



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
TEATRO IR KINO FAKULTETAS
VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

PAULIUS IGNATAVIČIUS

**SHAKESPEARE'Ų TRAGEDIJA „HAMLETAS“:
HEROJAUS IDENTITETO IR JO RAIŠKOS
TRANSFORMACIJŲ REŽISŪRINĖ STUDIJA**

Meno doktorantūros projektas
TEATRAS IR KINAS (C 002)

VILNIUS, 2023

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. Oskaras Koršunovas

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Darius Meškauskas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras ir kinas C002, vaidyba)

Nariai

prof. Nelė Klimienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras ir kinas C002, vaidyba)

prof. Māra Ķimele (Latvijos kultūras akademija, teatras ir kinas C002, teatro režisūra)

doc. dr. Ramunė Balevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H003)

prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, filologija H004)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2017–2023 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2023 m. gruodžio 11 dieną.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2023 m. gruodžio 12 dieną.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF THEATRE AND FILM
DEPARTMENT OF ACTING AND DIRECTING

PAULIUS IGNATAVIČIUS

**A DIRECTORIAL STUDY OF THE HERO'S IDENTITY AND
THE TRANSFORMATIONS OF ITS EXPRESSION,
BASED ON SHAKESPEARE'S TRAGEDY HAMLET**

Artistic Research Project

THEATER AND FILM (C 002)

VILNIUS, 2023

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Prof. Oskaras Koršunovas

Research supervisor: Prof. Dr. Ramunė Marcinkevičiūtė

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Darius Meškauskas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre and Film C002, Acting)

Members:

Prof. Nelė Klimienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre and Film C002, Acting)

Prof. Māra Ķimele (Latvian Academy of Culture, Theatre and Film C002, Theatre Directing)

Assoc. Prof. Dr. Ramunė Balevičiūtė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Studies H003)

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Philology H004)

The artistic research project was prepared over the period of 2017 to 2023 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 11 December 2023.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 12 December 2023.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS	7
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS	8
ĮVADAS	8
1. SHAKESPEARE‘O „HAMLETAS“ KAIP SISTEMA	13
1.1 Tragedijos „Hamletas“ pirmoji pamatinė opozicija: viduramžiai ir Renesansas.....	15
1.1.1 Skaistyklos fenomenas „Hamleto“ istorijoje – tikėjimo šmėklomis kritika ar naujo herojaus identiteto kūrimo pamatas.....	15
1.1.2 Nauja vertybinė sistema ir jos pagrindo paieškos: moralės svertų slinktis nuo Dievo link pačio žmogaus.....	18
1.1.3 Hamleto delsimas veikti – modernaus subjekto pradžia ir individualizmo bei kapitalizmo epochos kritika.....	22
1.1.4 „Hamletas“ – humanizmo inversijos pranašystė.....	28
1.2 „Hamleto“ tragedijos antra pamatinė opozicija: tėvas ir sūnus.....	30
1.2.1 Buvimo paradoksas: ar tikėjimas šmėkla vertas Klaudijaus mirties.....	30
1.2.2 Dorybė, moralė, skaistumas – vertybių pralaimėjimas tikrovei.....	35
1.2.3 Pasyvios agresijos išraiška „Hamlete“.....	38
1.2.4 Tėvų pėdsakas herojaus identitete.....	39
2. HEROJAUS IDENTITETO RAIŠKOS GALIMYBĖS SPEKTAKLYJE „HAMLETAS“	42
2.1 Menas mėginantis išreikšti neapibrėžiamą identitetą.....	42
2.1.1 Identiteto sąvoka.....	42
2.1.2 Meno kūrinio turinio ir formos dialektika.....	45
2.2. Performatyvumo estetika kaip herojaus identiteto raiškos forma.....	49
2.2.1 Liminalus teatras ir jo potencialas keisti identitetą.....	49
2.2.2 Trys Jacques‘o Ranciere‘o meno režimai.....	53
2.2.3 Identitetas kaip hibridas.....	57
3. TOLIAU – TYLA? ATVEJŲ ANALIZĖ	60
3.1 Pirmasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2018 metų pavasarį Lietuvos teatro sąjungoje: performatyvios išraiškos formos ir hibridinės „Hamleto“ herojaus tapatybės beieškant.....	61
3.1.1 Spektaklio išeities situacija.....	61
3.1.2 Susvetimėjimas artimoje aplinkoje ir performatyvumas.....	63
3.1.3 Performatyvumo spąstai.....	67

3.2 Antrasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2021 metų pirmą pusmetį Valstybiniame Šiaulių dramos teatre	71
3.2.1 Kintantis žiūros taškas: paauglio identifikavimosi drama.....	71
3.2.2 Tikrovės ir iliuzijos paieškos „Hamlete“.....	75
3.2.3 Psichologizavimo sąlytos ir kiti išraiškos priemonių labirintai.....	82
3.2.4 Antrojo kūrybinių dirbtuvių etapo problemos.....	85
3.3 „Hamleto“ dirbtuvėse atrastų temų interpretacijos ir šiuolaikinio herojaus identiteto bei jo raiškos paieškos rašant pjesę „Kodas F32“ ir spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę repeticijų procese.....	87
3.3.1 Žaidžiant Dievą be taisyklių ir vidinio erdvumo laisvė.....	87
3.3.2 Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesė „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ ir keršto bei atleidimo dialektika aukojimo kontekste.....	93
3.3.3 Spektaklio forma: epinio ir dramatinio teatro hibridas bei kiti spektaklio komponentai.....	99
3.3.4 Etinis meno režimas ir sprendimo galimybė – atleisti.....	104
3.3.5 Identiteto fenomenas – iliuzorinė prigimtis ir neapibrėžiamumo kategorija.....	107
IŠVADOS.....	112
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	114
SUMMARY/SANTRAUKA.....	118
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI/PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS.....	134
1 PRIEDAS: Pauliaus Ignatavičiaus pjesė „Kodas F32“.....	136
2 PRIEDAS: Raineris Werneris Fassbinderis „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ (vertė Dominykas Norkūnas).....	178

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

Kūrybinės meno projekto dalies gynimo komisijai pateikiamas spektaklio pagal Rainer Werner Fassbinder pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ (vertėjas Dominykas Norkūnas) profesionalus įrašas. Premjera įvyko 2022 metais liepos 2 d. „Artūro Areimos teatre“. Šio spektaklio kūrime dalyvavo aktoriai: Ieva Brikė, Tomas Stirna, Aidas Matutis, Aistė Šeštokaitė, Pijus Ganusauskas, Arnoldas Augustaitis, Božena Aleksandrovič, kostiumų dailininkės Greta Milevičiūtė ir Justina Ignatavičienė, režisierius ir scenografas Paulius Ignatavičius, kompozitoriai Pijus Ganusauskas ir Paulius Ignatavičius, šviesų dailininkas Darius Malinauskas.

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

ĮVADAS

Identitetas gali žmones vienyti, bet lygiai taip pat ir priešinti. Viena vertus, jis gali tapti saviraiškos pamatu arba vienybės su kitu pagrindu, kita vertus – gali tapti ir neapykantos kitam priežastimi. Neretai, „identitetu manipuluojama, jis virsta įrankiu karui, pykčiui, prievartai.“¹ Jau vien kiek destrukcijos atnešė žmogaus, kuris turi viršenybę prieš kitas gyvybės formas žemėje, identitetas: „Dievas palaimino juos, tardamas: „Būkite vaisingi ir dauginkitės, pripildykite žemę ir valdykite ją! Viešpataukite ir jūros žuvisms, ir padangių paukščiams, ir visiems žemėje judantiems gyvūnams.“² Tokiu krikščionišku, antropocentrinio mąstymo parentas žmogaus identitetas yra šiandieninės antropoceno epochos šaknys. O šiandien mokslininkai jau kalba apie tai, kad ne tik žmonės ir gyvūnai, bet ir augalai gali turėti sąmonę. Dr. Monica Gagliano iš Sidnėjaus universiteto, atlikdama eksperimentus su pupomis pastebėjo, kad augalai gali mokytis. Ji atliko Ivano Pavlovo eksperimentus su šunimis ir pastebėjo, kad „augalai neturi smegenų. Jie neturi neuronų, bet vis tiek atlieka tą pačią užduotį kaip ir šunys“³. Ar tikrai mes vis dar tikime, kad esame vienintelė sąmonę turinti gyvybės forma?

Šią vasarą archeologijos mokslą sudrebino naujos archeologų įžvalgos apie 2013 metais atrastą *homo sapiens* giminaitį *homo naledi*. „Urve aptiktos skeleto liekanos yra sutelktos vienoje, sunkiai pasiekiamoje urvo sistemoje ir datuojamos prieš 335 000 – 241 000 metų, kai Afrikoje tik pradėjo atsirasti šiuolaikiniai žmonės.“⁴ Šio atradimo esmė yra ganėtinai mažos *homo naledi* smegenys, kurios visiškai nesiderina su jų gebėjimu laidoti savo giminaičius, gamintis amuletus ir įrankius, gamintis maistą ant laužo bei braižyti ant uolos panašius raštus, kuriuos braižė *homo sapiens*, tik keletą šimtų tūkstančių metų po to. „Jei šis mažų smegenų homininas iš tikrųjų elgėsi taip pažangiai, laidėjo ir kūrė su laidotuvėmis susijusius simbolius, tyrėjai tvirtina, kad smegenų dydis neturėtų būti pagrindinis veiksnys nustatant, ar hominino rūšis yra pajėgi kompleksiskam pažinimui.“⁵ Panašu, kad gyvename tokia laike, kuriame žmogaus viršenybė ir jo kaip vienintelės būtybės gebėjimas sąmoningai suvokti pasaulį, nebėra tokie akivaizdūs. Suvokimas apie tai, kas yra sąmonė nuolat plečiasi.

¹ Richter, F. *Ich bin Europa*. Berlin: Theater der Zeit, 2017, p. 244.

² *Šventasis Raštas, Senasis testamentas, Pradžios knyga, 1, 28*. Lietuvos Biblijos draugija, Vilnius 2018, p.7.

³ Sutton, M. *Pea plants conditioned like Pavlov's dog in research seeking to break new ground*. ABC Radio Adelaide, 2019. Prieiga per internetą: <https://www.abc.net.au/news/2019-01-15/researcher-teaching-plants-dog-tricks/10709530>.

⁴ Romey, K. *A mysterious human species may have been the first to bury their dead*. National Geographic, 2023. Prieiga per internetą: <https://www.nationalgeographic.com/science/article/earliest-human-burial-homo-naledi-berger>.

⁵ Ten pat.

O plečiantis suvokimui apie sąmonę ir žmogaus vietą šiame pasaulyje, būtina, pasiremiant menine praktika iš arčiau patyrinėti, kaip žmogus suvokia pats save. Jei žmogus geba pasakyti „Aš esu“, jis, turbūt, turėtų žinoti, kas yra „Aš“ ir, tikriausiai, turėtų suvokti savo identitetą. Tačiau, ką, iš tiesų, slepia identiteto fenomenas? Kuo mes tikime, kad esame? Šis tyrimas skirtas tam, kad gebėtume sąmoningiau ir atidžiau pažvelgti į dažnai manipuliatyviai naudojamą identiteto sąvoką, o ją pažinę giliau – sąmoningai, su atida bei empatija žvelgtume tiek į save, tiek ir į kitą, aiškiau suvokdami savęs identifikavimo tiek vidiniame, tiek išoriniame pasaulyje procesus. Kadangi, šio meninio tyrimo sritis yra teatro režisūra, tai ir identiteto fenomenas bus tiriamas iš teatro režisieriaus kūrybinio proceso perspektyvos. Šis kūrybinis procesas apima ne tik meninę praktiką, bet ir teorinį pasiruošimą jai, apmąstant analizuojamą temą iš filosofinės perspektyvos. Tokį mąstymo procesą galima būtų priskirti teatro filosofijos (*performance philosophy*) tyrimų sričiai. Tai „besiformuojantis tarpdisciplininis ir tarptautinis mąstymo, kūrybinių praktikų ir studijų laukas, atviras visiems tyrinėtojams, besidomintiems ryšiais tarp atlikimo ir filosofijos.“⁶

Kurdamas spektaklį menininkas ieško šiandienos herojaus identiteto ir lipdydamas jį, taip pat kuria ir savąjį identitetą. Pasitelkus teatro meną, mėgindamas apčiuopti šiandieninio žmogaus situaciją, jis atlieka savo vidinį sąmonėjimo procesą, į kurį įtraukia ir žiūrovus. Galima būtų sakyti, kad spektaklis ir yra savotiškas bandymas suprasti šiandienos laiką ir taip priartėti prie didesnio visuomenės sąmoningumo lygmens. Taigi, kurdamas kažkokį spektaklio herojų ir jo aplinką, režisierius patiria savo paties vidinę transformaciją.

Manytina, kad būtent tapimas labiau sąmoningu žvelgiant į spektaklyje iškeltą problematiką ir spektaklio įtakota žiūrovo identiteto transformacija yra vienas esminių teatro meno siekių. Tačiau žiūrovo identiteto pokyčio ištirti praktiškai neįmanoma. Kartais net pats žmogus neužčiuopia savo kismo. Todėl buvo nutarta susikoncentruoti į spektaklio herojaus identitetą ir jo raišką spektaklio kūrimo procese, tuo pačiu išanalizuojant, kokių naujų savybių įgavo pati identiteto sąvoka, dirbant prie kūrybinės meno projekto dalies. Tikimasi, kad šis meninis tyrimas prisidės prie tolerancijos bei empatijos kitokiam, nesvarbu kokia gyvybės forma jis bebūtų. Ne ką mažiau svarbus meninio tyrimo tikslas yra tolerancijos bei empatijos pačiam sau auginimas šiuolaikinėje visuomenėje.

Taigi, šio meninio tyrimo objektas yra herojaus identitetas ir jo raiška. Tyrime svarbus klausimas, kaip kuriamasis objektas – spektaklio herojus, identifikuoja pats save, kokiomis priemonėmis šis identitetas yra išreiškiamas ir kaip ši herojaus identifikacija įtakoja spektaklio

⁶ Maoilearca, L. C. Ó. *Performance Philosophy: an introduction*. Porto Alegre: Rev. Bras. Estud. Presença, v. 10, n. 1, e92544, 2020, p. 2. Prieiga per internetą: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/vF9jq96Y9Zt7v9d6QFvJTJq/?lang=en>

turinį. Į identiteto fenomeną bus žiūrima iš meninės perspektyvos, o remiantis kūrybinio proceso atradimais bus bandoma užčiuopti šio fenomeno problematiką.

Identiteto fenomenas išties plačiai aprašytas įvairiausiuose moksliniuose tyrimuose, todėl šio meninio tyrimo tikslas nėra teoriškai apžvelgti identiteto fenomeną skirtingų mokslo šakų kontekstuose ar teoriškai išanalizavus esamus identiteto fenomeno apibrėžimus, pasiūlyti naują identiteto sąvokos apibrėžimą. Visgi tikimasi, kad tyrimas pasiūlys ne naują ir teisingiausią identiteto apibrėžimą, bet naują, alternatyvų žiūros tašką į šį fenomeną. Po šio tyrimo papildinamuoju stiklu yra spektaklio kūrimo procesas, kuris susideda iš dviejų pagrindinių dalių: pasiruošimo spektaklio repeticijoms ir pačių spektaklio repeticijų. Pasiruošimo repeticijoms ištyrimas apima teorinę identiteto fenomeno ir jo raiškos analizę, o spektaklio repeticijų analizė remiasi teorinių atradimų patikrinimu praktikoje ir iš to išplaukiančiais apibendrinimais bei išvadomis. Būtent šių dviejų spektaklio kūrimo proceso dalių (teorinės ir praktinės) analize ir paremtas šis tyrimas.

Kaip tyrimo įrankis yra pasirinkta Williamo Shakespeare'o pjesė „Hamletas“, remiantis prielaida, kad savęs identifikavimo klausimas šiame kūrinyje yra esminė tema, leidžianti pažvelgti į identiteto fenomeną šiuolaikinėje visuomenėje per klasikinės tragedijos pavyzdį, ją interpretuojant šiuolaikiniame kontekste. Tyrime taip pat aptariamos įžvalgos rašant pjesę „Kodas F32“, kurią galima įvardinti kaip meninę identiteto fenomeno analizę, žvelgiant iš depresija sergančio žmogaus žiūros taško. Taip pat tyrime remiamasi ir spektaklio pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ kūrybos procesu, kuris yra „Hamleto“ dirbtuvėse atrastų temų interpretacijos tąsa. Šis spektaklis leidžia pažvelgti į identiteto fenomeną iš šiuolaikinės pjesės perspektyvų bei savotiškai tiria šiandieninės kariaujančios Europos situacijoje įkalintą žmogų – norintį ir kartu priverstą iš naujo save identifikuoti.

Išanalizavus „Hamleto“ tragedijos pamatines opozicijas bei apžvelgus ir palyginus šiuolaikinio herojaus identiteto raiškos galimybes, atrastos įžvalgos buvo patikrintos praktikoje, siekiant užčiuopti identitetą kaip fenomeną bei patikrinti, kokios teatro raiškos priemonės geba perteikti scenoje šiuolaikinio herojaus identitetą. Taip pat tyrime siekiama teoriniame bei praktiniame lygmenyje palyginti ir išbandyti aktualiausius šiuolaikinio herojaus identiteto raiškos teatre būdus, suformuluojant pagrindines režisūrines problemas, iškylančias susidūrus su klasikinės pjesės suformuoto herojaus identiteto adaptacija šiandieniam laikui. Siekiant užsibrėžto tikslo suformuoti šie uždaviniai:

1. Analizuojant „Hamleto“ pjesę, nustatyti jos herojaus identiteto sąsajas su šiuolaikybe bei galimas Shakespeare'o herojaus interpretacijas šiandiniame laike.

2. Remiantis „Hamleto“ pamatinių opozicijų analize bei teoriniais eksperimentais – išanalizuoti identiteto sąvoką ir joje glūdinčią problematiką bei nustatyti identiteto sąvokos kuriamas įtampas ir problematiką.
3. Išanalizuoti tinkamiausias teatro formas, gebančias išreikšti šiuolaikinio herojaus identitetą būsimame spektaklyje.
4. Aprašyti ir išanalizuoti tris kūrybinius procesus:
 - kūrybines dirbtuves „Hamletas“ (Lietuvos teatro sąjunga bei Valstybinis Šiaulių dramos teatras);
 - spektaklio pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ sukūrimo procesą (Pauliaus Ignatavičiaus teatras);
 - pjesės „Kodas F32“ rašymo procesą.

Analizuojant ir tiriant, dėmesį telkti nutarta į herojaus identiteto ir jo raiškos trajektorijas bei identiteto sąvokos patirtas transformacijas praktiniame kūrybiniame darbe.

5. Remiantis teorinėmis įžvalgomis ir jų pagrįstumo patikrinimu praktikoje (kūrybinėse „Hamleto“ dirbtuvėse, rašant pjesę „Kodas F32“, statant spektaklį „Šiukšlės, miestas ir mirtis“) – užčiuopti identiteto sąvokos problematiką bei pasiūlyti kitokį teorinį priėjimą prie šio daugiaprasmių fenomeno.
6. Suformuluoti pagrindines režisūrines problemas, iškylančias susidūrus su klasikinės pjesės suformuoto herojaus identiteto adaptacija šiandieniam laikui ir remiantis šiuolaikine pjesė, naujo, šių dienų herojaus identiteto formavimu spektaklyje.

Tiriamajame darbe remiamasi aprašomuoju, empiriniu, lyginamuoju, introspekcijos, refleksijos, dialektiniu bei istoriniu tyrimo metodais. Empirinis metodas remiasi asmenine bei aktorių patirtimi kuriant spektaklį, rašant pjesę bei dirbant kūrybinėse „Hamleto“ dirbtuvėse. Lyginimasis metodas pasitarnauja analizuojant skirtingas herojaus identiteto raiškos galimybes, o dialektinis metodas naudingas vedant vidinę, teorinę diskusiją apie identiteto fenomeną bei atliekant teorinius eksperimentus. Istorinis metodas padeda giliau suvokti pjesių „Hamletas“ bei „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ šaknis ir tiksliau ištirti šių pjesių herojaus identiteto turinį lyginant jį su šiandieniniu laiku ir analizuojant tai, kokias naujas savybes gali įgauti identiteto sąvoka. Refleksijos metodas padeda kritiškai išanalizuoti tyrime padarytas prielaidas ir apmąstyti patį mąstymo procesą. Introspekcijos metodas padeda pastebėti ir aprašyti tyrimo metu patiriamus vidinio pasaulio reiškinius. Identiteto fenomenas šiame darbe tiriamas ir per pačią meninę praktiką, tiriant spektaklio raiškos priemones gebančias geriausiai atspindėti kuriamą herojaus identitetą bei paties herojaus identiteto transformacijas įvykusias per visą kūrybinį procesą.

Pats identiteto fenomenas, galima sakyti, dažnai naudojamas, neretai, tarsi savaime suprantamas visų objektų atributas. Tačiau gilinimasis į identiteto fenomeną, kaip į reiškinių, kuri galima patirti ir šio fenomeno analizė meninės kūrybos kontekste galėtų paskatinti teatro kūrėjus atviriau žvelgti į savo pačių identitetą bei į santykį su kuriamais herojų identitetais.

Analizuojant Shakespeare'o „Hamletą“ bei R. W. Fassbinder „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ buvo remtasi tokiais autoriais kaip Janas Kottas, Stephenas Greenblattas, Leonidas Donskis ir kitais. Ieškant filosofinės bei socialinės perspektyvos į identiteto fenomeną remtasi Šventojo Rašto tekstais, Anthony'iu Giddensu, Filosofijos enciklopedija, filosofijos žodynu, Carlu Hegemannu, Kristupu Saboliumi, Leonidu Donskiu, Eckhartu Tolle, Nijole Aukštuolyte, Hale'u Dwaskinu, Immanueliu Kantu, Sauliumi Geniušu, Eriku Eriksonu. Lyginant įvairias meno teorijas buvo remtasi tokiais autoriais kaip Erika Fischer-Lichte, Jacques'as Ranciere'as, Clementas Greenbergas, Bertoldas Brechtas, Hansas-Thiesas Lehmanas, Miltonas Singeris, Theodoras W. Adorno. Herojaus identiteto formavimosi konteksto tyrimų laukui aktualūs šie autoriai, kuriais taip pat buvo remtasi – Theodoras W. Adorno, Jochenas Hirschle ir Markas Fisheris.

Darbo struktūrą sudaro: įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir du priedai. Pagrindinėje, meninio tyrimo dalyje – pirmasis skyrius dedikuotas W. Shakespeare'o tragedijos „Hamletas“ pamatinių opozicijų analizei herojaus identiteto, kaip fenomeno, kontekste. Jis sudarytas iš dviejų poskyrių, kuriuose atitinkamai tiriamos viduramžių ir Renesanso bei tėvo ir sūnaus opozicijos. Antrasis skyrius skirtas galimiems spektaklio „Hamletas“ herojaus formos ir turinio pasirinkimams, atitinkamai jame tirama performatyvumo estetika, kaip galimas šiuolaikinio herojaus identiteto išraiškos būdas bei meno kūrinio turinio ir formos dialektika. Trečiajame skyriuje aptariamas ir analizuojamas kūrybinis darbas, dėmesį telkiant į herojaus identitetą ir jo raišką. Šį skyrių sudaro trys poskyriai: 1) pirmasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2018 metų pavasarį Lietuvos teatro sąjungoje; 2) antrasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2021 metų pirmą pusmetį Valstybiniame Šiaulių dramos teatre ir „Hamleto“ dirbtuvėse atrastų temų interpretacijos ir šiuolaikinio herojaus identiteto bei jo raiškos paieškos rašant pjesę „Kodas F32“ ir spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę repeticijų procese. Literatūros sąrašą sudaro spausdintinė literatūra, elektroninės knygos bei straipsniai ir internetiniai šaltiniai. Tiriamasis darbas papildytas dviem priedais: Pauliaus Ignatavičiaus pjesė „Kodas F32“ bei Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesė „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ į lietuvių kalbą išversta Dominyko Norkūno.

