precisely these connections which let us evade subjection, let us to unhook ourselves from the points of subjectification that nail us down to a dominant reality. In this respect there is a clear connection between Deleuze and Guattari's notion of the Body without Organs and the performative strategies of *Tragedia Endogonidia* by Castellucci. The first moment, which connects Deleuze and Guattari with Castellucci is the disarticulation of the body. Castellucci, similarly as Bene, destroys the organic unity of the body

and rearranges it as an assemblage collected from different surfaces, prosthetic devices, machines and mechanisms. In this sense we can say that Castellucci invents the Body without Organs which functions as a platform for producing different connections and distributing variable intensities. Another important characteristic of the Body without Organs is the destruction of the processes of signification and interpretation. Deleuze and Guattari here oppose the process of signification and interpretation as the basis of psychoanalytic cure. Psychoanalysis works in finding random symptoms and articulating them into a meaningful whole, into a personal fantasy. By contrast, the Body without Organs is a platform of experimentation, where different intensities circulate and pass. Instead of thinking about it in terms of signification (What does it mean?), we should think about it in terms of an affect (How does it work? What affects it can produce?). Similarly in Castellucci's performances we can observe the repetitive exposure of the sequences of signs which have irretrievably lost their signification. The third moment which connects Deleuze and Guattari with Castellucci is the process of desubjectification. Deleuze and Guattari renounce the notion of the subject; similarly Castellucci prefers machines, animals and substances instead of human beings. In this sense we can claim that the main protagonist of Castellucci's performances is the anonymity itself.

**KEYWORDS:** Deleuze, Guattari, the Body without Organs, disarticulation, experimentation, desubjectification, Artaud, Bene, Castellucci.