1. SHAKESPEARE‘O „HAMLETAS“ KAIP SISTEMA

Identiteto klausimas yra vienas esminių kūrybinio proceso pamatinių sluoksnių. Kūrėjas, dažniausiai, stengiasi perprasti šiandieninį laiką paneigiant buvusį ir taip pasauliui pasakyti kažką naujo, negirdėto, šiuolaikiško, nes noras būti autentišku ir surasti savąjį identitetą, galima sakyti, yra esminis kūrėjo variklis. Tačiau dažnai mes pervertiname esamąjį laiką, suteikdami jam naujumo etiketę. Lygiai taip pat pervertiname autentiškumo siekį, neigdami žmogaus bendrystės ir solidarumo jausmą. Kalbėdami apie progresą dažnai neigiamai žvelgiame į praeitį, tačiau „tam, kad suprastume, kiek nauji yra mūsų Naujieji Amžiai, turime suprasti, kiek praeities istorijos sluoksnių yra išlikę dabartyje.“⁷ Mūsų dabartis yra tarsi archeologinis objektas, kuriame daugybė praeities sluoksnių susimaišę tarpusavyje sudaro unikalų šiandieninį pasaulio vaizdą. Žvelgiant iš kitos pusės, dažnai praeitis yra idealizuojama. Ir, rodos, nei praeities atsisakymas, nei jos idealizavimas neatskleidžia esamojo laiko identiteto, tačiau manytina, kad šio identiteto įsisąmoninimas menininkui būtinas kaip stuburas, jeigu jis nori kurti aktualų meną. Apskritai, esamojo laiko identitetas slepiasi po ganėtinai sudėtingu kodu, kurį iškodavus, tikriausiai, gali laukti neįauki tyla atsivėrusioje tuštumoje. Esamojo laiko identitetas yra suvokiamas plačiaja prasme, kaip tam tikro objekto, šiuo atveju, Shakespeare‘o minimo *išnirusio laiko* prasmė ir esmė. O ar įmanoma apskritai apibrėžti esamąjį laiką? Galbūt, tai kaip mes matome laiką pasako daugiau ne apie laiką, o apie mus pačius? Tad, galbūt, norėdami sužinoti daugiau apie šiandienos *išnirusį laiką* turėtume sau užduoti Oskaro Koršunovo spektaklio „Hamletas“ (2008) pradžioje ištartą klausimą: „Kas tu esi?“. Koršunovo spektaklio aktorių isterija ir desperacija užduodant šį klausimą vėl ir vėl, tarsi nurodo į kažkokį žmogaus pasimetimą savęs identifikacijos procese. Ir iš tiesų, į ką žmogui remtis? Gal į didžiulį praeities išminties luitą, užsikrautą ant savo pečių, kurį reikia sunkiai neštis į ateitį. Tas praeities luitas verčia suklypti prie kiekvieno akmenuko, nes juk taip sunku temptis visą praeitį kartu su savimi į ateities nežinią. Toks žmogus sunkiai klampoja po dabartį, nešinas didžiuliu praeities patyrimų ir iš jų išplaukiančių ateities baimių luitu, tik ar tas sunkus klampojimas primena gyvenimą? Ar jis dar gali iš tiesų patirti dabartį? Tas žmogus yra kiekvienas iš mūsų, tas žmogus yra ir Hamletas, stovintis prieš pasirinkimą, kaip veikti dabartyje? Būti ar nebūti įtakojamam praeities naštos? Būti ar nebūti įtakojamam ateities baimių ir neužtikrintumo? O gal tas praeities skausmo ir ateities baimių akmuo iš tiesų yra gyvybės šaltinis, maitinantis dabartį, o akmeniu jis virsta vien tik mūsų pasirinkimo dėka? Tad galbūt tai, kad tuometinis laikas Hamletui yra „išgverusi gadynė“⁸ daugiau pasako apie patį Hamletą ir jo požiūrį

⁷ Koselleck, R. *Wie neu ist die Neuzeit?* Historische Zeitschrift. Bd. 251, H. 3. Oldenbourg: Wissenschaftsverlag GmbH, 1990, p. 552.

⁸ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Churginas, A. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 214.

į pasaulį, nei apie pačią gadynę? Galbūt, Hamletas yra išniręs ir išgveręs, o pats laikas yra tiesiog toks, koks jis yra, nei išniręs, nei išgveręs? Šie klausimai yra atspirtis meniniam tyrimui, kuris ir skirtas išanalizuoti šiuolaikinio herojaus identiteto ir jo raiškos trajektorijas, atsirėmus į klasikinės tragedijos pavyzdį.

Williamo Shakespeare'o tragedija „Hamletas“ yra tobulas skalpelis perskrosti šiandienį laiką ir jį dekonstruoti. „Hamletą“ galima prilyginti esamojo laiko žmogaus kvintesencijai, kuri perėjusi režisūrinius ir aktorinius filtrus atsiranda spektaklyje. Todėl analizuojant „Hamletą“ bus tiriamas ir šiandieninis laikas, nes kito kelio statyti ir tirti Shakespere'ą nėra. Shakespeare'as nepasiduoda rekonstrukcijai, jis yra „tiesiog neišanalizuojamas.“⁹ Tragedija „Hamletas apskritai nėra itin tvarkinga formos ir aiškaus turinio atžvilgiu, (...) bet būtent atsispyrimas bet kokiai redukcijai ir vieno rakto analizei ar interpretacijai tampa jos stiprybe.“¹⁰ Toks įspūdis, kad Shakespeare'as parašė kūrinį, kuris visa savo esme atsiskleidžia tik interpretuojant jį šiuolaikinės visuomenės kontekste. Hamletas tarsi seifo kodas, kurį nulaužus gali atsiverti šiandienio laiko identitetas.

Hamletas yra toks daugiasluoksnis kūrinys, kad net sunku pasirinkti konkrečias jo temas ir jas analizuoti, nes „Hamletas“ siūlo begalę temų ir tai yra viena iš legendinio kūrinio savybių – maksimalus atvirumas interpretacijoms. Šiame tyrime bus gilinamasi į herojaus – Hamleto identiteto problematiką, pasitelkiant teatro meną, kaip tyrimo įrankį. Pradėti tyrimą verta su kertine hipoteze, kuri vestų minties siūlą per skirtingus kampus: esminis Shakespeare'o „Hamleto“ skirtumas nuo jo pirmtako „Amleto“ yra ne Hamleto delsimas keršyti ir jo humanistiniai, egzistencialistiniai bei filosofiniai svarstymai, bet Hamleto tėvo šmėklos tiesioginis dalyvavimas pjesėje, kuris ir atveria platų interpretacinį lauką bei padeda iš naujo peržvelgti identiteto sąvoką. Iš pradžių verta aptarti „Hamleto“ tragedijos prigimtį, o jeigu konkrečiau – tragedijos tekste užkoduotus Hamleto pamatus: viduramžių ir Renesanso bei tėvo ir sūnaus opozicijas.

⁹ Donskis L. *Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą*. Vilnius: Versus Aureus, 2016, p. 165.

¹⁰ Ten pat.

1.1 Tragedijos „Hamletas“ pirmoji pamatinė opozicija: viduramžiai ir Renesansas

1.1.1 Skaistyklos fenomenas „Hamleto“ istorijoje – tikėjimo šmėklomis kritika ar naujo herojaus identiteto kūrimo pamatas

Pradžioje būtina paminėti, kad klausimas, ar Williama Shakespeare'o „Hamletas“ yra Baroko pradžios ar Renesanso pabaigos pjesė nėra šio tyrimo objektas. Žinoma, Shakespeare'o „Hamletas“ yra toks daugiasluoksnis kūrinys ir jame tikrai galima išvelgti tiek viduramžišką kraujo keršto tradicijos motyvą, tiek renesansišką išaukštinto žmogaus mąstymo refleksiją, taip pat ir Baroko epochai būdingas viso pasaulio kaip scenos, iliuzijos ir tikrovės susikirtimo temas. Vis dėlto, esminis epochų tektoninių plokščių susidūrimo taškas atsispindintis „Hamlete“ – viduramžių susitikimas su Naujaisiais Laikais. Būtent viduramžiškos kraujo keršto tradicijos, kurią simboliškai reprezentuoja iš skaistyklos atklydusi Hamleto tėvo šmėkla akistata su Humanizmu, iškilusiu Renesanse, yra tas didysis sprogimas, iš kurio gimsta Hamleto personažas, o iš to jau seka gyvenimo kaip teatro, žemiškos tuštybės ar iliuzijos ir tikrovės sankirtos temos, būdingos Baroko epochai.

Po susitikimo su tėvo šmėkla Hamletas stovi prieš aklavietę, iš kurios „išeiti yra du būdai: teisingumas arba nuodėmių atleidimas.“¹¹ Šis esminis pasirinkimas, galima sakyti, pažymi ir esminį krikščionišką pasirinkimą. Tai, kad didžioji dalis Shakespeare'o „pjesių, o ypačingai „Hamletas“, yra prisotintos Krikščionybės aidų ir nuorodų gali paneigti tik tie, kurie girdi tik akimis ir nemato nosimi.“¹² Be to, Hamleto keliami klausimai yra itin artimi Krikščionybei, netgi esminiai tikinčiųjų klausimai. Turint omenyje, kad viduramžių pabaigoje ir Renesanso pradžioje Europos visuomenėje vyko svarbūs pokyčiai, sietini su Reformacija, o Renesanso pabaigoje parašyto „Hamleto“ istorijos šaknys siekia viduramžišką „Amleto“ legendą, būtina panagrinti, kaip šios dvi epochos atsispindi nagrinėjamame Shakespeare'o kūrinyje. Keliant šį klausimą, greičiausiai, niekaip nebus įmanoma išvengti ir religinio aspekto. Apskritai, religija buvo neatsiejama Shakespeare'o laikų visuomeninio gyvenimo dalis. Ji įtakojo tiek socialinį, tiek politinį, tiek ir vidinį žmogaus gyvenimą bei pasaulio suvokimą, o viduramžiais visas gyvenimas, apskritai, buvo kupinas Dievo ženklų.

Vienas iš esminių viduramžių ir Renesanso skiriamųjų bruožų, kuris tiesiogiai susijęs ir su Shakespeare'o „Hamletu“ yra skaistykla. Skaistykla yra raktinis žodis Hamleto kodo pirmojoje spynoje. Hamleto tėvo šmėkla atklydusi būtent iš skaistyklos. Šmėklos tekstas nusako tai, kuomet tikėjo viduramžių žmogus – baisiomis sielos kančiomis laikinoje stotelėje prieš patenkant į

¹¹ Fendt, G. *Is Hamlet a Religious Drama? : An Essay on a Question in Kierkegaard*. Milwaukee: Marquette University Press, 1998, p. 162.

¹² Ten pat, p. 161.

galutinį anapusinį pasaulį. Ši stotelė ilgą laiką buvo ne tik bažnyčios pragyvenimo šaltinis, bet ir takoskyra tarp anapusinio pasaulio ir žemės, tarp viduramžių bei Renesanso.

Stephenas Greenblattas, tyrinėdamas Shakespeare'o laikus, mini itin didelį skaičių elgetų Londono mieste. Didelė dalis šių elgetų yra elgetaujantys vienuoliai, kurie renka aukas ir platina venerines ligas. Žmonės dosniai aukoja vienuoliams dėl vienos vienintelės priežasties – jie tiki skaistykla. Karalius Henrikas VII be to, kad pastatė kelias ligonines ir namus vargšams, dargi pasirūpino, „kad po jo mirties, jo nuodėmių atleidimui ir jo sielos ramybei, būtų laikoma dešimt tūkstančių mišių – dešimt tūkstančių mišių.“¹³ Tai liudija apie visuomenėje įsigalėjusį tikėjimą, kad po mirties pirmiausia patenkama ne į dangų ar pragarą, o į tarpinę erdvę tarp mirties ir gyvenimo – skaistyklą. Dar vienas svarbus aspektas yra tai, kad gyvieji gali paveikti mirusiųjų padėtį skaistykloje. Svarbiausia – tiesiog melstis, o kad malda būtų svaresnė – melstis turi vienuoliai arba kunigai, o tam, kad jie melstųsi, reikia mokėti pinigų.

Tokį mąstymo modelį pagrindžia ir filosofo Tomo Akviniečio mintis, anot jo, skaistykloje patirtos išvalančios kančios yra „baisesnės, nei viskas ką žmogus gali iškentėti šiame pasaulyje“¹⁴. Kadangi, pagal krikščioniškąjį tikėjimą, į skaistyklą patekusių mirusiųjų likimas yra nulemtas ir jie visi pateks į dangų – bažnyčiai reikėjo surasti priežastį, kodėl reikia melstis už mirusius ir aukoti savo turtus šiai institucijai. Taigi aukoti reikėjo tam, kad „padėti tiems, kurie ten buvo jau nusiųsti arba patrupinti savo paties galimą įkalinimą šioje vietoje.“¹⁵ Skaistykla buvo vieta, į kurią visi bijojo patekti ir tam, kad ten nepatektum reikėjo mokėti, o melstis per daug ne nuodėmė, kuo daugiau meldiesi – tuo didesni šansai. Atėjus Reformacijai šis tikėjimas skaistykla reformuotųjų gretose nyko, o Anglijoje, kaip žinoma, Shakespeare'o laikais itin greitai plito Reformacija, juk karalius Henrikas VIII ką tik buvo atskyręs Anglijos bažnyčią nuo katalikybės. Taigi skaistykla reformatų buvo kritikuojama. Europa ėjo Naujųjų Laikų keliu, kuriuo ėjo ir Hamletas.

Juk „(...)narsa žymus šioj žemės pusėj Hamletas kilnysis nudėjo Fortinbrą(...)“¹⁶, vadinasi, pagal tuometinį žmonių tikėjimą Hamleto tėvas už šią savo nuodėmę turėjo atsidurti skaistykloje, vietoje tarp žemės ir dangaus. Tai liudija ir pati šmėkla: „Tuojau bus laikas, kuomet, ir vėl reikės man atsiduoti sieros liepsnoms.“¹⁷ Turint omenyje, kad Shakespeare'as yra Naujųjų Laikų dramaturgas bei žinant jo aštrų žvilgsnį, sutinkamą daugelyje jo pjesių, gali atrodyti, kad Shakespeare'as leisdamas Hamletui susitikti su iš skaistyklos atsklendžiančia tėvo šmėkla savotiškai kritikuoja viduramžiškąjį tikėjimą skaistykla, tačiau, ar taip iš tikrųjų yra? „Jis suprato,

¹³ Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008, p. 35.

¹⁴ Ten pat, p. 32.

¹⁵ Ten pat.

¹⁶ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 12.

¹⁷ Ten pat, p. 38.

kad savo kūryboje jis galėjo aprėpti plačią tradiciją, ne tik klasikinių hadą ar populiarųjį pragarą, bet ir uždraustą katalikų skaistyklos teritoriją.¹⁸ Shakespeare'as, skirtingai nuo jo didžiausių konkurentų Christopherio Marlowe ir Beno Johnsono, nevengė į savo kūrybą įtraukti oficialioje religijoje jau nebeegzistuojančių dvasių, kurios XVI a. pabaigoje pradėjo vis dažniau „rastis scenoje.“¹⁹ Jis suprato, kad vien tas faktas, kad niekas negali žinoti ar egzistuoja tokios dvasios suteikė šiam fenomenui turtingą teatrinį potencialą. Shakespeare'ą itin domino dvasių pasaulis, kuris atvėrė to meto žmonių baimes, ligas, tikėjimą senais prietarais. Krikščionybės reformatoriai galvodami apie dvasias atklystančias iš skaistyklos „nieko kito netroško, kaip tik kad žmonės jas pamirštų.“²⁰ Shakespeare'as elgiasi priešingai ir suteikia dvasioms sceną, „Hamleto“ atveju, padarydamas šmėklą esminiu pjesės stuburo slanksteliu.

Hamleto tėvo šmėkla, anot Stepheno Greenblatto, yra „ne kūniška tikrovė, kad ir kaip panaši ji būtų į gyvąjį paveikslą; ji priklauso daugiau nuo jų pačių reakcijos, tam tikras įkūnytas prisiminimas.“²¹ Ši, šmėklos kaip įkūnyto prisiminimo, interpretacija yra kur kas racionalesnis raktas įveikti tėvo šmėklos kodą. Pats Hamletas priima tėvo šmėklą gana racionaliai, perspėdamas savo bendražygius, jog dabar gali būti, kad jis elgsis keistai: „Man gali kartais tekti suvaidinti keistuolį“²². Tai reiškia, kad jis save mato iš šono ir nesijaučia keistai dėl tėvo šmėklos ir dėl tam tikrų priežasčių – jam vėliau teks suvaidinti keistuolį. Be to, kalbėdamasis su tėvo šmėkla jis pamina visą savo išsimokslinimą ir visą savo išmintį bei pažada tėvui kerštą: „Aš savo atminties lentoj ištrinsiu viską: išmintį iš knygų, vaizdus ir įspūdžius iš praeities, kuriuos jaunystė kitados įrašė, ir vien tik tavo įsakas nuo šiol gyvens manojoje smegenyno knygoje – be priemaišų!“²³ Jis šioje scenoje tarsi pažada atsisakyti pažangos, kurią atnešė Renesansas, taip pat pažada atsisakyti savo identiteto bei tapti tik tėvo įrankiu įvykdant kerštą. O visas tėvo šmėklos tekstas yra tarsi senojo tikėjimo skaistykla vadovėlis, juk šmėkla labai tiksliai nusako ir iliustruoja tai, kuo tikėjo to meto žmonės. Taigi čia Renesanso žmogus – Hamletas susiduria su viduramžių kraujo keršto papročiu bei tikėjimu skaistykla, jau nekalbant apie tikėjimą šmėklomis. Ir negana to, kad jis nors kažkiek kvestionuotų šmėklos pasirodymą, jis sau pažada atkeršyti, netgi pasirinkdamas tam tikrą kelią – padaryti tai bevaidinant keistuolį. Jis net nesvarsto šmėklos realumo. Žinoma, vėliau, pjesės eigoje, jis bando įrodyti arba paneigti šmėklos tiesą ir šis jo bandymas baigiasi tragiškai. Pjesėje tarsi leidžiama suprasti, kad šmėkla buvo teisi dėl žmogžudystės, tačiau Hamletas vis tiek taip iki galo ir nepasiryžta sekti jos nurodymais, kurie ir kelia jo viduje didžiausias įtampas.

¹⁸ Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008, p. 210.

¹⁹ Ten pat, p. 203.

²⁰ Ten pat, p. 203.

²¹ Ten pat, p. 275.

²² Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nylūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 46.

²³ Ten pat, p. 41-42.

Neveltui, Shakespeare'as įtraukia tėvo šmėklą į Hamleto istoriją, puikiai žinodamas, ką reiškia dvasių pasaulis reformuotiesiems krikščionims ir tarsi primindamas, kad antgamtinių būtybių baimė bei tikėjimas dvasiomis neišnyko kartu su Reformacijos atsiradimu. Šis tikėjimas yra kur kas gilesnis žmogaus prigimties aspektas, kurį ne taip lengva paneigti. Shakespeare'as meistriškai analizuoja senųjų papročių įtaką jauno žmogaus gyvenimui ir jo priimamiems sprendimams. O tai reiškia, kad susiduriame su žmogumi – Hamletu, kuris yra priverstas rinktis savo identitetą ir atsakyti sau į klausimą – kas jis iš tiesų esąs: ar tas, kuris besąlygiškai pasiduoda praeities šmėkloms ir vadovaujasi senuoju – kraujo keršto identitetu, o gal tas, kuris kvestionuoja praeities vertybes ir iš naujo konstruoja savąjį identitetą, neturėdamas tam kito pagrindo, tik savo paties vertybes, kurios dar yra tik kuriamos. Hamletas tarsi patenka į savotišką užburtą ratą, į kurį patenka kiekviena nauja karta bei kiekvienas jaunas žmogus, norintis kurti savąsias vertybes ir savąjį, naująjį identitetą, paneigdamas vyresnės kartos sukurtą senąjį. Senosios vertybės pakeičiamos nepatikrintomis laiko – naujosiomis jaunosios kartos vertybėmis, kurios savo ruožtu ilgainiui taip pat išnyksta ir yra pakeičiamos kitomis naujomis vertybėmis, taip susikuriant gana nestabiliems, nuolat kintantiems identitetams. Shakespeare'as tam tikra prasme duoda Renesanso humanizmui išbandymą ir tarsi klausia mąstančio Renesanso jaunuolio: „kokį sprendimą atliksi, žinodamas šią šmėklos tiesą?“

1.1.2 Nauja vertybinė sistema ir jos pagrindo paieškos: moralės svertų slinktis nuo Dievo link pačio žmogaus

Shakespeare'as „niekada nevaizdavo netikrų, gudriais tikslais atsiradusių dvasių, niekada nerodė dvasių kaip nuogų įsivaizdavimų ar apsirikimų.“²⁴ Visada jo kūrinuose veikianti dvasia ar šmėkla buvo „figūra, kuri sukelia daug klausimų, teologinių, taip pat psichologinių ir dramaturginių.“²⁵ Taigi Hamletas ne veltui susitinka su šmėkla, kuri jam kaip ir spektaklio žiūrovui sukelia begales klausimų, tačiau jis po susitikimo su šiuo viduramžišku atributu – iš skaistyklos atklydusia šmėkla, tarsi paliekamas vienas, kaip naujas Renesanso žmogus, spręsti tolimesnių savo veiksmų. Kalbant apie herojaus identitetą, šiuo šmėklos pasirodymu Shakespeare'as tarsi duoda suprasti, kad formuojant Naujuosius Laikus ir naują herojaus identitetą – neįmanoma nubraukti praeities šmėklų, kurias taip norėjo pasiūsti pragaran ankstyvojo Renesanso reformatoriai. Jau pjesės pradžioje tampa aišku, kad Hamletas neišvengs praeities ir privalės atrasti su ja vienokį ar kitokį santykį, kad tik nuo jo priklausys ar praeitis taps jam pragaištimi ir našta, o gal gyvybę teikiančiu šaltiniu. Galima būtų teigti, kad Shakespeare'ui svarbi

²⁴ Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008, p. 212.

²⁵ Ten pat, p. 210.

ne pati tikėjimo šmėklomis ar skaistykla kritika, bet žmogus, kuris pradeda kurti naują vertybinę sistemą.

Šis Hamleto identiteto daugiasluoksniškumas aptariamas ir vieno žymiausių šekspyrologų – Jano Kotto. Hamletas yra jaunuolis iš Renesanso, „tačiau Renesanso Hamletas negali tikėti šmėklomis, Renesanso Hamletas turi ieškoti įtikinamų įrodymų. Taigi yra du Hamletai, senasis ir naujasis, kuriuos Shakespeare’as supynė į vieną figūrą. Senasis Hamletas, kuris tiki šmėklomis ir paklūsta klanų keršto įstatymui, ir naujasis Renesanso Hamletas, kuris mąsto ir dvejoja (...)“²⁶. Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, natūraliai kyla klausimas: ar yra vietos tikėjimui dvasiomis žmogaus prote ir jo paties morale grįstame pasaulyje? Ar rinktis kerštą ir tapti dar vienu užburto kraujo keršto rato nariu, ar rinktis virsmą galutinai nukerpant bambagyslę ir atsisakant praeities vertybių, o kartu ir kritiškai žvelgiant į dvasių pasaulį? Juk jeigu šmėkla pasirodė Hamletui, o tai, ką ji kalba yra tiesa, vadinasi, skatinimas keršyti ateina iš aukščiau – iš dvasių pasaulio. Tai, kaip tada elgtis? Čia vėlgi mums pasitarnaus pradžioje minėtas pirmasis „Hamleto“ kodo raktas – skaistykla, iš kurios ir atklydo Hamleto tėvo šmėkla, supainiojusi pjesėje visas kortas.

Šmėkla yra vienas iš kertinių Shakespeare’o Hamleto versijos ypatumų, kuris skiria jo pjesę nuo šios pirmtakų. „Šmėklos trūkumas Saxo ir Belleforesto kūrinuose, drauge ir jos tikėtinas buvimas senajame „Hamlete“ reiškia, kad mokslininkai nuolat daro prielaidą, kad arba šis tarpinis šaltinis buvo Shakespeare’o šmėklos šaknys, arba jis pats pridėjo šį turinio elementą.“²⁷ Tai, kad tėvo šmėkla Hamleto mito istorijoje atsirado tik Shakespeare’ui dirbant prie Hamleto istorijos nėra atsitiktinis faktas. Tai yra kur kas svarbesnė detalė, atskleidžianti Shakespeare’o kuriamo herojaus identiteto paieškas tuometinėje Europoje. Interpretuojant šią medžiagą reikalingas atsakymas į vieną esminį klausimą: ar nauja, Hamleto kuriama vertybinė sistema ir jo kuriamas naujas identitetas eliminuoja dvasių pasaulį iš žmogaus gyvenimo? Kas tada yra žmogaus vertybinis pagrindas? Kokius atsakymus į šiuos klausimus siūlo pats Shakespeare’as?

Tragedijos „Hamletas“ broliudystės biblijinė tema, tarsi amalgama sugeria visą praeities kraują ir kalba apie keršto epochą, kuri bando pasiglemžti ir patį Hamletą tarsi įpareigodama jį sekti, karo, keršto keliu ir įvykdyti teisingumą. Saxo Grammaticuso sukurtas Hamleto pirmtakas „Amletas“ yra senųjų naratyvų perdirbinys, kuriuo siekta parodyti Danų istoriją. Amletas yra totalus *kraujo už kraują* šalininkas ir bevaidindamas beprotį, apsimetinėdamas prieš visus, galų gale, pabaigia keršto planą skirtą tėvo Horwendilo žudikui, jo broliui Fengui, „sudegindamas visus dvariškius ir nužudydamas Fengą su basliu, kurį jis išsidrožė būdamas vaikas, kai pirmą kartą prisiekė atkeršyti už tėvo mirtį.“²⁸ Tai primena tam tikros kategorijos Holivudo filmų scenarijus,

²⁶ Kott, J. *Shakespeare heute*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2013, p. 411.

²⁷ Johnson, L. *The Tain of Hamlet*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2013, p. 32.

²⁸ Ten pat, p. 30.

kuriuose kerštas yra lengviausiai masėms suprantamas herojaus motyvas, kai nebereikia nieko mąstyti, tik gėrėtis *piktadarių krauju* bei pagrindinio herojaus ašara, kuri kaip ir Saxo atveju dažnai siejasi su vaikystės trauma – išdrožta keršto lazda ir priesaika, bet kuria kaina atkeršyti už patirtą neteisybę. Shakespeare'o tragedijoje žūsta praktiškai visi pagrindiniai herojai. Išlieka tik Horacijus, kuris „nors ir taip pat nori mirti, išgerdamas nuodingą taurę, bet jis sulaikomas Hamleto ir jam duodama užduotis, papasakoti jo istoriją.“²⁹ Taigi iš principo niekas nelaimi, o tai nurodo į netipinę Hamleto keršto istoriją, kuri tarsi sugriauna „Hamleto“ kaip kraujo keršto tragedijos identitetą. Jeigu pjesės „Hamletas“ pagrindinis leitmotyvas – kerštas rodomas iš kažkokios absurdo perspektyvos, tai gal kerštas nėra esminis pjesės objektas? Tad, koks iš tiesų yra šios pjesės identifikacinis kodas? Grįžkime prie mūsų rakto.

Kaip jau buvo minėta, šmėkla yra senojo viduramžiškojo tikėjimo skaistykla ir ritualais – įkūnytas prisiminimas. Ji tarsi ragina Hamletą prisiminti nusikaltimą bei skatina keršto troškimą, o „raginimas prisiminti reiškia bendrą nostalgiją mirties ritualams, kurie buvo nuslopinti Reformacijos metu“³⁰. Ankstyvajame renesanse Reformacija iš žmonių atėmė galimybę patekti į skaistyklą, kitaip tariant, jie nebebuvo tikri, kur jie pateks po mirties. Atsirado baimė dėl neaiškaus pomirtinio gyvenimo, todėl Renesanso tragedijose pasirodančios šmėklos ir dvasios tarsi apmalšina Naujųjų Laikų žmonių baimę, pasiūlydamos jiems nostalgišką viduramžių dvasių pasaulį, kuriame žmonės jautėsi arčiau mirusiųjų, nes „šmėklos figūroje riba tarp gyvųjų ir mirusiųjų nebuvo taip ryžtingai nubrėžta.“³¹ Reformacija neva pritraukusi religiją arčiau žemės ir atsisakiusi kai kurių mistifikuotų ritualų bei tikėjimų (pvz. minėtas tikėjimas skaistykla) pastatė žmogų į nesaugią padėtį. Todėl galima būtų teigti, kad tėvo šmėkla, tikriausiai, yra ankstesnių viduramžiškų laikų nostalgiška projekcija, kurios paskirtis – prarasto tikėjimo dvasių pasauliu troškulio patenkinimas. Tačiau manytina, kad šmėkla turėtų slėpti savyje dar kai ką, kur kas gilesnio ir stipresnio, nei tik praeities nostalgijos įkūnijimo funkcija.

Hamletas, supurtytas šmėklos, iš principo, tampa žudiku ir pamina naujai Renesanse besiformuojantį humanizmą. Pavyzdžiui, kalbant apie Rozenkrančą ir Gildensterną, jokie vidiniai moraliniai svertai nesustabdo Hamleto, kai šis „vedinas visiško Renesanso princo nesusimąstymo, anuos du dvariškius siunčia į jo pačio suorganizuotą mirtį.“³² Shakespeare'as nesubanalina šmėklos funkcijos, o atveria sudėtingą moralės svarstyklių slinkties nuo Dievo link paties žmogaus vidinio pasaulio procesą, kuris neįvyksta akimirksniu. Hamletui tenka nelengva užduotis. Viena vertus, jis yra išsimokslinęs Renesanso žmogus ir yra pastatomas prieš jau reformuotos religijos

²⁹ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 341.

³⁰ Dewar – Watson, S. *Tragedy. A reader's guide to essential criticism*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014, p. 24.

³¹ Ten pat, p. 25.

³² Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 344.

uždraustą iš skaistyklos atklydusią šmėklą, kurią teatras įgalina pasirodyti labai realiame, kone žmogiškame pavidale, kita vertus, šmėkla yra jo miręs tėvas, kas dar labiau apsunkina situaciją, nes meilė tėvui priverčia jį atsižadėti pažangos ir pažadėti atkeršyti už nusikaltimą, apie kurį jis sužino iš šmėklos ir kuria jis kaip Renesanso žmogus nebeturėtų tikėti. Hamletas pasverdamas savo veiksmus turi atlaikyti visas šias Shakespeare'o sugalvotas situacijas, o tai kalba apie naujo, mąstančio, save reflektuojančio ir beveik viską kvestionuojančio herojaus radimąsi, kai didesnė atsakomybė dėl sprendimų tenka nebe Dievui, o pačiam žmogui. Todėl galima būtų teigti, kad Shakespeare'as per Hamleto personažą parodo su kokiais milžiniškais sunkumais susiduria praeities tikėjimą dvasių pasauliu kvestionuojantis žmogus, mėginantis pagal savo moralę spręsti kas yra gera, o kas yra bloga. Hamletas pralaimi, iš principo, pratęsdamas kraujo keršto ratą, o jo svarstymai ir bandymai ieškoti savo vertybinio pagrindo, savojo identiteto vien tik žmogaus mąstymo patirtyje patiria pralaimėjimą.

Iš principo, neįmanomybė paneigti arba įrodyti dvasių pasaulio egzistavimą mūsų gyvenimuose, sukurianti įtampą herojaus vidiniame pasaulyje, tikriausiai, ir masino Shakespeare'ą įtraukti tėvo šmėklą į, iš pirmo žvilgsnio, paprastą Amleto keršto istoriją. Žvelgiant į tragišką pjesės pabaigą ir jos skirtumus lyginant su Hamleto pirmtako Amleto naratyvo pabaiga, galima būtų teigti, kad šmėkla pasitarnauja Shakespeare'ui kaip abejonės keršto būtinybe priežastis. Ji savotiškai priverčia Hamletą ieškoti paslėptos tiesos, todėl Hamletas bando vieną po kitos nuimti tiek kitų, tiek savo kaukes. Hamletas ieško, kas slypi ten, giliai žmoguje, po visomis jo kaukėmis ir įsivaizdavimais. Galima sakyti, kad šmėkla yra mąstančio ir save nuolat reflektuojančio herojaus mąstymo proceso katalizatorius, kuris suteikia Amleto istorijai naujų bruožų ir sukonkretina Shakespeare'o tragedijos objektą – nebe kerštą, o mėginimą suprasti bei suvokti žmogaus identiteto fenomeną, atsakyti sau į klausimą „kas tu esi?“. Galima būtų teigti, kad Shakespeare'o tragedijos pagrindine tema ir tampa šis Hamleto bandymas save identifikuoti. Jis yra atliekamas per nuolatinį mąstymo procesą, kuris pjesės pabaigoje pralaimi prieš tikrovę ir baigiasi tragiškai. Tokiu būdu, Shakespeare'as savotiškai perspėja žmogų, kad šis yra tiesiog per silpnas ir pernelyg netobulas, kad sugebėtų išbraukęs iš savo gyvenimo dvasių pasaulį sukurti naują, grynai žmogaus morale ir jo mąstymu grįstą identitetą. Žvelgiant dar toliau, jau iš šiandieninio žiūros taško, galima į Shakespeare'ą žvelgti kaip į tą, kuris gerokai pralenkė savąjį laiką, įspėdamas apie žmogiškojo mąstymo ribotumą, žaidžiant pasaulyje Dievą bei to padarinius mūsų planetai.

Shakespeare'as „Hamlete“, galima sakyti, reflektuoja atsakomybės prisiėmimą sau sprendžiant savo ir kitų likimą. Žvelgiant iš platesnės perspektyvos, Shakespeare'o „Hamletas“ yra daugiau nei socialinė tragedija atskleidžianti nelengvą Renesanso pradžios jauno žmogaus

padėtį to meto besikeičiančioje visuomenėje ir daugiau nei vien tik vidinė žmogaus, praradusio mylimą tėvą, drama. Esminis šios pjesės veiksmo variklis yra mėginimas užčiuopti žmogaus identitetą ir atsakyti į klausimą: „Kas tu esi?“, tačiau bet koks atsakymas į šį klausimą, regis, netenkina Hamleto, todėl iškyla kitas klausimas – ar žmogaus protas, apskritai, pajėgus pateikti atsakymą į šį klausimą?

1.1.3 Hamleto delsimas veikti – modernaus subjekto pradžia ir individualizmo bei kapitalizmo epochos kritika

„Tiek vaikui, tiek ir suaugusiam pacientui pasitikėjimas yra būdas įveikti nebuvimą laike ir erdvėje, kurį implikuoja potencialios erdvės atsivėrimas.“³³ Pasitikėjimas, pasak Anthony Giddenso, yra pamatinis ontologinio saugumo elementas, be jo, matyt, mes apskritai negalėtume egzistuoti. Kada vaikas nustoja save tapatinti su savo globėjais ir tarp vaiko ir globėjų atsiveria potenciali erdvė – vaikas pradeda suvokti kitus objektus, kaip „ne aš“, kaip nebūtį, būtent tada pasitikėjimas jam padeda įveikti nerimą ir baimę atsiradusią, pavyzdžiui, nematant savo globėjų čia ir dabar. Pasitikėjimas, kad jie yra kažkur *ten* leidžia vaikui jaustis saugiam ir ramiam, o taip pat leidžia jam tapatintis su nesančiais objektais, pavyzdžiui su tėvais. Suaugusių pasaulyje šis pavyzdys irgi galioja. Tik per pasitikėjimą objektu su kuriuo žmogus save tapatina – jis apskritai gali save tapatinti. Panagrinėkime patį pasitikėjimo konstruklą. Ką reiškia pasitikėti savimi, kitu žmogumi, Dievu, valstybe, visuomene, teisingumo sistema, valdžios struktūromis, žiniasklaida ir t.t.? Pasitikėjimas, juk yra susijęs su mūsų lūkesčiu, su tikėjimu, kad ateityje pasitikėjimą iš individo gavęs objektas jo nenuvils, kitaip tariant, pateisins jo iškeltą lūkestį. Pasitikėdami, tarsi sakome: „aš tavimi pasitikėsiu, jeigu tu išpildysi mano tau iškeltą lūkestį, o jeigu neišpildysi, tai prarasi mano pasitikėjimą.“ Mes turime iš anksto sudarytas sąlygas, kurias iškeliamo objektui ir pasitikėdami, tarsi pasirašome, iš tiesų, neegzistuojančią sutartį: „*jeigu bus taip, kaip noriu, tai vadinasi pasitikėsiu, o jeigu ne – nebepasitikėsiu.*“ Čia galime pastebėti, kad mes, iš tiesų, norą kontroliuoti kažkokį objektą įvelkame į labai gražų pasitikėjimo konstrukto rūbą. Iš pirmo žvilgsnio pasitikėjimas yra graži idėja, netgi, galima būtų sakyti – žmogiškųjų santykių pagrindas, tačiau pažvelgus giliau, pasitikėjimas įgauna noro kontroliuoti tikrovę atspalvį. Kitaip tariant, aš pasitikiu kažkokiu objektu tik dėl to, kad noriu, jog tikrovė atitiktų mano lūkesčius. Tad, ar egzistuoja tikras pasitikėjimas? Ar pirmiausia žmogus turi pasitikėti objektu, kad galėtų su juo megzti kažkokį ryšį, o gal pirmiausia turi nutikti patirtis, ryšys ar veiksmas vėliau kursiantis pasitikėjimą? Galbūt, dėl to ir delsia Hamletas, nes nesugeba iki galo pasitikėti nei savo kuriamu identitetu, nei tėvo šmėklos siūloma tapatybe.

³³ Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 60.

Juk norint susikurti savą identitetą, reikia pasitikėti tuo objektu su kuriuo žmogus save identifikuoja bei kuo geriau tą objektą pažinoti. Dėl to, Hamletas delsia. Jam kyla klausimas: kuo pasitikėti? Savo loginiu mąstymu ar tėvo šmėklos siūloma kraujo keršto tradicija. Kaip rodo pati pjesė, Hamletas visgi sąmoningai nepasirenka nei vieno iš jam siūlomų identitetų, nes pradeda savimi abejoti. Jis pradeda nebepasitikėti pačiu žmogumi, kuris geba kurti vertybinę sistemą, o tai jau yra didelis žingsnis sąmoningumo link. Shakespeare'o „Hamletą“ galima pavadinti viena pirmųjų pjesių, kurioje dekonstruojamas žmogaus identiteto kūrimo mechanizmas.

Hamleto delsimas veikti, mėginant susikurti savąją tapatybę, atrodo kaip itin natūrali situacijos išdava. Jeigu pasitikėjimas yra neišvengiamas tapatinimosi ar savęs identifikavimo atributas, turint omenyje ir tai, kad pasitikėjimas tėra noras kontroliuoti tikrovę, kuris, iš principo, negali būti įgyvendintas, tuomet peršasi išvada, kad identiteto apskritai neįmanoma pasirinkti ar susikurti. Jeigu jis ir pasirenkamas, tai visuomet šiame pasirinkime esti dalis saviapgaulės ir užsimerkimo prieš tikrovę, vien dėl to fakto, kad viskas, kuo mes galime būti tikri tėra praeitis ir dabartis. O pasitikėjimas kartu su identitetu slepia savyje tikrumo dėl ateities troškimą arba, kitaip tariant, jau minėtą norą sukontroliuoti tikrovę taip, kaip norisi pačiam subjektui. Tad, kuo galima pasitikėti apskritai, jeigu jokia ateitis žmogui, iš principo, nėra pavaldi? Dažnai, situacijos į kurią žmogus papuolė, kitaip tariant, tikrovės žmogus pasirinkti negali, bet jis visada turi laisvę pasirinkti savo santykį į ją. Hamletas yra tarsi įmestas į situaciją, kurios jis nesirinko, tačiau nesvarbu, kokia buvo, yra ar bus tikrovė – žmogus visada galėjo, gali ir galės rinktis savo santykį į ją. O tai yra pasitikėjimas savo pasirinkimu. Tačiau, kelrodžio, kitaip tariant, kažkokio pagrindo reikiamybė visgi išlieka. Kyla klausimas: kaip žmogus gali rinktis santykį į tikrovę, jeigu jis nėra tikras dėl savo identiteto? Pagal ką formuoti šį santykį? Kas yra to santykio formavimo pagrindas? Dėl šios priežasties Hamletas ir delsia, nes jis ieško pagrindo ten, kur yra tuštuma, jis ieško priežasties ten, kur yra nežinia, jis ieško stabilumo ten, kur viskas kinta. Dėl to, identiteto sąvoka ir yra tokia problematiška, nes vos identitetas yra apibrėžiamas – jis visada yra susijęs su kažkokiu personažu, kurį susikuria žmogus ar jam sukuria visuomenė. Tačiau, galbūt, žmogaus autentiškumo taškas, jo esmė, jo savybių visuma ir tai, kas vadinama žmogaus identitetu yra už apibrėžimų, už žodžių, už minčių ir vaizduotės. Hamletas, visgi, ieško teisingo sprendimo ir delsia veikti. Jis nori būti tikras savo sprendimo teisingumu. Tačiau, ar tikrai šis jo delsimas liudija vien tik apie natūralų ir lengvai suprantamą žmogaus pasimetimą tokioje situacijoje? Hamleto vengimas iš karto užimti aiškia pozicija po žinios apie tėvo nužudymą ir jo sprendimo veikti ar ne vilkinimas, visgi, prašosi išsamesnės analizės, nepasitenkinant vien bendražmogiškame lygmenyje suprantamu Hamleto pasimetimu susidūrus su nežinomybe. Tikėtina, kad šis delsimas

pasako kur kas daugiau apie paties Williama Shakespeare'o santykį į tuometinį laiką, į pasaulį bei į gyvenimą, apskritai.

Hamletas, skirtingai nei Laertas, kuris, anot Jano Kotto, yra: „nesąmoningo veiksmo simbolis“³⁴, apibūdinamas ir kaip „beveiksmio sąmoningumo simbolis“³⁵. Taigi Hamletas pjesėje dažnai dvejoja, dažnai apmąsto esamą situaciją, galima sakyti, kad jis, netgi, dekonstruoja nusikaltimą tam, kad išsiaiškintų tiesą. Tam, kad tai padarytų, jis pasitelkia teatrą, o tai reiškia, kad jis abstrahuoja ir atitolina tikrovę tam, kad ištyrinėtų atskirus jos komponentus. Atitolinimas arba susvetimėjimas, atsitraukimas nuo savęs paties ar nuo problemos, tarsi visko matymas iš šono yra itin būdingas šiam Shakespeare'o kūriniiui. Kai Horacijus pjesės pradžioje aptarinėja su Bernardu ir Marcelu matytą „siaubą“ ar „fantaziją“ (jie pradžioje net neįvardina šmėklos kaip šmėklos) – Marcelo paklaustas „Ar nepriminė karaliaus?“³⁶ atsako: „Taip, kaip tu pats save.“³⁷ Šie žodžiai „nurodo į skirtumo tarp savęs ir savęs galimybę.“³⁸ Vėliau Hamletas ir Ofelija bus įvardinti kaip „nesavi“. Galima būtų teigti, kad Shakespeare'as savo kuriamuose charakteriuose naudoja asmens suskaldymo principą. Taip, viena vertus, įgalindamas juos atsitraukti nuo savęs pačių ir suvokti save kaip kitą, kita vertus, turint omenyje, Shakespeare'o pjesėse itin eksploatuojamą dvasių pasaulį – tai yra ir nuoroda į svarstymus apie tai, „kas gi tad žmogus“³⁹. Šia eilute savo spektaklį „Hamletas“ (1997) pradėdavo ir šviesaus atminimo režisierius Eimuntas Nekrošius. Galbūt, žmogus nėra vien tik tai, kas jis manosi esąs. Taigi „Hamletas yra užkrečiamas, beveik universalus svetimumo sau drama.“⁴⁰ Tai susiję ir su savęs nepažinumu, kuris yra viena iš Hamleto priežasčių, kodėl jis nori prieš veiksmą pirma įveikti šį svetimumą sau ir pažinti save, o tuo pačiu ir žmogų apskritai. Tai yra viena iš esminių Shakespeare'o naujovių – mąstantis ir save reflektuojantis individas.

Theodoras W. Adorno „Hamletą“ apibūdina kaip „pirmą visapusiškai save suvokiantį ir beviltiškai save reflektuojantį individą.“⁴¹ Hamletas žymi modernaus subjekto pradžią. Neatsitiktinai, tai sutampa su kapitalizmo pakeitusio feodalinę sistemą pradžia, su Reformacijos įsigalėjimu bei su kolonializmo plėtimusi. „Shakespeare'as pjesė po pjesės, taktiškai dokumentuoja pražūtingą valdžios kišimąsi į privačių asmenų reikalus arba vietinius papročius – jos bandymus nepaisyti bendrosios teisės, specialiai kištis į natūraliai audringus vedybų procesus,

³⁴ Kott, J. *Shakespeare heute*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2013, p. 417.

³⁵ Ten pat, p. 417.

³⁶ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 11.

³⁷ Ten pat.

³⁸ Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008, p. 274.

³⁹ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vertėjo post scriptum. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 225.

⁴⁰ Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008, p. 274.

⁴¹ Cook D. *The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm*. The Cultural Logic of Modernity. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011, p. 191.

įvesti aukštesnius žmonių elgesio standartus, nei tai yra natūralu žmogiškai prigimčiai, paversti religiją ir menus savo pačios politikos ir propagandos įrankiais, panaikinti senas neformalias garbės kodekso sistemas ir pakeisti jas aiškiais ir objektyviomis įsakymų sistemomis.⁴² Visa tai kalba apie didelę individo laisvės ir nepriklausomybės reikšmę Shakespeare'ui. Galima sakyti, kad Hamletas, iš principo, yra modernus herojus atsisakantis tikėti senaisiais įstatymais.

Tad, ką gi mąsto modernusis herojus? Visų pirma, Hamletas abejoja pačia būtimi ir jeigu Hamletas dar dvejoja *būti ar nebūti*, tai Samuelio Becketto Hamas sielojasi, kad po žmogaus sukeltos katastrofos dar liko gyvybės žemėje ir žmonės vėl pradės daugintis. Jo žinutė pasauliui: „Tada viskas, baigiam! (...) Su trenksmu!“⁴³ Hamas yra tarsi Hamleto trumpinys, nepilnas Hamletas, antraelis aktorius, nebetikintis žmogumi ir žaidimu – teatru.⁴⁴ Jeigu Shakespeare'as scenoje atsuka veidrodį prieš gamtą, tai Becketto pjesėje jau ir pačios gamtos nebėra, o tai reiškia, kad nebėra to, į ką galima būtų atsukti veidrodį. Tačiau, ar tikrai šiandienis Hamletas yra Hamas? Ir koku gi būdu Hamletas veikia?

Ne veltui, Shakespeare'as savo pjesėse naudoja teatro teatre efektą. Teatras Shakespeare'ui yra įrankis pažinti žmogų. Hamletas čia yra geriausias to pavyzdys. Verta pasižiūrėti į Hamleto veikimą kaip tiesiog į kažkokią rolę. Apie tai rašo Janas Kottas minėdamas Wyspianskio „Hamletą“: „Wyspianskis mato Hamlete ir dramą ir teatrą. Jis nesidomi Hamleto sielos bedugnėmis, kurias taip analizavo 19-as amžius. Jis priešingai klausia apie vaidmenį ir uždavinį, kurie Hamletui tenka scenarijuje(...)“⁴⁵. Galima sakyti, kad ir pats Hamletas tik išgirdęs uždavinį iš savo tėvo šmėklos (kuri šiuo atveju irgi yra tėvo susvetimėjimas) perspėja draugus, kad jam teksią suvaidinti keistuolį. Taigi kalbant apie Hamleto situaciją, iš socialinės perspektyvos, galima būtų teigti, kad tai, kas jam bandoma primesti yra keršytojo vaidmuo – kaukė. Jis yra tėvų situacijos auka. Jam bandoma primesti specifinį identitetą. Į tokią pat situaciją, beje, yra patekęs ir Fortinbras. „Fortinbras turi atkeršyti už savo tėvo mirtį. Hamletas turi atkeršyti už savo tėvo mirtį. Šmėkla veda Hamletą į tą kelią, į kuriuo jis dar būdamas gyvas ėjo. Fortinbras dėlioja mintis, tikslus, pretekstus ir idėjas, siekius ir planus taip kaip jo tėvas.“⁴⁶

Čia kyla esminiai klausimai: „Kodėl Hamletas turi būti Hamletu? Kodėl jis turi keršyti?“ Jau „nuo antrosios XVIII amžiaus pusės tragedijos kritikai daugiausia dėmesio skyrė Hamleto charakterio analizei, bandydami įminti jo neveiksmingumo bei delsimo mįslę, atsakydami į

⁴² Cook D. *The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm*. The Cultural Logic of Modernity. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011, p. 47.

⁴³ Beckett, S. *Teatras: rinkinys*. Vertė: Murmokaitė, R. Vilnius: Baltos lankos, 2009 p. 130.

⁴⁴ Remiantis Theodoro W. Adorno mintimis bei sava S. Becketto pjesės „Žaidimo pabaiga“ (VŠDT, 2014) scenine interpretacija.

⁴⁵ Kott, J. *Shakespeare heute*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2013, p. 413.

⁴⁶ Ten pat, p. 415.

klausimą, ar jis tikrai pamišęs, ar tik vaidina tokį etc.⁴⁷ Taigi Hamletas visą laiką vilkina savo planą. Vadovaujantis tradicine interpretacija, galima būtų teigti, kad „*Hamletas* yra humanistiškai angažuotos sąmonės tragedija, paremta ne *herojum*, bet *žmogum*.“⁴⁸, todėl, anot J.W. Goethe, jis delsia dėl savo švelnios ir tyros prigimties, kuri nesiderina su keršto planu. Tačiau, Sigmundas Freudas Hamleto delsimą aiškina neįveiktu *Oidipo kompleksu*. „Freudas laikosi nuomonės, kad sapnuose mes įgyvendiname troškimus. Tai galioja jo nuomone ir Hamletui, kurio tėvo gedulas galiausiai maskuoja jo paties ankstesnį tėvo mirties troškimą.“⁴⁹ Apie tėvo ir sūnaus opoziciją bus rašoma kitame skyriuje, bet turint omenyje Hamleto delsimą veikti interpretacijų gausą ir skirtingumą, galima apibendrintai teigti, kad jis niekur pjesėje neparodo savo tikrojo veido. Galbūt, Hamleto delsimas veikti ir yra kažkokia kaukė, šiuo atveju – keistuolio, kurį jis vaidina po tėvo mirties. Juk Hamleto pirmtakas Amletas Saxo Grammaticuso kūrinys, „bijodamas Fengo rūstybės, (...) apsimeta esąs be proto, ir užsideda išsišiepusios žmogystos kaukę“⁵⁰. Kitaip tariant, jis išsisuka nuo atsakomybės už padarytus nusikaltimus pripažindamas juos ir vaidindamas išsišiepusį beprotį taip gerai, kad niekas netiki, kad jis juos galėjo padaryti. Galbūt, Shakespeare'o Hamleto išeities pozicija po tėvo šmėklos pasirodymo yra keistuolio identitetas, kurį jis sąmoningai pasirinko, kad pasirodytų tikrasis aplinkinių žmonių veidas ir to meto visuomenės absurdiškas bei groteskiškas paveikslas. Natūraliai kyla hipotezė: galbūt, Shakespeare'as uždedamas keistuolio, kuris delsia veikti nuolat mąstydamas, kaukę Hamletui ir nuveddamas jį iki visiško pralaimėjimo, tarsi klausia: „*Ar modernėjantis Renesanso žmogus palikdamas viduramžišką dvasių pasaulį ir atverdamas savo sielą kritiškam protui, iš tiesų eina dvasinio progreso, ar dvasinio regresio keliu?*“

Ir iš tiesų, ilgainiui, su Naujųjų Laikų atėjimu visuomenėje prasideda individualizavimo procesas. Anot Adorno, „individualizavimas ir savirefleksija kapitalizmo sistemoje yra vienas kitam lygūs ir be vienas kito negalintys egzistuoti, nes individualizacijos procesui reikalingas „individo monotoniškas apribojimas (...)“⁵¹ Kitaip tariant, tam, kad kapitalizmo sistemoje išgyventų, žmogus turi paaukoti savo individualias laisves. Jei jis nežais pagal laisvos rinkos taisyklės, jis tiesiog bus „išstumtas į ekonominius (ir socialinius) paribius.“⁵² Taigi kartu su Reformacija prasidėję procesai baigiasi kapitalizmo įsigalėjimu.

⁴⁷ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nylūnas, A. Vertėjo post scriptum. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 192.

⁴⁸ Ten pat, p. 191.

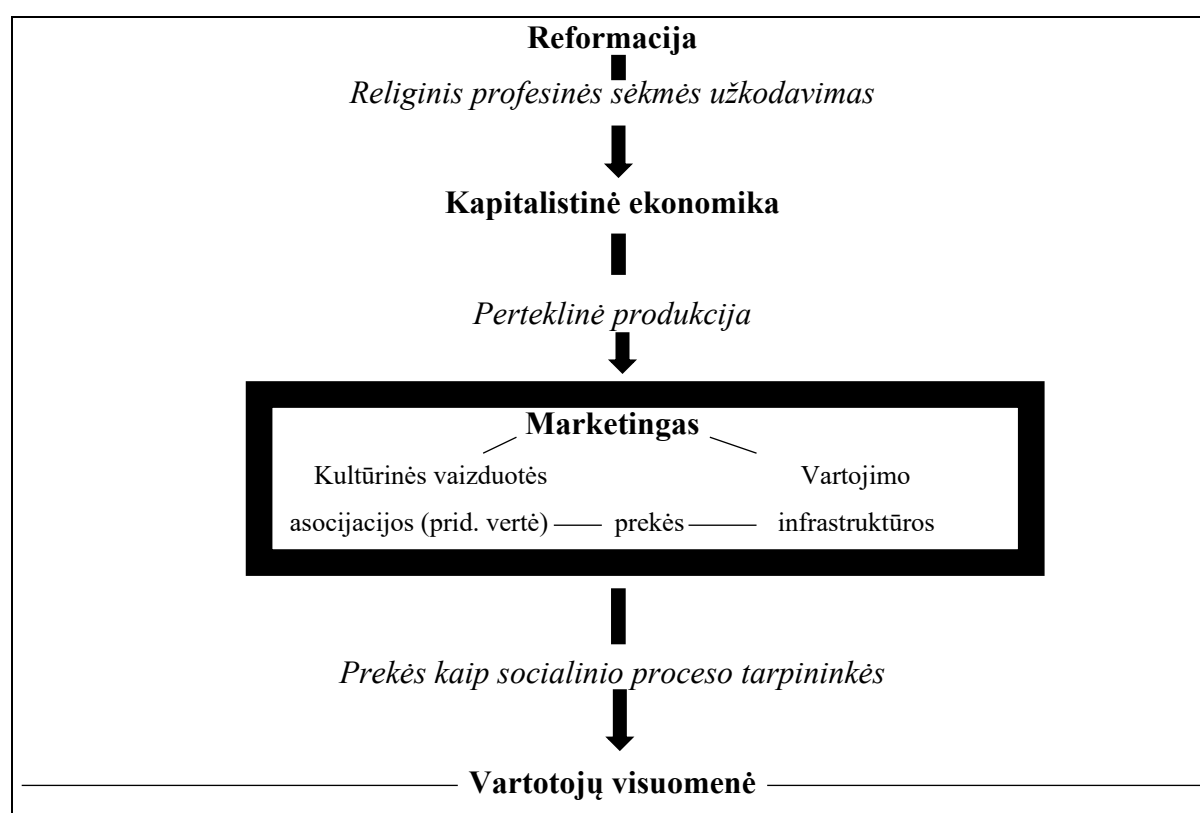
⁴⁹ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 343.

⁵⁰ Johnson, L. *The Tain of Hamlet*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2013, 2013, p. 30.

⁵¹ Cook D. *The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm*. The Cultural Logic of Modernity. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011, p. 192.

⁵² Hirschle, J. *Die Entstehung des transzendenten Kapitalismus*. München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012, p.123

Renesanso Europa vadavosi iš katalikybės gniaužtų, tačiau atsakomybės už sudėtingus sprendimus našta, nukritusi ant žmogaus pečių ir su šiuo pokyčiu įsigalėjęs kapitalizmas atvėrė paprastą tiesą: koks netobulas ir dvilypis yra žmogus. Šį dvilypumą Shakespeare'as glaudė savo pjesėse kaip riešutus. Dviveidiškumas yra dar viena esminė „Hamleto“ tema, kurią Hamletas žmonėse ima pastebėti po šmėklos pasirodymo užsidėjęs *keistuolio kaukę*. O svarbiausias dviveidiškumo demaskavimas įvyksta pelėkautų scenoje. Žmogaus pragmatizmas besislepiantis po individo laisvės siekiais, kurie susiję su savojo gerbūvio kūrimu, plečiant savo individualią asmenybę, dažniausiai, kitų sąskaita itin ryškiai atsiskleidžia taip nekaltai transcendencijos šviesoje prasidėjusiame kapitalizme. „Kapitalistinė ekonomika yra dėkinga religinei idėjai. Kadangi protestantiškos sektos malonės klausimą asocijuoja su profesine sėkme, pasaulietinis veržlumas darbo srityje yra užkoduotas religijos.“⁵³



1 Lentelė⁵⁴

Taigi, ryški religijos įtaka visuomeniniam gyvenimui, ankstyvojo Renesanso visuomenėje katalizavusi Reformacijos sprogimą, niekur neišnyko. Reformacija atitolindama žmogų nuo viduramžiško dvasių pasaulio, artindama jį prie racialesnio mąstymo ir asocijuodama dvasinę malonę su profesine sėkme, atvėrė vartus kapitalizmo ir individualizmo epochai, kurioje solidarumas pakeičiamas racionaliū ir pragmatiniu individualios gerovės siekiu. Būtent Hamleto personažas žymi šią epochų sankirtą savo vengimu priimti sprendimą užsidėjęs aštraus, mąstančio

⁵³ Hirschle, J. *Die Entstehung des transzendenten Kapitalismus*. München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012, p.123.

⁵⁴ Ten pat, p. 185.

keistuolio kaukė, o jo pralaimėjimas prieš tikrovę tarsi nuspėja būsimo visuomeninio progreso absurda. Tačiau tai, kad Hamleto delsimas keršyti vaidinant keistuolį yra pasirinkta sąmoninga kaukė, mes galime įžvelgti tik interpretuodami Hamletą šiandienos perspektyvoje. Tik dabar mes galime suvokti, koki ilgą kelią nuėjo žmogus, iškėlęs save ir savo mąstymą į pirmą planą. Tik šiandienos kontekste Hamleto delsimas gali tapti kauke.

Tiesos atskleidimas, kuris įvyksta dvasinės patirties metu – per mirusio tėvo šmėklos pasirodymą gyvam jo sūnui, tarsi sujungia abu pasaulius. Pragmatinio, loginio mąstymo ir gilaus dvasiškumo pasauliai viename lygmenyje – Hamleto sąmonėje, žmogiškoje patirtyje, jo naujame identitete. Tai Shakespeare'ui itin būdingas skirtingų lygmenų susisluoksniavimas, kalbantis apie tai, kad žmogaus identitetas aprėpia viską – ir Dievą, ir gyvulį, ir pragarą, ir dangų. Visai tai per sunku apjungti pačiam Hamletui, dėl to Shakespeare'as, tarsi leidžia šiam herojui patirti pralaimėjimą. Taigi, visuomeninis progresas iš tiesų atneša begalę sudėtingų uždavinių, kuriuos žmogus priverstas spręsti vis iš naujo kuriant savąją tapatybę ir šiame procese jam tikriausiai nepavyks išvengti praeities.

1.1.4 „Hamletas“ – humanizmo inversijos pranašystė

Hamleto humanizmas, kuris yra neatsiejamas Renesanso palydovas, iškeliantis žmogaus vertę bei jo proto galimybes, žvelgiant iš šių dienų ekologinės katastrofos situacijos, liberalaus kapitalizmo bei vykstančių karų perspektyvos, nebėra toks vienareikšmiškai teigiamas. Žmogus kaip vyriausiasis žemės planetos vairininkas, turint omenyje, antropoceno epochos kontekstą – pralaimėjo. Hamleto savirefleksija ir Shakespeare'o išaukštintas žmogaus mąstymas, kuris buvo iškeltas virš dvasių pasaulio, iki šiol žmonijai ir žemės planetai, kartu su visa pažanga, taip pat atnešė ir daug skausmo. Iš principo, galima būtų teigti, kad visas Hamleto kelias, o tuo pačiu ir humanizmo epocha baigiasi nesėkme. Klausimas, kodėl? Kodėl Renesanse žmonės gynę „proto galią, (...) laisvą asmenybę ir jos individualumą, (...) išsilavinimo reikšmę“⁵⁵ ir laikę „žmogų didžiausia ir pagrindine vertybe“⁵⁶ istorijai keičiantis virsta tais, „kurie „šiandien eikvoja žemę tokiu mastu, lyg turėtų priėjimą prie 1,7 karto didesnės planetos.“⁵⁷ Galbūt, verta permąstyti patį antropocentrizmą. Žmogaus kaip didžiausios vertybės iškėlimą virš kitų. Juk žmogaus veiklos padariniai – „tai daugiau nei klimato kaita; tai taip pat nepaprasta toksiškos chemijos našta, kalnakasyba, branduolinė tarša, ežerų ir upių išsekvojimas po žeme ir virš žemės, ekosistemų supaprastinimas, didžiuliai žmonių ir kitų būtybių genocidai ir t. t., ir t. t., sistemiškai susietuose

⁵⁵ Morkūnienė, J., Plečkaitis, R. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Internetinė prieiga: <https://www.vle.lt/straipsnis/humanizmas/>.

⁵⁶ Ten pat.

⁵⁷ Crutzen, P. J. *Das Antrhopozän, Schlüsseltexthe des Nobelpreisträgers für das neue Erdzeitalter*. München: oekom verlag, 2019, p. 35.

modeliuose, kurie kelia grėsmę dideliam sistemos žlugimui po didelio sistemos žlugimo, po didelio sistemos žlugimo.“⁵⁸ Galbūt, žmogui *kitas*, nesvarbu kuri gamtos dalis jis bebūtų, tiesiog rūpi mažiau, nei jis pats. Tad, galbūt, metas į humanizmą pažvelgti su tam tikra ironija ir atstumu.

Statant Hamletą, galima šiek tiek ironiškai pasižiūrėti į tą *Renesanso jaunuolį*, užsiėmusį vien savo vidiniais išgyvenimais ir nelabai matantį kitų, gyvenančių ne jo dėmesio zonoje. Į režisieriaus Oskaro Koršunovo spektaklyje „Hamletas“ (2008) užduotą klausimą „Kas tu esi?“ šiandien pirštusi atsakymas: „Aš esu kitas!“ Tad, šiandienos kontekste Hamletas galėtų tapti tam tikru *troliu*⁵⁹, humanizmą naudojančiu kaip įrankį *trolinti* visuomenę, kitaip tariant nuvainikuojančiu save reflektuojantį individą. Hamletas, anot Theodoro W. Adorno, tik pagilina Odisėjo pravertą plyšį tarp žmogaus ir gamtos. Šią kelionę, tarsi turėjo užbaigti Samuelio Becketto personažas Hamas, kuriam kitaip nei Odisėjui ar Hamletui iš gamtos paslapčių ir gėrybių „paliktos tik nuosėdos“⁶⁰. Bet šiandien galima eiti dar toliau ir turint omenyje, ką antropocentrizmas ir liberalus kapitalizmas atnešė gamtai ir žmonijai, galima kvestionuoti žmogiškąją viršenybę ir taip sureikšminamą mąstymą bei individualios žmogiškosios minties progresą, leidžiant Hamletui ironizuoti humanizmą, tokiu būdu *trolinant* šiandienos visuomenę. Tai būtų lyg bandymas T. W. Adorno stiliuje – „absoliučiai atsiduoti gamtai“⁶¹, nuvainikuojant žmogiškąjį protą ir parodant žmogaus proto ribotumą. Taigi, tikriausiai šiandieninis Hamletas jau nebėra save reflektuojantis tiesos ieškotojas. Jis, tikriausiai, pats generuoja tiesą, teatras tampa jo žaidimo lauku, o jis pats tampa savotišku aktoriumi, gebančiu lanksčiai reaguoti į situaciją, niekada nerodant savo tikrojo veido.

Tačiau, iš kitos pusės, šiandien nereikia pamiršti ir Shakespeare'o pjesėje užkoduoto perspėjimo, kad žmonijos progresas ir pažanga nereiskia dvasinės pažangos, juk dažnai išnaikindami praeitį – išnaikiname ir jos išmintį, išnaikindami papročius – išnaikiname ir savo istoriją, kuri visada bus mūsų dalis. Reformacija atitolino žmogų nuo skaistyklos, o kartu ir nuo dvasių pasaulio, perkeldama atsakomybę už veiksmus ant netobulo žmogaus pečių, kuris šiandien, dažnu atveju, nebeturi atramos bei nebetiki niekuo, išskyrus save patį ir bando žaisti pasaulyje Dievą.

Būtent dėl to peršasi išvada, kad Shakespeare'o „Hamletas“ yra kažkokia humanizmo inversijos pranašystė. Ši humanizme užkoduota žmogaus viršenybė ir jo teisių iškelimas virš viso

⁵⁸ Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham, London: Duke University Press, 2016, p. 100.

⁵⁹ Lietuvių kalbos naujažodžių duomenyne „trolis, -ė“ tai „provokuojančių žinučių elektroninėje komunikacijoje autorius (taip pat dar vadinamas trolintoju) arba tam tikslui suprogramuotas interneto robotas.“ Internetinė prieiga: <https://ekalba.lt/naujazodziai/trolis,%20-%C4%97?i=a431d1ef-ef11-4b08-879b-a95ce1c778a5>.

⁶⁰ Cook D. *The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm*. The Cultural Logic of Modernity. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011, p. 194.

⁶¹ Ten pat, p. 195.

likusio pasaulio, savaime, savyje jau talpina žmogaus konfliktą su jį supančia aplinka. Viena vertus, Hamleto pastanga iš naujo save identifikuoti, atsisakant ankstesnių vertybinių pagrindų, reflektavo naują etapą žmonijos istorijoje, tačiau, kita vertus, šiandien yra būtina versti naują puslapį, kuriame žmogaus pastanga save identifikuoti taip savotiškai save išskiriant iš kitų, netaptų svarbiausia siekiamybe. Galbūt, kur kas svarbiau yra atrasti bendras sąsajas, kurios individą jungia su *kitu*. Ir tai nėra nauja išvalga. Šis klausiamas rūpėjo vienam žymiausių psichoanalitikų Erikui Eriksonui. „Mums kyla klausimas, ar tapatybės samprata iš esmės yra psichosocialinė, ar verta ją laikyti teisėta psichoanalitinės ego teorijos dalimi.“⁶² Žinoma identiteto sąvoka yra įvairialypė, bet, galbūt, jei daugiau dėmesio skirtume unikaliam žmogiškų ryšių ir saitų tinklui, o ne vien tik nužymėtume savo unikalumo teritorijas, pradėtume vertinti ne tik savo unikalumą. Galbūt, mums kur kas svarbesnis taptų žmogiškas ryšys su *kitu*, nesvarbu kas tai būtų: ar gamta, ar gyvūnas, ar augalas, ar individas, ar visata, ar visuomenė.

Apibendrinant, galima pasakyti, kad esminis Shakespeare'o „Hamleto“ išskirtinumas yra Hamleto tėvo šmėklos tiesioginis dalyvavimas pjesėje, kuris atveria platų interpretacinį lauką ir katalizuoja mėginimą pažinti žmogaus identitetą. Per tėvo šmėklą Naujieji Laikai susitinka su viduramžiais itin sudvasintu būdu. Tam, kad interpretuojant neapsiribotume vien mistiniu šmėklos teatrinio potencialu buvo būtina atsiriboti nuo nepaaiškinamos tėvo šmėklos prigimties ir išsamiai išanalizuoti racionalias jos atsiradimo Shakespeare'o Hamleto istorijoje priežastis bei jos įtaką pačiam Hamletui, jo veiksams ir jo identitetui.

1.2 „Hamleto“ tragedijos antra pamatinė opozicija: tėvas ir sūnus

1.2.1 Buvimo paradoksas: ar tikėjimas šmėkla vertas Klaudijaus mirties

Pirmojoje dalyje nagrinėtas Hamleto delsimas veikti, iš principo, yra esminė Hamleto psichologinių interpretacijų įvairovės priežastis. Todėl, šioje dalyje bus stengiamasi atidžiau pasižiūrėti į antrąją, esminę „Hamleto“ opozicinę porą – tėvą ir sūnų. Pradžioje norėtusi atidžiau paanalizuoti Hamleto santykį į tėvą, kartu pasinaudojus įgytomis žiniomis apie tėvo šmėklą pirmame skyriuje ir labiau priartėti prie Hamleto elgesio motyvų.

Žvelgiant į Hamleto tėvo šmėklos tekstus susidaro įspūdis, kad tai yra paties Hamleto idealizuota tėvo projekcija. Kitaip tariant, Hamleto tėvo šmėkla yra tai, kaip Hamletas prisimena savo tėvą po jo žūties. Jis jį tiesiog idealizuoja. Hamleto meilė tėvui virsta pykčiu motinai, kuri yra su kitu vyru – Hamleto dėde. Šmėklos tekstai aiškiai nurodo, kaip stipriai Hamletas idealizuoja savo tėvą:

„DVASIA. (...) O Hamletai, koks nuopolis! Mane,

⁶² Erikson, E. *Identity and the Life Cycle*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1994, p. 108.

Kurs savo meilės jausmo tyrumu
Kartu su priesaikom jungtusių ėjo,
Iškeisti į nenaudėlių, kuris
Net ir gamtos dovanomis negali
Prilygti man!
Dorybės kad ir dieviška pagunda
Nesuvilios, kaip lygiai ir gašlumas,
Nors su šviesiausiu angelu sutuok,
Greit persisotins dangišką lova
Ir puls prie šiukšlių!“⁶³

Žinoma, šiuos tekstus sako pati šmėkla, tačiau remiantis Judith Butler *lyties melancholijos* teorija, žmogus praradęs artimąjį, kuriam jis negalėjo anksčiau jausti geismo kaip pvz. motinai po jo mirties (šiuo atveju Hamleto tėvo mirties) – prarastąjį mylėtą artimąjį internalizuoja į savo psichinę struktūrą. „Kai netenkama kito žmogaus, kuris buvo mylėtas, rašo Freudas, Ego, sakoma, inkorporuoja tą kitą į pačią savo struktūrą, perima kito atributus, „puoselėja“ kitą maginiais imitavimo aktais. Kito, kurio geista ir kurį mylėta, netektis įveikiama specifiniu tapatinimosi aktu, kai tą kitą siekiama įkurdinti pačioje savasties struktūroje: „Šitaip meilė, susiradusi priebėgą Ego sferoje, išvengia sunykimo.“⁶⁴ Tėvo šmėklos ir Hamleto dialoguose bei vėlesniuose Hamleto pasisakymuose apie tėvą jaučiamas itin šviesus, herojiškas, kone idealus tėvo paveikslas. Tačiau, turint omenyje, kad Hamleto tėvo šmėkla atklysta iš skaistyklos, ne iš dangaus, vadinasi, tėvas yra gyvenime padaręs nuodėmių apie kurias užsimina Horacijus („Hamletas kilnysis nudėjo Fortinbrą“⁶⁵) bei Bernardas („Taip panaši į mirusį karalių, kuris sukėlė tuos visus karus.“⁶⁶). Tikėtina, jog Hamletas nenori priimti realaus tėvo paveikslo, todėl jį idealizuoja ir tokį redukuotą tėvo paveikslą integruoja į savo Ego. Meilės tėvui jis negali perkelti į jokią kitą asmenį, todėl tėvo atsiminimas apsigyvena jame pačiame. Todėl, „Hamleto melancholija gali būti traktuojama kaip lyties melancholija, kaip nuoroda į išstumtą homoseksualumo opciją.“⁶⁷ Remiantis šiomis išvalgomis, galima būtų daryti išvadą, kad Hamleto tėvo šmėkla yra paties Hamleto idealizuota tėvo projekcija egzistuojanti po tėvo mirties paties Hamleto psichologinėje struktūroje – remiantis Freudu, jo paties Ego. O tai reiškia, kad Hamletui tėvas yra ideali figūra ir užima itin svarbų vaidmenį Hamleto identiteto formavime. Tačiau, natūraliai kyla klausimas – kodėl Hamletas taip

⁶³ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nylūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 40.

⁶⁴ Butler, J. Vargas dėl lyties, Feminizmas ir tapatybės subversija. Vilnius: Kitos knygos, 2017, p. 151.

⁶⁵ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nylūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 12.

⁶⁶ Ten pat, p. 13.

⁶⁷ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 350.

idealizuoja savo tėvą? Kokius užspaustus jausmus slepia Hamletas ryšyje su tėvo šmėkla, kuri jam atveria tiesą apie Klaudijų?

Senasis testamentas gali pasiūlyti istoriją, kuri padės labiau suprasti šį esminį Shakespeare'o tragedijos variklį – Hamleto tėvo šmėklos ir Hamleto santykį ir iš to išplaukiančias pasekmes. Senajame Testamente pasakojama: „Po šių įvykių Dievas išbandė Abraomą. Jis tarė jam: „Abraomai!“ Šis atsiliepė: „Aš čia!“ „Paimk savo sūnų, - tęsė jis, - savo vienturtį sūnų Izaoką, kurį myli, nueik į Morijos kraštą ir paaukok jį kaip deginamąją auką ten, viename kalne, kurį tau nurodysiu“.“⁶⁸ Abraomas vardan tikėjimo ruošiasi paaukoti vienintelį savo sūnų Izaoką. Tą, kurio taip ilgai laukė. Kitaip tariant, Abraomas vardan neva aukštesnio tikslo palaidoja paprasčiausią žmogiškumą – nori pasiūsti į mirtį savo sūnų. Lygiai taip pat elgiasi ir Hamleto tėvo šmėkla su savuoju sūnumi. Ji vardan neva aukštesnio tikslo – teisingumo įsigaliojimo pasiunčia savo sūnų į mirtį.

„DVASIA. Aš - tavo tėvo šmėkla, pasmerkta

Tam tikrą laiką naktimis klajoti,
O dieną degti liepsnose, kol mano
Gyvatos nuodėmės sunkias ugnis
Sudegins ir nuplaus. Bet aš tau negaliu
Išduoti paslapties kančių buveinės:
Nuo vieno menko žodžio apie tai
Apmirtų siela ir sustingtų kraujas;
Išsoktų akys iš duobių kaip žvaigždės;
Suveltos garbanos tau išsitiestų
Ir atsistotų ant galvos plaukai
Tarsi įtūžusio ežiuko durtys.
Bet tokis amžinybės atskleidimas -
Ne žmogiškajai ausiai. O klausyk!
Jei kada nors mylėjai savo tėvą...

HAMLETAS. O Dieve!

DVASIA Atkeršyk už baisią žmogžudystę!“⁶⁹

Hamletas, tikriausiai, pats to nejausdamas pavadina savo tėvą Dievu. Iš principo, Hamleto istorijoje Izaokas tampa Abraomu. Jis – Hamletas, pabuvęs Izaoku, savo ruožtu vardan aukštesnio tikslo – teisingumo įsigaliojimo, pamina humanizmą, nori nužudyti savo dėdę ir pjesės eigoje

⁶⁸ *Šventasis Raštas, Senasis testamentas, Pradžios knyga 22, Abraomo išbandymas*, Lietuvos biblijos draugija, Vilnius, 2018, p. 23.

⁶⁹ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 38, 39.

tampa jau tikru žudiku. Bet ne viskas taip akivaizdu ir paprasta. Jei Hamletas taip lengvai prisiimtų Abraomo vaidmenį nebūtų pačios pjesės. „Viduramžiais dorovės šaltiniu buvo pripažįstamas Dievas, o dorą gyvenimą apibrėžė tikėjimo tiesos ir Dievo įsakymai, kurių žmogus privalėjo laikytis. Renesanse atgimė antikos hedonistinės ir eudemonistinės pažiūros, susaistančios dorovę su individualia ir natūralia žmogaus prigimtimi.“⁷⁰ Būtent moralės klausimas yra itin aktualus Hamletui. Viena vertus, šmėkla reprezentuoja viduramžių moralinį svarmenį. Ji, tarsi užimdama Dievo poziciją, įsako Hamletui keršyti, kita vertus, Hamletas kaip Naujųjų Laikų mąstantis, modernus herojus bando savo moralę grįsti savo paties individualiu patyrimu ir mąstymu, o tai, kaip parodo pjesė, jam sekasi sunkiai, nes, galų gale, jis visgi tampa Abraomu – savuoju tėvu, pasmerkiančiu mirti kitą vardan aukštesnio tikslo.

Sorenas Kierkegaardas savo knygoje „Baimė ir drebėjimas“ dialektiškai analizuoja biblijinę Abraomo ir Izaoko istoriją. Kaip minėta anksčiau: Abraomas ketino nužudyti savo sūnų. Iš apmąstymų lauko yra išmetama galimybė, kad Abraomas būtų nužudęs savo sūnų ar kaip tik nenužudęs. Užtenka vieno: jis ketino jį nužudyti ir būtent šis faktas yra vertas dėmesio. Būtent šį faktą, kad Abraomas ėjo į Morijos kalną nužudyti savo sūnaus analizuoja Kierkegaardas. Ši neįmanomybė – dėl tikėjimo paaukoti savo vaiką labiausiai neramino filosofą, pripažinusį tokio pasiryžimo totalų absurdiškumą. Jis negalėjo tuo patikėti, bet pats kalbėjo apie siekiamybę būti tokiu stipriu kaip Abraomas ir atlikti šuolį į tikėjimą tam, kad būtų galima paaukoti savo kraują dėl aukštesnio tikslo. Jis smerkė tuos, kurie aukojo savo atžalas žinodami, kad gaus atpildą iš visuomenės. Agamemnonas Euripido tragedijoje „Ifigenija Aulidėje“ pats pranešdamas Ifigenijai jos likimą, pasak Soreno Kierkegaardo, yra didvyris, nes jis nugalė tylėjimą ir praneša Ifigenijai jos žiaurų, neišvengiamą likimą. Tačiau, Kierkegaardas įveda moralinę kategoriją. Juk Agamemnonas prieš žmones niekuo nenusikals – jis liks didvyriu, nes tai padarė vardan visuotinybės. „Ir Abraomui būdinga didvyrio koncentracija, nors jam tai daug sudėtingiau, nes neturi jokios atramos visuotinybėje, bet jis atlieka dar vieną judesį, kuriuo sutelkia savo sielą stebuklui. Jei Abraomas to nepadaro, tai jis yra tik Agamemnonas, jei, žinoma, dar apskritai įmanoma pateisinti Izaoko aukojimą, iš kurio visuotinybei jokios naudos.“⁷¹ Taigi, Kierkegaardas Abraomą iškelia už tai, kad jis sugeba atlikti šuolį į tikėjimą, nieko už tai negaudamas ir svarbiausia – nieko nesitikėdamas. Tiesiog vardan aklo tikėjimo absoliutu eina link siaubingo pasirinkimo: arba sūnaus mirtis, arba... Ir čia, Kierkegaardui kyla begalės klausimų apie tikėjimą. Vienas jų: ar tikėjimas apskritai yra vertas žmogaus mirties?

⁷⁰ Aukštuolytė, N. Filosofija. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, Registrų centras, 2016, p. 157.

⁷¹ Kierkegaard, S. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai, 2002, p. 73.

Tai yra vienas esminių klausimų su kuriuo susiduria ir pats Hamletas. Juk norėjimas įtikti tėvui ir atkeršyti už neteisybę bei plaukti senąja vaga, kur kraujo keršto teisingumas klesti, Hamletui turėtų būti tas aukštesnis tikslas, kuriuo jis turėtų tikėti ir kurio turėtų siekti. Tačiau, Hamletas delsia. Jis kelia klausimą ar tikėjimas *aukštesniu tikslu*, šiuo atveju, viduramžišku teisingumu, vertas žmogaus mirties? O kaip elgtųsi Hamleto tėvo šmėkla, nužudžius Klaudijų? Ar jį pagirtų už tai, kad atkeršijo? Šis mirusio tėvo ir sūnaus santykis itin ryškiai atsiskleidžia režisieriaus Eimunto Nekrošiaus „Hamlete“ (1997). E. Nekrošiaus interpretacijoje itin ryški tėvo šmėklos tragedija. Spektaklio pabaigoje miręs tėvas verkia dėl pražudyto sūnaus. Niekas nežino kaip į sūnaus mirtį būtų reagavęs Abraomas, jei Dievas nebūtų įsikišęs. Veiksmas iki jam atsitinkant tikrovėje visada yra iškreiptas. Hamletui, tikriausiai, natūraliai kyla klausimas, ar jam pačiam verta gyventi *sugverusioje gadynėje*, jei vienintelis būdas prisitaikyti – priimti tos gadynės žaidimo taisykles? Ir pačiam Soreniui Kierkegaardui Abraomo situacija yra neįtikima. Jis yra atsidūręs situacijoje be išeities. Rašydamas apie šuolį į tikėjimą, jis pats negali tuo šuoliu pilnai patikėti. „Aš negaliu atlikti tikėjimo judesio, negaliu užsimerkti ir pasitikėdamas mestis į absurda, man tai negalimybė, bet aš tuo nesigiriu.“⁷² Būtent apie tokį totalų žmogaus tikėjimą kažkuo aukštesniu už patį žmogų ir kalbėjo Sorenas Kierkegardas. „Tikėjimas yra ne estetinis jaudulys, o daug kilnesnis dalykas, – kilnesnis būtent todėl, kad ateina po rezignacijos; tai ne betarpiškas širdies impulsas, bet buvimo paradoksas.“⁷³ Hamletas taip pat bijo šuolio į tikėjimą. Paradoksalu, bet jis tarsi dvejoja tikėjimu tėvo šmėkla, kuri ir yra tapusi jo mąstymo katalizatoriumi. Galbūt, taip yra dėl besikeičiančios religinės situacijos visuomenėje, galbūt, dėl psichologinių priežasčių, kurios kalba apie jo kaltę dėl paties Hamleto mirties troškimo tėvui („jo sąmonė yra jo pašamoninis kaltės jausmas“⁷⁴), tačiau aišku viena, kad Hamletui gaila savęs dėl ant jo pečių užkritusios didžiulės naštos ir jis nuolat reflektuoja ne tik esamą situaciją, bet ir save patį, kaip vienas pirmųjų herojų, gebančių tapti svetimu pats sau ir matyti viską iš šono. Taigi, Hamletas kaip ir Abraomas kenčia nuo buvimo paradokso, nes turi rinktis kaip elgtis: ar eiti keršto keliu, būnant ištikimu tėvui, ar eiti krikščionišku keliu ir atleisti. Juk „krikščionybė iškelia universalias gailėstingumo ir meilės vertybes aukščiau už išdidų nuodėmingojo individualizmą.“⁷⁵ Tačiau, Hamletas mato savo tėvą ne kaip nuodėmingą individualistą. Jis Hamleto sąmonėje yra idealus herojus su kuriuo tiesiog buvo pasielgta taip neteisingai. Tačiau, šis herojus reikalauja keršto ir tai jau savaime daro jį nebe tokiu idealiumi. Tikėtina, kad tai dar viena Hamleto delsimo veikti priežastis. Idealus, herojizuotas tėvas, visgi, prašo atlikti nuodėmę – atkeršyti. Manytina, kad tai

⁷² Kierkegaard, S. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai, 2002, p. 28.

⁷³ Ten pat, p. 41.

⁷⁴ Cutrofello, A. *All for Nothing: Hamlet's Negativity*. Cambridge: Massachusetts institute of technology, 2014, p. 20.

⁷⁵ Turner, F. *Shakespeare's Polycentric Marketplace: Why the Individual and the Community Need Not Be at Odds. Individualism: The Cultural Logic of Modernity*. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011, p. 47.

Hamleto sąmonėje sukelia didelius prieštaravimus. Atrodo, jeigu tėvo portretas Hamleto sąmonėje būtų *nuodėmingo individualisto*, galėtume kalbėti apie itin žmogišką, iš nevilties atklystantį norą atkeršyti už savo mirtį, tačiau Hamletas į tėvą žiūri lyg į Dievą, todėl šis jo noras keršyti sujaukia Hamleto mąstymą. Ir koks kelias šiuo atveju yra teisingesnis? Ar apskritai, įmanoma nubausti žmogžudį, kad būtų atstatyta neteisybė? Ar po keršto įgyvendinimo atsiradusios sąžinės keliamos kančios ir įgyvendintas teisingumas atsvers atsiradusias sąžinės keliamas kančias? Šie klausimai bus svarbūs vėlesniuose skyriuose, kai bus kalbama apie spektaklį „Šiuokšlės, miestas ir mirtis“.

Shakespeare'as tikrai nėra vienareikšmių situacijų dramaturgas. Jis meistriškai sumodeliuoja įvykius taip, kad Hamletas atsakymo priverstas ieškoti savo viduje. Tai kalba apie besikeičiančią Renesanso visuomenės moralę, kuri jau yra pasislinkusi arčiau žmonių ir religija jau nebėra absoliuti tiesa.

1.2.2 Dorybė, moralė, skaistumas – vertybių pralaimėjimas tikrovei

Hamletas kaip ir nieko nepasirenka. Toks įspūdis, kad jis neturi jokio plano, jokio užsibrėžto tikslo, eina inertiškai ir nuolat kelia moralinius klausimus. Atrodo, kad dorybės, skaistumo susidūrimas su aistra, gašlumu jam itin aktuali tema. Hamletas įžvelgia didelį vidinį prieštaravimą tarp žmogaus dorybės ir grožio: „jeigu jūs esate graži ir dora, tai jūsų dorybė neturėtų bendrauti su jūsų grožiu.“⁷⁶ Apskritai, verta paminėti, kad gyvenimo neigimas ir dorybės iškėlimas yra vėlyviems viduramžiams itin būdingas bruožas: „Amžinojo išganymo trokštančiam žmogui žemiškos būties eiga ir formos yra nesvarbios, jeigu tik joje puoselėjama ir palaikoma dorybė.“⁷⁷ Tiesą sakant, tai dažnas ir Shakespeare'o pjesių bruožas. Kai Shakespeare'as vartoja patį žodį „filosofija“, tai beveik visada reiškia „moralinę filosofiją“⁷⁸. „Žvelgiant iš krikščioniškosios logikos, Shakespeare'ą domina įtampa tarp dvasios ir įstatymo raidės.“⁷⁹ Kitaip tariant, kuo vadovaudamasis žmogus renkasi? Kas yra tie moraliniai svertai? Kas tas moralinis pagrindas arba atskaitos taškas, pagal kurį galima susiderinti savo moralinį kompasą? Čia ir iškyla svarbiausias šmėklos vaidmuo, įtakojantis Hamleto identitetą: abejonė šmėklos tiesa verčia Hamletą ieškoti moralinio pagrindo nebe religijoje ir dvasių pasaulyje, bet savyje. Bet kaip galime savyje rasti moralinį pagrindą, jeigu taip sunku atsakyti sau į klausimą, „kas tu esi?“. Hamletas kalbėdamas su Rozenkrancu ir Gildensternu tarsi patvirtina moralinio pagrindo ir autoriteto paieškų paradoksą: „Nes nieko nėra gera ar bloga apskritai: mūsų galvojimas tatau apsprendžia.“⁸⁰

⁷⁶ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 84.

⁷⁷ Huizinga, J. *Viduramžių ruduo*. Vilnius: Aukso žuvys, 2019, p. 62.

⁷⁸ Clifford, H., Gray, P. Shakespeare, William. Sud. Sgarbi, M. (eds) *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Springer, Cham, 2022. Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1007/978-3-319-14169-5_538, p. 3.

⁷⁹ Ten pat, p. 4.

⁸⁰ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 65.

O tai reiškia, kad vertybės, ar kitaip tariant moralinis kompasas yra tiesiog pasirenkami dalykai. Ši mintis krikščionybės kontekste turėjo skambėti itin radikaliai. Tai praktiškai reiškė laisvę pačiam rinktis savąjį identitetą. Tačiau kai mes neturime į ką atsiremti ir sužinome, kad esame laisvi pasirinkti bet kokį sprendimą, dažniausiai, patiriame baimę, nes visgi norime rinktis teisingai.

Ir čia mes susiduriame su pačiu didžiausiu tragedijos „Hamletas“ paradoksu – Hamletas, kvestionuodamas praeities vertybes ir kritikuodamas supuvusią Danijos karalystę bei neturėdamas jokios atramos savajam identitetui ir savosioms vertybėms, kurie kaip jis pats teigia yra pasirenkami, pradeda mokyti kitus kaip gyventi, o tai liudija apie jo naivų norą moralizuoti bei kontroliuoti kitų reakcijas ir kitų pasirinkimus. Netgi galima būtų sakyti, kad moralizuodamas jis pamina humanizmo principus pagal kuriuos buvo vertinama žmogaus laisvė ir jo individualumas. Taip Hamletas tampa savo tėvu, taip Izaokas tampa Abraomu, taip vardan moralės yra elgiamasi amoraliai. Tai liudija apie naivų Hamleto tikėjimą, kad jis turi teisę moralizuoti ir mokyti kitus prisidengiant humanistinėmis vertybėmis. Hamletas, pasiėmęs tiesos vėliavnešio rolę, galima sakyti, klumpa ties kiekviena kliūtimi, vis labiau suvokdamas žmogaus buvimo teisiu neįmanomybę. Galima sakyti, kad jis nors ir neplanuotai, bet pratęsia kraujo keršto ratą, o Ofelija tampa savotišku priekaištu Hamleto pasirinktam tiesos keliui. Ši kaltė dėl Ofelijos mirties lydi Hamletą iki pat finalo. Paskutiniame veiksmo, Hamleto portrete jau galima išvelgti beprasidedančios Baroko epochos bruožų. Gyvenimo kaip teatro, kaip iliuzijos leitmotyvas išryškėja duobkasių scenoje, o pats Hamletas atrodo grįžta nieko nebesitikėdamas, regis, jis grįžta tiesiog numirti.

Finalas kalba pats už save: Hamletas tampa žudiku. Tačiau vargu ar jam pjesės pabaigoje rūpi „išniręs laikas“, ar „išgverusi gdynė“. Tragiškos įvykių grandinės, kurią sudėlioja Shakespeare‘as tikrai negalima priskirti sąmoningam ir suplanuotam Hamleto pasirinkimui ar jo sugalvotam keršto planui. Net ir pats Hamletas tarsi kratosi atsakomybės už savo praeities veiksmus:

„Atleiskit, Pone, - nuskriaudžiau aš jus!

Atleiskit, kaip tikram bajorui tinka!

Visi čia žino, -

Be abejo, ir jums girdėti teko, -

Koks piktas šėlsmas nubaudė mane.

Tad visa, kuo jums prigimtį bei garbę

Taip šiurkščiai įžeidžiau, aš jums sakau,

Tebuvo beprotybė. Bet tuomet

Ar Hamletas jus nuskriaudė? Ne, niekad!

Jei Hamletas, nebūdamas savim,

Laertą nuskriaudė, argi jis kaltas?

Ne. Hamletas tatai griežtai paneigia!

Bet kas tada? Jo šėlsmas! Jeigu taip,

Tuomet ir Hamletas tarp nuskriaustųjų,

Ir beprotybė jo yra jo priešas.⁸¹

Čia, vėlgi, Hamletas nenukrypsta nuo savirefleksijos kelio. Jis tarsi atskiria save nuo savo beprotybės, pavadindamas save nepakaltinamu. Tačiau, tai labai sąmoningi žodžiai ir itin sąmoningas savo veiksmų vertinimas. Vargu, ar nepakaltinamas žmogus taip galėtų kalbėti. Bet įdomiausia įvyksta pabaigoje. Visos kautynėse nutikusios mirtys yra tarsi atsitiktinumų grandinė, iš dalies planuota, bet iš dalies ir ne. Hamletas, žinoma, galų gale nužudo Klaudijų, bet šis veiksmas yra ne ilgo, visą pjesę trukusio mąstymo pasekmė ir net ne tėvo šmėklos keršto plano išpildymas, bet elementarus akimirkos įsiūtis. Tai pats elementariausias kerštas ir keršijama jau nebe už tėvą, bet už motiną – čia ir dabar, šią akimirką, žinant, kad nuodai jau šiaip ar taip pačiam Hamletui yra mirtini. Taip Hamletas visą pjesę kankinęsis ir svarstęs moralės klausimus, mąstęs veikti ar ne, keršyti ar atleisti, dabarties akimirkoje pagautas įsiūčio, visiškai nieko nebijodamas ir nieko nebesvarstydamas, atkeršija net ne už tėvą, o už čia ir dabar nužudytą motiną. Ir čia, kyla labai elementarus klausimas. Ko verti proto išvedžiojimai, jeigu esant tikrovės akimirkai priimamas absoliučiai spontaniškas sprendimas, kuris tą akimirką yra pati tikriausia ir nekvestionuojama tiesa? Taigi, kad ir kaip paradoksaliai beskambėtų, bet Hamletas ne tik, kad neįveikia Oidipo komplekso, bet netgi ir jo puoselėjamos bei kuriamos vertybės, taip jo paties sureikšminti filosofiniai svarstymai apie gyvenimą ir pats delsimo sureikšminimas tampa nieko verti prieš tikrovės akimirką per kurią nutinka pats banaliausias kerštas už ką tik akyse nužudytą motiną. Įdomu, kuris iš mūsų, gyvenančių šiais laikais, pasielgtų kitaip? O jeigu ir neatkeršytų, ar būtų moralu nežudyti? Suprantama, kad šiandien mes tarsi pasitikime teisingumo sistema, bet tais laikais, kai teisingumą vykdė patys kilmingieji ar būtų moralu palikti motinos žudiką gyvą? Prieš motiną? Prieš sekančias galimas šio žudiko aukas? O ar moralu norėti žmogaus mirties? Ar moralu šiandien trokšti Vladimiro Putino mirties? Kai to nori dauguma, tikriausiai tai tampa normalu. O, kas yra norma? Kas, iš tiesų, yra moralė? Galbūt, Hamletas buvo teisus kalbėdamas, kad moralę vien tik „mūsų galvojimas (...) apsprendžia“⁸². Natūraliai kyla klausimas: ko vertos mūsų deklaruojamos vertybės, jei santykiyje su tikrove jos tiesiog subliūkšta ir keršto ratas prasitęsia,

⁸¹ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 176.

⁸² Ten pat, p. 65.

miršta karalius ir ateina naujas karalius (Shakespeare'o „Hamleto“ atveju – Fortinbras)? Gal, visgi, mūsų kuriamos vertybės yra tik iliuzija, jeigu jos taip paprastai pralaimi tikrovei? Apie tai bus kalbama kituose skyriuose.

1.2.3 Pasyvios agresijos išraiška „Hamlete“

Sigmundas Freudas aiškindamas tipiškus sapnus išskiria kelis dažniausius: sumišimo dėl nuogumo sapnas, sapnas apie egzaminus ir sapnas apie artimo žmogaus mirtį. Iš principo, Freudas į Hamleto ir tėvo šmėklos susitikimo sceną žvelgia kaip į sapną. Kadangi, Freudui sapnai yra žmogaus troškimų išpildytojai – jis prieina išvados, kad „Hamleto gedulas dėl tėvo slepia ankstesnį tėvo mirties troškimą.“⁸³ Taigi, Hamletas iš tikro, net negali pilnai išgyventi Oidipo komplekso, nes šis kompleksas yra perkeltas. „Kai Oidipas savo oidipinius troškimus įgyvendina pats, pačiam to nežinant nužudydamas savo tėvą ir vesdamas savo motiną, Hamletas deleguoja savo oidipinius troškimus savo dėdei Klaudijui, kuris pavaduodamas Hamletą nužudo tėvą (atitinkamai brolių) ir vedą motiną.“⁸⁴ Tarp kitko, šis Oidipo komplekso perkėlimas atitinka Shakespeare'o pjesėje svetimumo sau kaip savybės panaudojimą kuriant personažus. Visa tai liudija apie jau minėtą Hamleto kaip pirmo herojaus, kuris geba atsitraukus pasižiūrėti į save ir pasaulį, išskirtinumą. Bet būtent dėl šio perkėlimo jis, skirtingai nei Oidipas, kuris tragiškai realizuoja savo nuodėmes, savąsias nuodėmes užspaudžia ir užkasa giliai pašamoneje. Tai paaiškina Hamleto prokrastinaciją, nes jis nenori susidurti su savimi. Jis mieliau atsuka veidrodį prieš visuomenę. Kitaip tariant, mes susiduriame su *pasyvios agresijos* forma, kada vaidinant auką, iš tiesų, spinduliuojama pykčiu aplinkai ir aplinkiniams. Juk Hamletas nuolat savęs gaili kalbėdamas apie sunkią naštą, kritusią ant jo pečių. Tai prasideda iškart po susitikimo su tėvo šmėkla:

“Ponai, Aš atsiduodu jums su savo meile.

O kuo toks varganas žmogus kaip aš

Galėtų savo meilę ir draugystę

Išreikšti, Dievui padedant, netrūks.

Eime; tik tai prašau - pirštus prie lūpų!

Išniro laikas. Prakeiksmas būties,

Kad jį sujungti skirta man lemties!

O, ne! Eime visi kartu!”⁸⁵

⁸³ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 350.

⁸⁴ Ten pat, p. 350.

⁸⁵ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 47.

Galima būtų teigti, kad skaistumo, dorybės, tam tikro moralės grynumo ir aukos vaidmens siekis Hamleto psichologiniame portrete, iš tikrųjų, slepia užspaustą jo pyktį savo paties tėvui. Hamletui, iš principo, buvo atimta galimybė įveikti Oidipo kompleksą, tačiau neapykanta tėvui niekur nedingo. Ji transformavosi į tėvo idealizavimą ir likusio pasaulio neigimą. „Sūnus keršija už mylintį tėvą jo tironiškam antiherojui ir taip pakartoja perkeltine prasme oidipinę tėvažudystę. Sūnus kaip keršytojas vietoj žudiko yra aukštesnio lygmens oidipinio troškimo perkėlimas ir išstūmimas.“⁸⁶ Remiantis Freudu, iš principo, Hamletui Klaudijus atstoja tėvą, kurį jis pats norėjo nužudyti. Režisūrinį pasirinkimą Klaudijaus ir tėvo šmėklos vaidmenį paskirti vienam aktoriui mes matome Peterio Brooko (2000), Thomaso Ostermeierio (2008) ir Oskaro Koršunovo (2008) pastatymuose. Thomasas Ostermeieris eina dar toliau ir paskiria Gertrūdos ir Ofelijos vaidmenį tai pačiai aktorei. Taip dar labiau sekdamas froidistinėmis psichoanalizės teorijomis ir kalbėdamas apie uždraustus incestinius jausmus motinai, kurių Hamletas nėra įveikęs, todėl ir negali tų uždraustų jausmų perkelti Ofelijai. Šie santykiai pjesėje išryškėja miegamojo scenoje, kai „sūnus nužudo tariamą tėvą, kai šis užklumpa jį su motina miegamajame.“⁸⁷ Tačiau kaip ir minėta, visa tai įvyksta tik perkėlimo būdu, tariamai. Hamletas taip trokšta tyrumo, moralės grynumo ir dorybės iš kitų, iš savęs ir iš pasaulio tik tam, kad būtų geras sūnus savo tėvui, tik tam, kad pabėgtų nuo savo pykčio tėvui. Tačiau, dėl ko gi Hamletui pykti ant tėvo? Galbūt, vien dėl to, kad jis paliko šį pasaulį, o gal dėl to, kad šmėkla vėliau jam užkrauna keršto naštą? Visgi, pjesė neduoda jokio aiškaus atsakymo, bet galima būtų teigti, kad Hamleto perdėtas dorybės troškimas ir akivaizdus tėvo idealizavimas užsimerkiant prieš tikrovę yra tam tikros psichologinės įtampos pėdsakas šio herojaus portrete. Šis pėdsakas nurodo į užspaustus nemalonus jausmus, kurie yra dorybės ir teisingos moralės siekio priešingybė, o tai yra dažniausiai pyktis besimaišantis su didžiuliu liūdesiu ir neviltimi. O kadangi, aklo idealizavimo objektas yra jo miręs tėvas – tikruosius savo jausmus tėvui Hamletas slepia ir savotiškai sublimuoja santykyje su Klaudijumi.

1.2.4 Tėvų pėdsakas herojaus identitete

Iš esmės, Hamletas nėra įveikęs Oidipo komplekso. Jis nėra simboliškai nužudęs tėvo bei nėra atsiskyręs nuo motinos, o tai daug ką paaiškina ir apie jo bei Ofelijos toksiškus santykius. „Niekas negali paneigti, kad Hamleto pirminis atsakas į moteriško geismo reginį (Gertrūdos ankstyvas vedybas iškart po senojo Hamleto mirties, aut. past.) yra mizoginija ir motinžudystės impulsas“⁸⁸. Hamletas negali tapti pilnaverčiu tėvo sūnumi tol, kol neišsiaiškins „kaip jo motinos

⁸⁶ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 345.

⁸⁷ Ten pat, p. 349.

⁸⁸ Livingston, J. Pragmatism, *Feminism and Demoracacy: Rethinking the Politics of American History*. New York: Routledge, 2001, p. 120.

kūnas galėjo tapti „suterštu“.⁸⁹ Iš principo, anot istoriko Jameso Livingstono, Hamletas išgyvena incestinius arba kitaip oidipinius santykius su savo motina, kurių užuominos itin pastebimos Laurence'o Olivier filme „Hamletas“ (1948). Šiuos seksualumo psichologijos inspiruotos Hamleto interpretacijos itin ryškios ir Heinerio Müllerio pjesėje „Hamletmaschine“ (1979), kurioje atsiskleidžia itin neapibrėžtas ir daugybę sluoksnių turintis, labilus Hamleto identitetas. Hamletas pjesėje iš vyro tampa moterimi. Vienoje scenoje Hamletas Ofelijai pasiūlo suvalgyti jo širdį, o „Ofelija besijuokdama atsako Hamletui: „Ar tu nori suvalgyti mano širdį“. Kai Hamletas sako, kad Ofelija verkia jo ašaromis, taip jis leidžia įsivaizduoti, kad ji ir jis gali vienas kitą pakeisti.“⁹⁰ Taigi, riba tarp lyties yra praktiškai išnykusi.

Tačiau, tai irgi nėra naujas atradimas. Dar 1881 metais amerikietis šeskiptologas Edwardas P. Viningas iškėlė tezę, kad „Hamletas iš tiesų yra buvęs moteris.“⁹¹ Remiantis šia teorija, 1921 metais Vokietijoje buvo pastatytas filmas „Hamlet: The Drama of Vengeance“ („Hamletas: keršto drama), kuriame pagrindinį vaidmenį suvaidino Asta Nielsen⁹². Filmas atvėrė galimybes viešai demonstruoti tiek „moterišką (Hamletas/Ofelija), tiek vyrišką homoseksualumą (Hamletas/Horacijus).“⁹³ Viningas kėlė klausimą: kodėl Hamletas taip delsia veikti? Jo interpretacijoje Gertrūda, iš tiesų, gimusi mergaitė, o kadangi šeimai reikėjo sosto paveldėtojo, tai buvo nuspręsta visuomenei pristatyti mergaitę kaip berniuką Hamletą. Būtent dėl šios priežasties Hamletas – moteris yra sutrikęs ir negali adekvačiai veikti bei negali mylėti Ofelijos ar turėti pilnavertiškus santykius su Horacijumi. Iš pirmo žvilgsnio, gana paviršutiniška teorija iš tiesų turi pagrindą, nes atskleidžia itin sudėtingą Shakespeare'o sukurtų charakterių tarpusavio santykių schemą, kuri kaitina daugelio kartų menininkų vaizduotę. Galima būtų teigti, kad tiek Hamleto tėvas, tiek motina savotiškai yra internalizuoti į jo identitetą. Jis nėra taikoje su savo tėvais, vadinasi nėra iš jų išsilaisvinęs ir negali gyventi pilnavertiško, suaugusiojo gyvenimo, o tai atsiliepia jo paties pasirinkimuose ir išsireiškia, iš pirmo žvilgsnio, kaip delsimas veikti, tačiau žvelgiant giliau galima rasti pasyvios agresijos pėdsakų. Tačiau pasyvi agresija jau yra tam tikras veikimas, tik pasyvus. Taigi, kalbant apie Shakespeare'o „Hamleto“ herojaus identitetą būtina akcentuoti stiprią ne tik tėvo, bet ir motinos įtaką jo vertybiniam pasirinkimams bei atsiradusią

⁸⁹ Livingston, J. Pragmatism, *Feminism and Demoracacy: Rethinking the Politics of American History*. New York: Routledge, 2001, p. 120.

⁹⁰ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 352

⁹¹ Ten pat, p. 342.

⁹² Hamletą jau XIX amžiuje yra vaidinusios moterys, garsiausia jų – Sarah Bernhardt: „Tada, 1899, atėjo *Hamleto* eilė, kontraversiškiusias nuotykis. XIX amžiuje yra buvę Hamletų Prancūzijoje (Mounet-Sully'o buvo vertintas labiausiai) ir yra buvę nemažai moterų Hamletų, tiek Anglijoje, tiek Prancūzijoje. Bet, kaip aiškina Gerda Taranow savo knygoje *Bernhardt Hamletas*, tradicinis prancūziškas Hamletas, dėka Sarah'os nuostabios egzegezės šioje rolėje, buvo poetiška, neryžtinga, ilgėsinga Romantizmo figūra.“

(Gottlieb, R. *Sarah : The Life of Sarah Bernhardt*, New Haven and London: Yale University Press, 2010, p.141).

⁹³ Kraß, A, *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017, p. 343.

naują pjesės interpretavimo perspektyvą – galimybę į pjesę žiūrėti kaip į išsivadavimą iš motinos ir tėvo įtakos ir dėl to stringantį Hamleto identiteto formavimąsi.

Galima būtų apibendrinti, kad tėvo šmėkla yra Hamleto idealizuota tėvo projekcija, kuri integravosi į Hamleto Ego ir sufleruoja mums apie Hamleto neįveiktą Oidipo kompleksą, kuris pasireiškia kaip pasyvios agresijos mechanizmas bei neapibrėžtas, o dar tik kuriamas paties Hamleto identitetas. Shakespeare'o sumodeliuota situacija skatina Hamletą mąstyti ir save reflektuoti bei ieškoti atsakymų į savęs identifikavimo klausimus. Peršasi išvada, kad bendras Hamleto motyvacijos veikti vardiklis yra savęs paieškos arba kitaip sakant savo identiteto kūrimo procesas. O Shakespeare'ą galima būtų pavadinti šiandienos rašytoju, nes kaip rašo S. Wyspianskis: „Hamletas „nehamletiziuoja“. Jis mąsto. Jo mąstymas yra nukreiptas į tikslą. Šitas tikslas vadinasi vystymasis. Vystymasis!“⁹⁴ Jis yra tam tikro „virsmo“ herojus. Galima sakyti, kad Hamletas yra nuolatiniame savęs kūrime ir perkūrime, o šiam procesui regis nėra galutinio taško. Todėl, jis yra labai šiuolaikiškas.

⁹⁴ Kott, J. *Shakespeare heute*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2013, p. 419.

2. HEROJAUS IDENTITETO RAIŠKOS GALIMYBĖS SPEKTAKLYJE „HAMLETAS“

2.1 Menas mėginantis išreikšti neapibrėžiamą identitetą

2.1.1 Identiteto sąvoka

Apie identitetą galima svarstyti iš daugybės mokslo šakų žiūros taško. Šio tyrimo tikslas nėra nustatyti teisingiausią identiteto apibrėžimą ir, jį atradus, pateikti kaip neginčijamą tiesą, kuria remiantis žmogus gyvenime galėtų daugiau nesukti sau galvos, kas jis toks yra ir kuo jam vadovautis gyvenime, nes juk atsakymas jau rastas. Ištirti kokios priežasties vedinas žmogus atlieka tam tikrus sprendimus savo gyvenime yra sudėtinga. tai padaryti sunku dėl itin plačios tyrimo objekto apimties ir veikimo priežasčių, kurios gali būti įvairios: moralinis kompasas, vertybinė sistema, Ego, pašąmoninės programos, visuomeninės suformuotos normos, tėvų lūkesčiai, instinktai, intuicija ir t.t. Visas šias priežastis aprėpti viename meniniame tyrime yra tikrai neįmanoma. Tačiau pati tyrimo medžiaga – Williama Shakespeare'o „Hamletas“ tarsi įpareigoja mėginti atsakyti į klausimą, kas yra tos priežasties veikti pamatas? Ant ko, visgi, pastatytas pats identiteto fundamentas. Tyrime svarbu ne pačios priežasties veikti analizė (pvz. asmenybės tipologija iš psichologinės perspektyvos), tačiau pats identiteto kaip konstrukto mechanizmas. Kalbėdamas apie žmogaus identitetą Erikas Eriksonas išskiria keturias identiteto sąvokos konotacijas: „sąmoningas individualaus tapatumo jausmas; (...) nesąmoningas asmeninio charakterio tęstinumo siekis; (...) tylių ego sintezės veiksmų kriterijus; (...) vidinio solidarumo su grupės idealais ir tapatybe išlaikymas.“⁹⁵ Identitetas yra išties kompleksiška sąvoka ir, tikriausiai, žmogus veikia įtakojamas visų šių keturių faktorių, tačiau manytina, kad verta atkreipti dėmesį į pirmąją konotaciją – *sąmoningą individualaus tapatumo jausmą*. Į tai, kas verčia žmogų stabtelėti išgirdus klausimą: „kas tu esi.“ Kas tu esi už praeities ir ateities, už prisiminimų, už minčių, už vaizduotės, už jausmų. Ką iš tiesų žmogus patiria šią akimirką, be praeities, be ateities, be vaizdinių, be minčių. Koks patyrimas įgalina žmogų pasakyti: „Aš esu“? Manytina, kad verta patyrinėti tą pradžios tašką, *sąmoningą individualaus tapatumo jausmą*, tą jausmą, kurio negalima redukuoti. Saulius Geniušas rašo apie „*manumą*“, - kuris yra esminis patirčiai“⁹⁶, o norint jį suprasti reikia apsibrėžti tai, kas yra minimali savastis. „Gretindami minimaliąją savastį su kitomis priimtomis individualumo sampratomis, fenomenologai tvirtina, kad minimalioji savastis nėra nei karteziškasis subjektas, nei transcendentalinė patirties prielaida, nei, galiausiai, socialinis konstruktas – ji yra nesureduojamas patirties matmuo. (...) Taigi, minimalioji savivoka – tai

⁹⁵ Erikson, E. *Identity and the Life Cycle*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1994, p. 109.

⁹⁶ Geniušas S., *Pramanų fenomenologija, apie estetiką, vaizduotę ir savimonę*. Vilnius: Hubris, 2022, p. 255.

pirmojo asmens prieiga prie savųjų patirčių.⁹⁷ Būtent ši *minimalioji savivoka* yra tai, ko jau nebegalima suredukuoti. Tyrime ji tapatinama su identiteto fenomeno pagrindu arba tam tikru pradžios tašku nuo kurio prasideda identiteto teritorija, o į patį identitetą labiau žiūrima kaip į tam tikrą žmogaus sukurtą konstruklą. Tiriama, kiek tas konstruklas yra pajudinamas, o kiek jis tik apsimeta fundamentaliu vertybių bastionu bei kaip jis dažnai subliūkšta susidurdamas tiesiog su banalia tikrove.

Pradžioje norėtusi pažvelgti giliau į identiteto semantiką ir į pačią sąvoką, kuri yra kone labiausiai aptarta, dargi ir labiausiai problematiška filosofijos teorijų žemėlapyje. Problemos jau iškyla apmąstant patį žodį identitetas, kuris siejasi su buvimu kam nors identiškumui. Objektui x būti identiškumui y reiškia turėti visas tas pačias savybes, kurias turi objektas y . Ir čia kalbama ne tik apie vidines objekto savybes, bet ir apie išorines. O tai reiškia, kad objekto x aplinka turi būti identiška objekto y aplinkai. Lygiai kaip objekto x vidinės savybės turi būti identiškoms objekto y vidinėms savybėms. Teoriniame lygmenyje galėtų būti du identiškumai, kurie vienas nuo kito yra atitolę tarkim per metrą. Tiek objektas x , tiek objektas y turi savybę būti atitolus atitinkamai per vieną metrą nuo kito objekto, tačiau šiuo atveju juk objektas x turi savybę būti atitolęs nuo objekto y per vieną metrą, o objektas y šios savybės neturi.

Dar galima būtų teoriškai sakyti, kad objektas x dalinasi su objektu y savybe būti identiškumui su objektu y , o objektas y automatiškai pats sau yra identiškumas, tačiau „klausimas ar objektas x dalinasi su objektu y savybe būti identiškumui su y yra tik klausimas ar x yra identiškumas su y , tariamas apibrėžimas sukasi uždaramame rate.“⁹⁸ Taigi, identiteto sąvoka yra neišanalizuojama, vadinasi „ nėra visiškai visa apimančios (nesisukančios uždaramame rate) identiteto sąvokos.“⁹⁹ Todėl kalbėdami apie identitetą mes galime kalbėti tik apie dalinį dviejų objektų panašumą.

Pamėginkime pasvarstyti toliau. Objekto x vieta erdvėje yra apibrėžta atskaitos tašku – objekto y vieta erdvėje. Pastarojo vieta erdvėje yra apibrėžta objekto x vieta erdvėje. Toks apribotas santykis gali būti trimatėje erdvėje. Tačiau egzistuoja dar vienas matmuo – laikas. Tad jei atitrauktume žvilgsnį nuo šių dviejų objektų, pamatytume, kad žvelgiant iš keturių matmenų perspektyvos, netgi dalinis objekto x panašumas su objektu y nuolat kinta dėl paprasčiausios priežasties – laiko tėkmės. Laikas skirtingose erdvėse eina skirtingai, jis yra reliatyvus. Todėl galima daryti prielaidą, kad pats identitetas, turintis galimybę būti tik daliniu, šio mūsų teorinio eksperimento rėmuose gali būti tik nuolat kintantis identitetas. Pažvelkime giliau į pačioje identiteto sąvokoje užkoduotą įtampą bei prieštaravimus.

⁹⁷ Geniušas S., *Pramanų fenomenologija, apie estetiką, vaizduotę ir savimone*. Vilnius: Hubris, 2022, p. 255.

⁹⁸ Borchert, D. M. *Encyclopedia of philosophy*. Detroit: Thomson Gale, 2006, p. 569.

⁹⁹ Ten pat, p. 570.

Šioje vietoje reikėtų paminėti, kad anot filosofijos sąvokų žodyno, identitetas yra apibrėžiamas kaip objekto „savybė būti vienetiniu dalyku arba vienetinės rūšies“¹⁰⁰. Tačiau kaip mes sužinosime, kad objektas yra vienetinis arba vienetinės rūšies? Mes turime lyginti vieną objektą su kitu. Vadinasi, identitetas yra nusakomas per santykį tarp objektų. Jei kalbame apie du identiškus objektus, tai kalbame apie totalų vieno objekto tapatumą kitam objektui. Taigi, mes kalbėdami apie objekto identitetą negalime atsiriboti nuo šio objekto santykio su kitu objektu. Tik tada, kai atliekame palyginimo veiksmą mes galime konstatuoti, kad šis objektas turi savo unikalų, vienetinį identitetą. O jeigu objektas turi savo autentišką identitetą, ar jis gali jo neturėti? Jeigu kažkoks objektas turi tam tikrą savybę, vadinasi, turi būti galimybė, kad objektas šios savybės neturi. Šis klausimas yra itin svarbus šiam tyrimui, tačiau plačiau apie jį bus kalbama „Hamleto“ kūrybos dirbtuvių proceso analizėje. Kol kas svarbu toliau išanalizuoti identiteto sąvokoje glūdinčią problematiką.

Grįžtant prie identiteto sąvokoje slypinčių spąstų, vertėtų pabrėžti, kad viena vertus, identiteto sąvoka yra grindžiama vieno objekto santykiu su kitu, tačiau kita vertus, ji savyje taip pat talpina ir objekto neįmanomybę būti identišku kitam objektui. Tai reiškia, kad identiteto sąvoka apibrėžianti objekto unikalumą kaip tam tikrą jo savybių rinkinį, sudarantį jo esatį, yra tam tikros teorinės pinklės, nes atrodo, kad pati sąvoka yra perteklinė. Juk jeigu sąvoka yra apibrėžiama per santykį tarp objektų, o identiškasis santykis yra, iš principo, neįmanomas, tai reiškia, kad kiekvienas objektas iš prigimties yra unikalus ir vienetinis. Vadinasi, sąvoka yra tiesiog neišanalizuojama, perteklinė ir praktiškai pati save paneigianti.

Pagal identiteto apibrėžimą nėra tokio objekto, kuris neturėtų savo identiteto, bet kartu nėra tokio objekto, kuris būtų kam nors identiškasis. Galima būtų sakyti, kad objektas gali būti identiškasis pačiam sau. Tai reiškia, kad praėjus tam tikram laikui kėdė bus identiškia tai pačiai kėdei prieš kažkiek laiko. Tačiau turint omenyje medžiagų irimą, tai neįmanoma. Ta pati kėdė praėjus kelioms sekundėms jau nebebus ta pati kėdė, nes, visų pirma, medžiagos iš kurių ji pagaminta bus labiau suirusios, o visų antra – kėdės prieš dvi sekundes koordinatės mūsų saulės sistemoje skirsis nuo kėdės koordinatė po dviejų sekundžių. Todėl buvimas identišku pačiam sau taip pat yra tiesiog neįmanomas. Bet, regis, žmogaus prigimtyje visgi glūdi noras save identifikuoti arba identifikuoti kitą, net ir tada kai suvokiame, kad pati sąvoka iš principo yra teorinės pinklės. Ar įmanoma žmogui neturėti identiteto? Ar Sauliaus Geniušo aptarta minimali savivoka jau yra identitetas? Ar neredukuojamas savęs suvokimas reiškia žmogaus savęs kaip vienetinio ir unikalaus pajautimą? Per minimalią savivoką pasireiškia *patirties manumas*, kuris savaime yra

¹⁰⁰ Lacey, A. R. *A Dictionary of Philosophy*. London: Department of Philosophy, King's College, University of London, Routledge, 1996, p. 144.

unikalus ir vienietinis, todėl manytina, kad šis *patirties manumas* gali būti įvardijamas kaip savojo identiteto patyrimas.

Apibendrinant, šį teorinį ekskursą apie identiteto sąvoką galime konstatuoti, kad identitetas yra tam tikra žmonių sukurta idėja, apibrėžianti vieno objekto santykį su kitu, kuris nurodo į absoliutų objektų tapatumą, kuris realybėje yra neįmanomas. Identitetas, tarsi nurodo į specifinių objekto savybių visumą, kuri yra unikali ir vienietinė. Tai reiškia, kad neturi analogų pasaulyje, tai tarsi objekto pasas. Tačiau šis pasas ir joje surašytos objekto savybės tėra susitarimo reikalas, tiesiog palengvinantis tikrovės suvokimą, o kartais mažai pasakantis apie tikrąją objekto esmę. Juk jeigu visos savybės gali būti apibrėžtos ir surašytos pase, vadinasi, yra įmanoma dvejiems objektams turėti vienodą pasą. O tai realybėje neegzistuoja. Kartu identitetas, tarsi prilimpa prie objekto ir nesuteikia objektui galimybės šio paso neturėti. Tačiau gilinantis į pačios sąvokos prieštaravimus, šio paso surišimo siūlės ima trūkinėti, nes atsiranda vis daugiau nepažintų ir neapibrėžtų teritorijų, kurios esti už žmogaus proto suvokimo ribų. Susidūrus su šiomis ribomis į pagalbą gali ateiti menas, kurio viena iš užduočių šiuolaikiniame pasaulyje – mėginti reflektuoti tai, kas protui atrodo nepažinu, nesuvokiama, neapibrėžiama ir sunkiai paaiškinama. Ir tai, netgi, labai artima Shakespeare'o Hamletui:

„Daugiau dalykų, (...) , dangus ir žemė slepia,

Nei jūsų filosofija aprėpia.“¹⁰¹

Apie šiuolaikinio meno mėginimą analizuoti ir reflektuoti tai, kas sunkiai apibrėžiama bei tokio meno priemonių įvairovę ir bus kalbama šioje tyrimo dalyje. Pabrėžtina, kad šiame tyrime sąvoka „identitetas“, kad ir kokia prieštaringa ji būtų, vartojama kaip apibrėžianti specifinį objekto *manumą* ir savybių visumą santykyje su kitu objektu. Taigi, viena vertus, ji nusako objekto unikalumą ir išskirtinumą, kita vertus, ji taip pat nurodo į santykį su kitais objektais.

2.1.2 Meno kūrinio turinio ir formos dialektika

Ieškant herojaus identiteto raiškos formos galimybių spektaklyje „Hamletas“ galima išskirti meno kūrinio formos ir turinio dialektiką, kurios svarba itin išryškėjo jau minėtame dvidešimtojo amžiaus septintajame dešimtmetyje.

Meno kritikas ir teoretikas Clementas Greenbergas palietė vieną esminių XX amžiaus modernizmo priežasčių – grynumo troškimą. „Modernizmo esmė, mano supratimu, yra pasitelkiant disciplinai būdingus metodus kritikuoti pačią discipliną – ne siekiant ją nuversti, bet siekiant ją dar patikimiau įtvirtinti jos kompetencijos srityje.“¹⁰² Tai reiškia, jog menas turi

¹⁰¹ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 46.

¹⁰² Greenberg, C. *Modernistinė tapyba*. Dailės istorijos šaltiniai – antologija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 83.

kritikuoti ir savotiškai sugriauti save tam, kad dar labiau įsitvirtintų. Tai yra išskirtinis meno savivokos ir aiškesnės identifikacijos procesas. C. Greenbergo deklaruojama „savikritikos užduotis tapo eliminuoti iš kiekvienai meno šakai specifinių rezultatų sąrašo visa tai, ką įmanoma pasiskolinti iš kokios nors kitos meno šakos priemonių arsenalo ar jai paskolinti.“¹⁰³ Tapybos menas, pradedant pirmaisiais modernistiniais paveikslais, išsivadavo iš skulptūros meno ir pradėjo akcentuoti paviršiaus plokštumą. Tai reiškia, kad tai, kas anksčiau buvo akcentuojama kaip negatyvus veiksnys, moderniojoje tapyboje tapo visa jos esme – tapybos išskirtinis bruožas yra paviršiaus plokštumas. Iki moderniosios tapybos daugybė meistrų „bandė parodyti plokštumo patvarumą po tikroviškiausia trimatės erdvės iliuzija ir virš jos.“¹⁰⁴ Šis akivaizdus prieštaravimas buvo tapybos sėkmė. Natūraliai kylantis klausimas: kaip šią C. Greenbergo meno grynumo teoriją pritaikyti teatrui? Juk teatras yra daugybės menų sintezė. Savotiškomis teatro grynumo paieškomis galima įvardinti septintojo dešimtmečio Europos teatre vykusias slinktis. Pagrindinė teatro meno slinktis įvyko žiūrovo ir atlikėjo santykiuose. Tuo metu keitėsi ir dramaturgija, ir jos formuojami personažai. Taip pat kiekvienas teatro elementas tapo savarankiškas ir vienodai svarbus, scenografija prilygo aktoriui, apšvietimas aktorius judesiu ir t.t. Apibendrinant šiuos pokyčius ir sekant C. Greenbergo meno grynumo teorija, galima daryti išvadą, kad bandymas keisti nusistovėjusius žiūrovo ir atlikėjo santykius prilygo tapybos modernistų bandymui išryškinti tapybos esmę – paviršiaus plokštumą. Teatras savotiškai atsigręžė į savo šaknis – į galimybes virsmui sukurti ritualą. „Norėdamas atgauti XIX a. prarastą perkeičiančią galią, teatras turįs nuosekliai orientuotis į ritualo paradigmą ir teikti tokių pačių potyrių, kokie išgyvenami per ritualą, taigi slenksčio potyrių.“¹⁰⁵ Buvo bandoma išprovokuoti subjekto virsmą objektą kartais paverčiant objektu. Galima sakyti, kad teatre tapo svarbi kūrėjo ir žiūrovo bendravimo forma, o meno kūrinio turinys tapo nebepavaldu menininkui.

Panašioms *grynojo teatro* paieškoms buvo atsidavęs ir dvidešimtojo amžiaus pradžios teatro vizionierius Antoninas Artaud. „Aš teigiu, kad scena – tai konkreti fizinė vieta, kurią reikia užpildyti ir priversti kalbėti jai būdinga konkrečia kalba.“¹⁰⁶ Jo pastangos atrasti tokią scenos kalbą, kuri netarnautų niekam kitam, tik pačiam teatrui, kuri būtų nepriklausoma nuo žodžių ir paveiktų žiūrovą tokia jėga, kokia maras paveikia žmogaus kūną ir sielą, įkvėpė ne vieną dvidešimtojo amžiaus menininką ieškoti savosios teatro kalbos ir dar iki dabar kaitina kūrėjų vaizduotę. „Teatras, kaip ir maras, - tai krizė, kurios atomazga – arba mirtis, arba išgijimas.“¹⁰⁷,

¹⁰³ Greenberg, C. *Modernistinė tapyba*. Dailės istorijos šaltiniai – antologija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 84.

¹⁰⁴ Ten pat, p. 85.

¹⁰⁵ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 307.

¹⁰⁶ Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999, p. 33.

¹⁰⁷ Ten pat, p. 27.

rašo Antoninas Artaud. Visgi šiam, itin dramatiško likimo menininkui, nepavyko praktikoje iki galo įgyvendinti savo teatro vizijos. „Paradoksalu, tačiau savo teatro viziją Artaud pavyko įgyvendinti ne scenoje, o tik per... žodį.“¹⁰⁸ Tačiau jo apmąstymai apie teatrą kaip ritualą, teatrą, kuris savo galinga jėga transformuoja žiūrovą, jį sukrėsdamas tokia jėga kaip maras, teatrą, kuris atsigręžia į savo šaknis ir orientuojasi tai, kas iracionalu, kas nepavaldu žodžiams, ieškodamas savo unikalios kalbos, į teatrą, kuris nereprezentuoja tikrovės, o ją kuria, galima sakyti, atsispindi dvidešimtojo amžiaus septintojo dešimtmečio menininkų pradėtuose bandymuose kurti perfomanso meną. Tuo metu menininkai pradėjo ieškoti kelių kaip komunikuoti su žmonėmis tam, kad sužadintų jų veiksmą, jų atsaką į meno kūrinį ir tam, kad sužadintų jų vaizduotę. Kritikas René Dumolle'is apibendrindamas Antonino Artaud spektaklį „Čenčiai“ rašė: „tai buvo riksmas, žadinantis iš sąstingio teatrą.“¹⁰⁹ Galima sakyti, kad šie žodžiai netikėtai taikliai apibūdina ir perfomanso meno sukurtą įtrūkį teatro meno kontekste. Tačiau kuo čia dėta meno kūrinio formos ir turinio dialektika?

Jeigu mes terminu forma (lot. išvaizda, pavidalas) įvardysime teatro spektaklio raišką, o terminu turinys – teatro spektaklio pagrindinę prasmę ir temą, galima būtų teigti, kad septintajame dešimtmetyje teatras ieškodamas savojo grynumo didesnę reikšmę pradėjo teikti meno kūrinio formai. Teatras, besivaduodamas iš literatūrinio teksto ir ieškodamas savo unikalios kalbos, gręžėsi į savo šaknis – žmogų transformuojantį ritualą. Šiuo atžvilgiu turinys, tai ką norima pasakyti spektakliu, tapo pavaldus formai ir keitėsi jos įtakojamas. Teatro scenoje reprezentuojamas turinys pamažu neteko savo imitacinio pobūdžio ir tapo žiūrovo vaizduotės problema. Turinys tapo tiesiogiai patiriamas, dažnu atveju kiekvienam skirtingas, nereprezentuojamas. Tokiu būdu jis tapo kintantis, procesualus, atsirandantis žiūrovo atliekame veiksmo, išprovokuotame spektaklio, bet ne spektaklio užkoduotoje žinutėje. Kitaip tariant, meno kūrinio forma anksčiau tarnavusi kaip meno kūrinio turinio šifruotas kodas pati virsdavo netikėtu turiniu žiūrovo vaizduotėje. Iš anksto užkoduota meno kūrinio žinutė tapo mažiau svarbi už tai, kas vyksta paties teatrinio įvykio metu ir po jo. Galima būtų teigti, kad spektaklių turinys nebediktavo sąlygų formai, bet spektaklių forma diktavo savo sąlygas turiniui ir užuot priklausęs pačiam menininkui, turinys persikėlė į gyvą žiūrovo vaizduotę. Tačiau šią vaizduotę aktyvuoti per meno kūrinio formą yra be galo sunkus iššūkis, reikalaujantis perbraižyti kūrėjui jau pažįstamas meno kūrinio sukūrimo strategijas.

Tačiau tik susidurdama su tuo, kas yra sunkiai išreiškiama žodžiais, vaizduotė gali būti stipriai aktyvuojama, o kai scenoje yra reprezentuojama kažkas, kas žiūrovui jau yra žinoma ir

¹⁰⁸ Vasinauskaitė, R. *Teatro vizionierius Antoninas Artaud*. Artaud, A. Teatras ir jo antrininkas. Vilnius: Scena, 1999, p. 137.

¹⁰⁹ Ten pat, p. 153

pažįstama, vaizduotė patiria savotišką pasitenkinimą. Apie akistatą su tuo, kas sunkiai suvokiama žmogaus patirčiai, jau aštuonioliktame amžiuje kalbėjo filosofijos klasikas Immanuelis Kantas savo knygoje „Grynojo proto kritika“. Čia jis pasitelkė begalybės vaizdinį, kuris, manytina, gana taikliai išreiškia žmogiškai patirčiai neįkandamą objektą. I. Kantas rašė: „aš negaliu sakyti, kad pasaulis yra begalinis būtajame laike arba erdvėje. Juk tokia dydžio, kaip duotos begalybės, sąvoka empiriškai visiškai negalima, taigi, ji visiškai negalima ir pasaulio, kaip jutimų objekto, atžvilgiu.“¹¹⁰ Vadinasi, kai kalbama apie begalybę – visada einama už patyrimo ribų. I. Kantas begalybės sąvoką priskyrė transcendentaliniams predikatams. Būtent begalybės akivaizdoje – vaizduotė ieško kokio nors vaizdinio ir nesugeba atrasti, bet vis tiek ji veikia labai aktyviai, o tuo tarpu akistatoje su grožiu žmogus yra harmonijoje, nes jo vaizduotė patiria estetinį harmoningą pasitenkinimą. Šis I. Kanto aprašytas žmogaus susidūrimas su *begalybės vaizdiniu* svarbus norint aiškiau pailustruoti šiuolaikinio meno orientaciją į medialumą, kuri yra itin svarbi norint labiau suprasti dvidešimtojo amžiaus septintajame dešimtmetyje įvykusias teatro meno slinktis. Kai turinys yra sunkiai reprezentuojamas ir išreiškiamas žodžiais, tampa svarbu ne pati meno kūrinio žinutė, iš anksto užkoduota meno kūrinyje, bet tai, kaip šis sunkiai apibrėžiamas turinys, tam tikras *begalybės vaizdinys*, yra išreiškiamas. Galima būtų teigti, kad šiuolaikinis menas atsigręždamas į formą pasuko į savotiškas *begalybės vaizdinio* paieškas. Svarbus tapo ne turinys, o išraiškos būdas – bandymas išreikšti tai, kas slypi už žodžių, už idėjos, už mąstymo ribų, už to, kas atrodo neišreiškiamas. Tokiu būdu meno kūrinio forma pradėjo formuoti turinį.

Tai, kad šiuolaikinis teatras vis labiau atsiveria formos paieškoms ir didžiulei herojaus identiteto raiškų įvairovei suteikia užtikrintumo per teatrą reflektuoti šiame tyrime analizuojamą identiteto fenomeno problematiką. Hamletui kylantys sunkumai, bandant apibrėžti savąjį identitetą, tarsi siūlo formuoti šio herojaus identitetą kaip neapibrėžiamą. Tai reiškia, kad susidurtume su herojumi, kuris nieko nereprezentuotų ir kurio tapatybę bei veiksmo motyvaciją būtų itin sunku atskleisti. Tai būtų daroma tam, kad žiūrovui būtų kuo sunkiau su juo tapatintis ir jaustis saugiai atpažinus jo veiksmų motyvaciją. Galbūt tokiu būdu, šio herojaus identiteto raiška taptų svarbesniu veiksmu už paties herojaus identiteto turinį, nes spektaklyje vykstantis patyrimas būtų svarbesnis už bet kokią reprezentuojamą, kūrėjų iš anksto sugalvotą, žinutę. Žinoma, visa tai verta patikrinti praktiškai.

¹¹⁰ Kant, I. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis, 1996, p. 379, 380.

2.2 Performatyvumo estetika kaip herojaus identiteto raiškos forma

2.2.1 Liminalus teatras ir jo potencialas keisti identitetą

Kaip suprantame iš šio teorinio svarstymo analizuojant identiteto sąvoką – ši sąvoka yra gana prieštaringa ir nurodo į problematišką savęs identifikavimo kelią. Verta paanalizuoti kaip teatras padeda užčiuopti žmogaus identitetą, paliesdamas ir teatro sudarytą galimybę identitetui keistis.

Vokiečių sociologas ir filosofas Helmuthas Plessneris nusako *conditio humana* „kaip žmogaus atstumą iki jo paties, kaip jo ekscentrišką poziciją.“¹¹¹ Erikos Fischer-Lichte manymu, ši žmogaus pamatinė antropologinė situacija yra panaši į pamatinę teatro situaciją. Žmogus save suvokia tik per atstumą nuo savęs paties. Jis atsiskiria nuo savęs ir stoja į akistatą su savimi arba su kitu žmogumi tam, kad pamatytų save kaip kitą žmogų ir labiau save pažintų arba atitinkamai pamatytų savo refleksiją kito žmogaus akyse. Kad ir kaip absurdiškai skambėtų, bet tik pažinęs save žmogus gali su savimi susitapatinti. O pažinti save jis geba tik nuo savęs atsitraukęs ir pamatęs save kaip kitą arba pamatęs savo refleksiją kito akyse. Teatre aktoriai yra tam tikri veidrodžiai, kurie scenoje rodo patį žiūrovą, kuris save mato kaip kitą ir identifikuoja save kaip kitą. Kitaip tariant, „veiksmiais, kuriuos atlieka aktoriai su kūnu ir savo kalba, ir savo rolėmis, kurias jie vaidina, jie parodo scenoje tuos faktorius ir aspektus, kuriuos žiūrovas skaito ir jaučia kaip jo ir visuomenės identiteto reprezentantus.“¹¹² Tai reiškia, kad žmogus gali save tapatinti su kažkuo tik santykyje su kitu, tapatumas neįmanomas be kito. Vadinasi, teatras galėtų būti ta vieta, kurioje galėtų įvykti tiek herojaus identiteto kūrimas, tiek ir žiūrovo identiteto kismas.

Jau Jeanas Jacques‘as Rousseau 18-ame amžiuje išvelgė teatro jėgą keisti identitetą. Jis matė didelę grėsmę teatre dėl jo gebėjimo keisti identitetą. „Teatras leido moterims ir vyrams susitikti, leido moterims rodytis viešumoje, vyrus iš taurių paversdavo į minkštus ir iš bejausmių ir save suvaldančių į jausmingus, vyrai ir moterys netekdavo natūralaus jiems įgimto tvarkos pasiskirstymo, teatras griovė nusistovėjusią tvarką, jis buvo grėsmė kultūriniam, lytiškam ir individualiam identitetui.“¹¹³ Ir taip buvo ne be priežasties. „Nesvarbu apie ką būtų spektaklis, teatre visada kalbama apie aspektus ir faktorius, kurie įgalina žmogų pasakyti „aš“, kurie įgalina save įsisąmoninti, nesvarbu kokiai kultūrai ar tautai ar etninei grupei, religinei bendruomenei, socialiniam sluoksniui ar grupei, šeimai priklausai ar tiesiog esi individas.“¹¹⁴ Teatras yra liminali erdvė, kur stebintysis geba atpažinti visuomenėje vykstančius procesus ir turi galimybę keistis. Ar

¹¹¹ Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas I von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Stuttgart: UTB, 2010, p. 2.

¹¹² Ten pat, p. 3.

¹¹³ Ten pat, p. 1.

¹¹⁴ Ten pat, p. 3.

šis pokytis yra apčiuopiamas ir ar jis visada atsitinka yra jau kitas klausimas. Kol kas, galima konstatuoti, kad teatras sukuria sąlygas žiūrovui keisti savąjį identitetą.

Galimybė keistis pasak etnologo Miltono Singerio žmonėms atsiverdavo taip vadinamame „kultūriniame vaidinime“.¹¹⁵ Kultūriniai vaidinimai yra tokie ritualai, kurie leidžia žmonėms pamatyti savo kultūrą iš šalies. „Svetimšaliui tai yra labiausiai matomi kultūrinės struktūros vienetai, kiekvienas toks kultūrinis vaidinimas turi apibrėžtą laiką ir erdvę, pradžia ir pabaigą, organizuotą programą, aktorius, žiūrovą ir vietą bei progą spektakliui.“¹¹⁶ Taigi, teatrą galima suvokti kaip tam tikrą kultūrinį vaidinimą, kuriame žmogus geba suvokti savo ir kito identitetą.

Antropologas Arnoldas van Gennepas savo ruožtu teigia, kad visose kultūrose išsivystė tam tikri kultūriniai vaidinimai, kurių pagrindinis bruožas buvo identiteto virsmas. Tai vadinamieji perėjimo ritualai arba „*rites de passage*“ (gimimas, brendimas, vestuvės, pastojimas, liga, badas, karas, mirtis). Jie sujungti tarpusavyje ribos ir virsmo potyriu. Victoras Turneris, dvidešimto amžiaus britų antropologas, šių ritualų sukeliama virsmo potyrį pavadino „liminalumu“. Būtent liminalumas ir yra viena pagrindinių teatro, gebančio sukurti sąlygas žmogui keisti savo identitetą, savybių. Šiuose *rites de passage* išskiriamos trys fazės:

1. „Atskyrimo fazė: transformuojamasis atplėšiamas iš jo paties rutinos ir tampa svetimas savo socialinei terpei.“¹¹⁷ Tai taikytina ir teatrui, nes juk žiūrovas eidamas į spektaklį iš kasdienybės patenka į visai jam svetimą erdvę, kurioje galioja visai kiti dėsniai, jis išplėšiamas iš savo komfortiškos rutinos ir turi stoti į akistatą su sau svetimais žmonėmis, su sau svetima terpe.

2. „Transformacijos fazė: transformuojamasis pastatomas į tarpinę būseną (tarp visų galimų sričių), (...) kur jis turi galimybę įgyti naują identitetą.“¹¹⁸ Būtent tarpinė būseną sukelia šoko efektą žiūrovui. Tai tokia būseną, kada žiūrovas nebežino kokie bendravimo dėsniai galioja spektaklyje. Tai tokia būseną, kai jis tampa dalyviu ir turi priimti tam tikrą sprendimą. Ši sprendimo neišvengiamybės patirtis vėliau gali keisti jo identitetą. (Tokio teatro pavyzdžiai būtų Artūro Areimos režisuotas spektaklis „Medėjos kambarys“ (2016) bei Oskaro Koršunovo režisuotas spektaklis „Eglė žalčių karalienė“ (2016)).

Dauguma režisierių tikslingai naudoja perėjimo ritualams būdingą transformacijos fazę, kurioje žiūrovai patalpinami į tarpinę būseną ir iš jų atimami komforto zonos teikiami privalumai. Žiūrovui sukeliamas egzistencinis nerimas dėl kažko abstraktaus ir kažko nesuvokiamo. Jam atimama galimybė save tapatinti su kuo nors ir tai jį erzina. Juk tapatindamiesi su kažkokiu objektu mes atpažįstame jo vidinę sąrangą, o kada neatpažįstame objekto ir dėsnių pagal kuriuos tas

¹¹⁵ Kultūrinis performansas.

¹¹⁶ Singer, M. B. *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959, p. 12.

¹¹⁷ Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas I von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Stuttgart: UTB, 2010, p. 5.

¹¹⁸ Ten pat.

objektas veikia, mums kyla nerimas. „Tapatinimasis ir projekcija yra pagrindinės priemonės, padedančios išvengti potencialių nerimo ir priešiško proveržių. Tapatinimasis būna dalinis ir kontekstinis – perimami tokie kito bruožai arba elgesio modeliai, kurie padeda šalinti arba mažinti nerimą keliančius modelius.“¹¹⁹ Būtent atimdami visas galimybes žiūrovui jaustis saugiai spektaklyje, teatro kūrėjai suteikia žiūrovams galimybę keisti savo identitetą, nes aktyvuoja jų kritinį mąstymą sukeldami šoką, kurio esmė yra ši sąlyga – žiūrovas pats turi rinktis kaip elgtis spektaklyje.

3. „Inkorporacijos fazė: transformuotieji vėl priimami į visuomenę ir kartu su savo nauju identitetu jie yra toleruojami ir palaikomi.“¹²⁰ Ši perėjimo ritualams būdinga fazė yra taikytina ir žiūrovams, kurie po tam tikro sukrėtimo spektaklyje grįžta atgal į įprastus bendravimo kanonus, į įprastą sau rutiną ir yra visuomenės vėl priimami atgal. Kaip tokios inkorporacijos fazės pavyzdį norėtusi pateikti asmeninius išgyvenimus po Artūro Areimos spektaklio „Medėjos kambarys“, nagrinėjančio smurto visuomenėje ir pilietinio abejingumo temas. Spektaklio pabaigoje iš anksto su spektaklio kūrėjais susitarusi moteris buvo specialiai be jokios motyvacijos kankinama. Nuo jos buvo plėšiami rūbai. Kūrėjai laukė kol koks nors žiūrovas atsistos ir sustabdys kankinimą, bet niekas neatsistojė. Tik situaciją žinanti spektaklio dailininkė neiškentusi sustabdė veiksmą. Vėliau, žiūrovai atviru tekstu buvo kaltinami, kad liko abejingi smurtui ir nesustabdė prievartos. Po spektaklio buvo sunku atsigauti, jis erzino ir sukrėtė. Įvyko transformacijos fazė – žiūrovas buvo patalpintas į jam nesuprantamas bendravimo taisykles. Jam buvo nebeaišku, kur čia tikrovė, o kur čia yra fikcija. Spektaklio kūrėjai pasiekė savo tikslo. Po spektaklio atsirado gėdos jausmas. Žiūrovas buvo tas, kuris viską stebėjo ir nieko nedarė. Įvyko inkorporacijos fazė ir su tuo, kas atsitiko mes visi turime gyventi toliau. Žiūrovas buvo tapęs *nusikaltimo bendrininku*. Šis šiuolaikinio teatro kūrėjų noras paversti žiūrovą *nusikaltimo bendrininku*, o ne tik stebėtoju juo manipuliuojant ir priverčiant rinktis veikti ar ne – viena iš šiuolaikinio Europos teatro sudedamųjų dalių, savo vietą randanti ir Lietuvoje.

Žinoma, esti ir kitas perėjimo ritualų aspektas. Pats ritualas gali ir neinicijuoti identiteto pokyčio, o jį tik nužymėti arba kitaip tariant, palydėti. Vėlgi, lieka klausimas, kiek pats perėjimo ritualas turi įtakos ritualo dalyvio identitetui ir jo virsmui ir kaip šią įtaką galima išmatuoti? Tai itin subjektyvu ir veikiausiai neištiriama, nes, tikriausiai, pačio žmogaus savęs percepcija gali neatitikti kitų žmonių požiūrio į jį. Tai reiškia, kad žmogui gali atrodyti, jog jo identitetas pasikeitė, tačiau šis pokytis kitų gali likti nepastebimas ir neapčiuopiamas. Taip pat, žmogui gali atrodyti, kad jo identitetas nepasikeitė, o išliko tas pats, tačiau kitų žmonių požiūriu, jo identiteto

¹¹⁹ Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 65.

¹²⁰ Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas I von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Stuttgart: UTB, 2010, p. 5.

virsmas gali būti apčiuoptas. Tad, kyla klausimas ar apskritai identiteto virsmas gali būti kažkoku būdu užfiksuotas? Visgi, perėjimo ritualas kaip ir liminalus teatras gali sukurti galimybę žmogui pasikeisti. Iš čia natūraliai kyla klausimas, ar pats gyvenimas nėra tiesiog galimybė žmogui keistis? Galbūt, mes galime kiekvieną akimirką įvardinti kaip galimybę žmogui pakeisti save? Šioje vietoje norėtusi pabrėžti, kad, visgi, perėjimo ritualai kaip ir liminalus teatras sukuria nekasdieniškas aplinkybes žmogui, kuriose jis yra priešpriešinamas extraordinariniam pasirinkimui, kaip jau minėta. Jis nejučia yra prispiriamas į kampą galios pozicijoje esančio aktorius (arba vedlio). Staiga jis turi rinktis ar taps *nusikaltimo bendrininku* ar pasipriešins esamai situacijai, o gal apskritai nutrauks procesą. Šiuo atveju, dalyvis neturi kur dingti. Kiekvienas jo veiksmas bus toks sprendimas, kurio svoris liminaliame teatre arba perėjimo ritualuose kartais gali prilygti itin svarbių gyvenimo sprendimų svoriui. O toks sunkiasvoris sprendimas, tikėtina, turės pasekmes – refleksiją inkorporacijos fazėje. Ar ši refleksija keis žmogaus identitetą – tai neišsprendžiamas klausimas. Tačiau viena tikrai galima konstatuoti – žmogus susidurs su savo paties extraordinarinio sprendimo neišvengiamybe, kas, tikėtina, sąlygos jo suvokimo ir patyrimo aprėptumą, nuo kurio bus sunku pasilėpti ir kurį bus sunku „atžinoti“. Taigi, apibendrinant galima būtų teigti, kad liminaliame teatre ir perėjimo ritualuose dalyviams sukuriama galimybė patirti extraordinarinio sprendimo neišvengiamybę, kurios atžinoti yra neįmanoma, o tai veda prie galimo naujo santykio į save ir savo veiksmus. O ar šis naujas santykis pakeis nusistovėjusį žmogaus identitetą lieka paties žmogaus laisvo apsisprendimo galioje. Apibendrinant, galima būtų teigti, kad naujas identitetas pas transformuojamąjį gali gimi kaip rezultatas tam tikrų performatyvių aktų, atliktų liminalaus teatro spektaklyje. Būtent septintajame dvidešimtojo amžiaus dešimtmetyje atsiradęs naujas performanso ir akcijos menas ir perbraižė meno turinio ir jo formos ribas. Jie irgi tapo nuolat kintantys ir procesualūs meninio įvykio elementai.

Paradoksas slypi tame, kad menininkai atimdami galimybę žiūrovui saugiai jaustis spektaklyje ir ramiai kontempliuoti turinį reprezentuojamą ant scenos, suteikė jam galimybę sukurti savotišką *savąjį* kūrinį. Taip buvo aktyvuojamas žiūrovo kritinis mąstymas sukeliant jam šoką, kurio esmė yra sąlyga, jog žiūrovas pats turi rinktis kaip elgtis spektaklyje.

Taigi, apibendrinant, galima pasakyti, kad šiandien aktorius pasitelkęs performatyvumą gali atverti žiūrovui liminalią erdvę, kurioje stebintysis tampa dalyviu ir turi galimybę keisti savo identitetą. Toks teatras, kuris paverčia meno objekto recipientą *nusikaltimo bendrininku* bei suteikia jam ribinius išgyvenimus gali supurtyti žiūrovo sielą, atmerkti jo akis. Šis, palikęs komforto zoną, pamato pasaulį iš jam dar nepažinto kampo. Toks teatras talpina savyje pakankamai potencialo priešpriešinti žiūrovą extraordinarinio sprendimo atlikimui, kuris jį nuvestų prie gilesnės savirefleksijos. Theodoras W. Adorno kalbėjo apie tai, kad meno kūrinys

išsipildo recipiento veiksmu: „Jei meno kūriniai yra atsakymai į jų pačių klausimus, jie patys iš tikrųjų tampa klausimais. (...) kažkas mane reikalauja (...) atsako. Griežtai estetiškai suvokiamas menas yra estetiškai klaidingai suvokiamas menas.“¹²¹ Būtent toks liminalus teatras sudaro sąlygas meno kūriniai išsipildyti iki galo. Verta plačiau panagrinėti tokio liminalaus teatro kontūrus, o jei dar tiksliau – po padidinamuoju stiklu paguldyti performatyvumo sąvoką.

2.2.2 Trys Jacques'o Ranciere'o meno režimai

Pradedant kalbėti apie performatyvumą būtina išskirti tris meno režimus apie kuriuos kalba Jacques'as Ranciere'as. Dažnai, kai kalbama apie paminklus ir su jais susijusių politikų sprendimus (pvz. paminklo Vilniaus Lukiškių aikštėje konkursas), galima būtų teigti, kad vadovaujamesi Ranciere'o aprašyto etinio režimo perspektyva. „Šitame režime kalbama apie klausimą, kaip paveikslų buvimo būdas paliečia etosą, taigi, individų ir kolektyvų buvimo būdą.“¹²² Taigi, šis meno režimas apima meno kaip edukuojančios struktūros pobūdį, dargi paliečiantį visuomenės buvimo būdą. Menas šiame režime dažnai tampa savotiška tiesos sakymo tribūna, neretai, tarnaujančia kaip politinis įrankis. Girdime, kad paminklas turėtų mokytį, edukuoti, priminti svarbią tiesą apie praeitį. Čia svarbesne tampa politinė ir socialinė žinutė bei paveikiausias būdas tą žinutę komunikuoti visuomenei. Norima žinutę iškomunikuoti taip, kad ji būtų suprasta kaip norėjo pats paminklo autorius arba kūrinio užsakovai. Čia susiduriame su iliuzija, kad meno objekte slypi tiesa ir ši tiesa turi būti pamatyta tokia, kokia ji ten ir yra užkoduota. Deja, pats kodas, dažniausiai, esti tiesmukas. Kūrinys atvirai moko, edukuoja, nurodo, primena, įamžina dažniausiai itin abstrahuotą ir supaprastintą tiesą apie išskirtinę, istorinę asmenybę, įvykį ar objektą. Svarbiausiu aspektu etiniame režime tampa teisingas tiesos turinys. Šiuolaikiniame teatre šis meno režimas sutinkamas nedažnai, tačiau, neretai, jo pėdsakų galime rasti daugelyje kūrinių.

Teatre, visgi, labiausiai orientuojamesi į reprezentaciniam režimui priskirtinus meno objektus. Šis režimas „yra veikiau pragmatinis principas, kuris iš bendro meno lauko (veiklos formų) izoliuoja tam tikrus menus, kurie gamina specifinius daiktus, būtent imitacijas.“¹²³ Šis meno režimas yra išlaisvintas iš tiesos pančių. Jame nevyksta nieko kito tik tiesos imitacija – fikcija. Žiūrovas matydamas kaip tikrovė reprezentuojama teatre, užsiimant imitaciniais veiksmais, susitapatina su herojais, atpažįsta savo gyvenimą scenoje ir įvyksta taip lauktas aristoteliškasis „κάθαρσις“. Tai yra tikslinga meno sintezė, kurios metu žiūrovai supranta tai, ką

¹²¹ Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*. London, New York: Continuum, 2002, p. 6.

¹²² Ranciere, J. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Išleido Maria Muhle, Berlin: b_books Verlag, 2008, p. 37.

¹²³ Ten pat.

norėjo pasakyti režisierius. Šį reprezentacinį meno režimą puikiai iliustruoja „Kulešov'o efekto“¹²⁴ principas, kada dviejų kadru seką sukuria trečią prasmę, būtent tą, kurią norėjo žiūrovams perteikti režisierius.

Jeigu prisimintume anksčiau nagrinėtą identiteto sąvoką ir jos kuriamą įtampos lauką, pastebėtume, kad šiame reprezentaciniame meno režime yra naudojamosi tam tikrais apibrėžtais, iš anksto numatytais meno objekto arba herojaus identitetais, kurie reprezentuoja kitus konkrečius ir apibrėžtus objektų identitetus. Tačiau būtent identiteto sąvokoje slypintis įtampos laukas reprezentaciniame meno režime yra tarsi numalšinamas ir užglaistomas. Kitaip tariant, žiūrovas atpažįsta tai, kas yra reprezentuojama ir galbūt, išvelgia reprezentuojamo objekto identiteto naujas savybes bei tikriausiai susikuria naują santykį į reprezentuojamą objektą. Vis dėlto, reprezentacinis režimas, dažniausiai, nesuteikia galimybės susidurti su objekto nereprezentuojamumu, o tai reiškia patirti jį kaip unikalų, sunkiai suvokiamą, svetimą ir nepažįstamą objektą. Sekant Kantu, vaizduotė nėra aktyvuojama tokiu mastu kaip, kad susidurdama su *begalybės vaizdiniu*. Objekto imitacija reprezentuojanti objektą pati savaime taip ir lieka fikcinė. Taigi, reprezentaciniame režime būtinas atpažinimo aktas. Jeigu tikrovės objektas nėra reprezentuojamas meninėje realybėje ir ši meninė realybė yra praktiškai neiš koduojama, vadinasi, mes susiduriame jau su kitu meno režimu.

Teatras, turi galimybę arba, kitaip sakant, potencialą tapti tuo, kuo jis nėra. Tapti tuo, ko niekas iš jo nesitiki, o gal sugriauti save tam, kad išliktų. Šis nuolatinis kūrėjo savojo identiteto perkūrimas, ieškant unikalios santykio į tiriamąjį objektą, liudija apie tikėjimą objekto nereprezentuojamumu. Būtent susidūrimas su tuo, kas yra sunkiai paaiškinama, suvokiama, apibrėžiama, kas netelpa į bet kokias jau esamas teorijas ir yra trečiojo meno režimo pagrindas. Šis menininko susidūrimas su *begalybės vaizdiniu* ir su tuo, kas nereprezentuojama, ko protas negali paaiškinti ar iki galo suprasti, galima sakyti, itin būdingas ir Shakespeare'o kūrybai. Shakespeare'o „Hamletą“ galima pavadinti bandymu užčiuopti žmogaus identitetą. Tačiau, ar įmanoma, iš principo, apibrėžti žmogaus unikalumą? Mes galime paaiškinti jo psichologiją, jo anatomiją, jo socialinius aspektus, netgi atpažinti sąmonės programas, bet mes beveik negalime paaiškinti ir iki galo apibrėžti, kas sudaro žmogaus identiteto esmę, *patirties manumą*, kas žmogaus suvokimą padaro unikalų ir vienetinį. Kitaip tariant, mes negalime redukuoti ar dekonstruoti minimaliosios savivokos. Mes galime teoriškai teigti, kad kiekvienas žmogus turi unikalias patirtis ir jų visuma žmogų padaro tuo, kas jis yra, tačiau kyla klausimas: kas yra tas atskaitos taškas, kuris jaučia patirčių visumą? Mes galime šį identiteto kūrimosi pradžios tašką

¹²⁴ Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, H. C., Featherstone, E., Dolan, R. J., Frith, C. D. *The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions*. Social Cognitive and Affective Neuroscience, Volume 1, Issue 2. Oxford: Oxford University Press, 2006. Prieiga per internetą: <https://academic.oup.com/scan/article/1/2/95/2362814>.

kaip nors pavadinti, šiuo atveju, minimaliajia savivoka ar patirties manumu, tačiau turime tuo pačiu suvokti, kad tai tik apibūdinimas skirtas žodžiais neapibūdinamai patirčiai. O ta patirtis – tai erdvė už žodžių, kurioje slypi tai, kas nepaaiškinama ir tai, kas neapibrėžiama, bet tai, ką galima tik patirti. Galbūt, Shakespeare'as „Hamlete“ ir akcentavo žmogaus proto pažinimo ribotumą ir nuspėjo identiteto sąvokos prieštarumą. Juk tą akimirka, kai mes įvardijame, kas yra žmogus, kas yra jo identitetas – mes nubrėžiame ribą, tačiau vėl kyla amžinas klausimas: jeigu yra riba, vadinasi, yra kažkas už šios ribos. Štai čia ir susiduriame su *begalybės vaizdiniu*, kurį žmogaus protas sunkiai suvokia. Mes galime duoti reiškiniui sąvoką, bet pati reiškinio esmė, visgi, slypi už žodžių. Kitaip tariant, manytina, kad žmogaus identitetas yra transcendentinė sąvoka.

Shakespeare'o „Hamlete“ pagrindinis herojus susiduria su žmogiško mąstymo ribotumu. Jis niekaip neranda atsakymo į klausimą: „Kas gi tad žmogus“¹²⁵. Šio herojaus identitetą perkeliant į sceną reikia atkreipti dėmesį į, visų pirma, pačioje identiteto sąvokoje glūdinčią įtampą. Visų antra, reikia pasitelkti į pagalbą tokį meno režimą, kuris galėtų padėti ne tik tinkamai reprezentuoti šį su savo paties *begalybės vaizdiniu* susidūrusį herojų, tačiau suteiktų įrankius ir pagrindą sukurti nereprezentuojamą ir unikalų spektaklio herojaus identitetą. Būtent šis esminis skirtumas tarp reprezentuojamo ir nereprezentuojamo meno objekto ir skiria reprezentacinį Jacques'o Ranciere'o meno režimą nuo estetinio. Šis režimas yra „estetinis, nes meno identifikacija kaip meno čia įvyksta ne išskiriant skirtingas veiklos formas, bet per meno kūriniais charakteringą – jusliško buvimo būdo išskyrimą.“¹²⁶ Tai reiškia, kad svarbiausia čia meno objektų buvimo būdas toks, kuris niekaip netelpa į kitų dviejų režimų kategorijas. Toks būdas, kuris yra galvosūkis meno teorijai. Jusliškumas čia yra išstumiamas iš savo „įprastų sąryšių ir yra apgyvendinamas heterogeniškos galios, mąstymo, kuris sau pačiam tapo svetimas: produktas, kuris nėra joks produktas, žinojimas, kuris buvo transformuotas į nežinojimą, *logos*, kuris tuo pat metu yra *pathos*, neintencionalumo intencija ir t.t.“¹²⁷ Tai reiškia, kad estetiniame režime mes susiduriame su meno kūriniais, kurie atspindi tai, kas jie nėra. Su kūriniais, kurių meno teorija negali priskirti jau žinomai kategorijai. Su kūriniais, kurie laužo normatyvumą ir kurie nieko nereprezentuoja. O performatyvumo estetika ir yra sietina su estetiniu meno režimu.

Kalbant apie performatyvumą galima būtų prisiminti Theodorą W. Adorno. Menas apibrėžiamas per santykį su tuo, kuo jis nėra. „Menas yra savarankiškas, bet ir nėra; be to, kas jį padaro nevienalytį, jis nebetenka autonomijos.“¹²⁸ Bet koks meno kūrinys nusako save per tai, kuo jis nėra – per sąsają su socialine tikrove. Esminis dalykas yra tai, kad meno kūrinys išsipildo

¹²⁵ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 12.

¹²⁶ Ranciere, J. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Išleido Maria Muhle, Berlin: b_books Verlag, 2008, p. 39.

¹²⁷ Ten pat.

¹²⁸ Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*. London, New York: Continuum, 2002, p. 6.

veiksme ir savo procesualume, kitaip tariant, meno kūrinys turi iššaukti recipientų veiksmą. Šiuo požiūriu, tikslinga būtų palyginti adornišką meno kūrinio išsipildymo principą su performatyvumo samprata.

Sąvoką „performatyvus“ įvedė Johnas L. Austinas - (jis) ją pavartojo, 1955m. Harvardo universitete skaitydamas kalbos filosofijos paskaitų ciklą „Kaip atlikti veiksmus žodžiais“ (*How to Do Things with Words*). „¹²⁹ Performatyvumo esmė pagal Austiną yra ta, kad *veiksmai yra atliekami*, kitaip tariant, žodžiai gali atlikti veiksmus.

Pereinant nuo žodžių į meno sferą galime kalbėti apie menininkus, kurie nuo 7-ojo dešimtmečio lūžio mene „užuot kūrę meno kūrinius, (...) pateikia įvykius, kuriuose dalyvauja ne tik jie, bet ir suvokėjai – stebėtojai, klausytojai, žiūrovai.“¹³⁰ Taigi, menininkai naudojami performatyvumu tam, kad įgalintų žiūrovus ne tik stebėti ir suvokti meno kūrinį, bet ir jame dalyvauti ir gal, net tapti pačiu meno kūriniumi. Kitaip tariant, meno kūrinys virsta tuo, kuo jis nėra – savo paties potencialumu. Taigi, kalbant apie meną performatyvumo kontekste, atrandamos sąsajos su Adorno idėja – kūrinys pilnai išsipildo žiūrovo veiksmu.

Kitaip tariant, Adorno manymu, svarbus yra ne meno kūrinio suvokimas, bet žymiai svarbiau kaip tie meno kūriniai įgalina veiksmą, istorišką, sąmoningą ir reflektų. Toks menas geba sutraukti įsigalėjusias galios pozicijas ir meno kontekstą, padaryti jame plyšį, geba dekontekstualizuoti kontekstą ir sukurti naują kontekstą, kitaip tariant, įpūsti gyvybės menui ir įgalinti meną kažką pakeisti socialiniame kontekste. Čia svarbiausia tai kaip menas gali katalizuoti kaitos procesus, kaip jis gali padėti žmogui augti, skleistis ir plėstis savo patyrimu ir savo suvokime.

Taigi, kalbant apie estetinį meno režimą ir su juo sietiną performatyvumą, galima teigti, kad performatyvas turi galią sutraukti kontekstą ir išsipildyti savo procesualume. Kuris meno režimas yra tinkamiausias reprezentuoti šiuolaikinio herojaus identitetą ar labiausiai paveikti šiuolaikinę publiką, tikriausiai, išmatuoti gana sudėtinga. Tačiau, teoriškai analizuojant jų veikimo principus, galima bent jau fragmentiškai atskleisti ir įsisąmoninti kiekvieno režimo potencialą. Žinoma, praktikoje visos teorijos visada įgauna kitas spalvas. Prieš pradėdant repetitijų etapą norisi iš performatyvumo perspektyvos panagrinėti būsimo spektaklio „Hamletas“ formos pasirinkimo galimybes ir kokią reikšmę performatyvumas gali turėti būsimo herojaus identiteto sukūrimui.

¹²⁹ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013., p. 37.

¹³⁰ Ten pat, p. 35

2.2.3 Identitetas kaip hibridas

Viena iš performatyvumo estetikos siūlomų galimybių kūrybiniam procesui yra personažų neapibrėžtumas. Vienas iš būsimo kūrybinio proceso tikslų yra aktorius asmenybės svarba, jo paties požiūris į aktualią temą. Kaip rašė Erika Fischer-Lichte: „Teksto prievartą aktoriumi ir ypač jo kūnui liudijo literatūrinio teksto, kaip galios ir kontrolės instancijos iš anksto pateikiamas personažas, kurį scenoje kaip teksto „nuorodų“ reprezentaciją atkuria ar kopijuoja aktorius kūnas.“¹³¹ Aktorius galėtų būti laisvas nuo įkalinimo savo personaže. Žinoma, jis kalbėtų parašytus tekstus, tačiau kartu sukurtų čia ir dabar vykstantį kūnišką vyksmą, kuriame nebeliktų reprezentacijos. Spektaklyje taptų svarbūs šie komponentai: aktorių žvilgsniai, balso tembras, minimalūs prisitaikymai, aktorių kūno plastika, autentiškas jo paties buvimas, nereprezentuojantis nieko. Svarbu būtų tik tai, kas vyksta čia ir dabar. Spektaklyje „atlikimas (turėtų būti) išgyvenamas kaip vykstanti, pateikiama ir sykiu praeinanti dabartis.“¹³² Tai būtų siekimas sukurti organišką *čia ir dabar* vykstantį įvykį.

Iš esmės visas spektaklis, o ir tuo pačiu aktoriai, nuolatos turėtų būti konkrečioje nestabilumo būsenoje. Šioje būsenoje atsirastų ir suvokėjas. „Suvokėjas atsiduria tarp dviejų suvokimo būdų, patiria tarpinę būseną (*betwixt and between*). Jis yra ant slenksčio, skiriančio vieną suvokimo būdą nuo kito, taigi, išgyvena liminalią būseną.“¹³³ Būtent tarp šių dviejų būsenų: reprezentacinės būsenos ir buvimo būsenos turėtų balansuoti visas spektaklis. Aktoriai turėtų nieko nereprezentuoti. Jie turėtų reprezentuoti patys save, spektaklis taip turėtų artėti performatyvumo estetikos link. Tada, galbūt gimtų įvykis „neįsivaizduojamas, juolab nepateisinamas nei vaizduojamųjų, nei vaidybos menų tradicijomis, konvencijomis ir normomis.“¹³⁴

Kai kalbame apie performatyvumą, dažnu atveju, kyla asociacijos su ketvirtos scenos išgriovimu, interakcija, publikos provokavimu, kūniškumu, tačiau galimi ir kiti performatyvumo variantai. Performatyvumas taip pat galėtų reikštis, netgi, fikcijoje. Spektaklis galėtų žiūrovą įpinti į sapną ir iliuzijų pasaulį, tarsi labai atvirai teigdamas - visa tai, ką jūs matote yra netikra. Scenoje vykstantis veiksmas, iš pirmo žvilgsnio, priklausantis reprezentaciniam meno režimui būtų nuolat griauamas ir žiūrovas, ką tik tapatinęsis su sapnišku pasauliu būtų priverstas sugrįžti į teatro salę. Tai reiškia, kad aktoriai čia pat kūrę fikciją sugrįžtų į tikrovę, atvirai deklaruodami, kad jie yra aktoriai. Toks fikcijos ir tikrovės maišymas, kitaip tariant, atviras melas teatre nepretenduotų į

¹³¹ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 238.

¹³² Ten pat, p. 155.

¹³³ Ten pat, p. 240.

¹³⁴ Ten pat, p. 17.

tikrovės vykstančios scenoje kategoriją, bet tuo pačiu šiuo savo akivaizdžiu fikcijos tikroviškumu galėtų priklausyti performatyvumo kategorijai.

Siektina, kad užuot palikęs spektaklio žinutę apmąstymų lygmenyje – spektaklis pasiūlytų žiūrovui patirti įvykį per jusliškumą, o tai kartu leistų spektaklio žinutę ne tik suvokti bet ir patirti. Erika Fischer-Lichte kalba apie šį patyrimą kaip apie dažniausiai ritualuose patiriamą slenksčio potyrį¹³⁵. Manytina, kad šie išsikelti spektaklio formos tikslai turėtų padėti sukurti nereprezentuojamus ir neapibrėžiamus spektaklio herojų identitetus, kurie patys savaime taptų neatpažįstamais svetimkūniais, provokuojančiais žiūrovo veiksmą.

Kitas herojų tapatybių aspektas, manytina, galėtų būti hibridiškumas. Kaip jau minėta pirmoje tyrimo dalyje, W. Shakespeare'o „Hamlete“ yra keliamas klausimas „Kas gi tad žmogus“¹³⁶. Hamleto mėginimas suvokti žmogų – save į analizės lauką įtraukia tiek žvėriškas, tiek dieviškas žmogaus savybes. Skirtis tarp dieviškumo ir žvėriškumo taip pat svarbi ir Ofelijos bei Hamleto konflikte, kuriame Hamletas kaltina Ofelijos grožį esą šis paverčia „dorybę sąvadautoja“¹³⁷, taip atskleisdamas nevienalytę grožio kilmę. O ir pats Hamletas per visą pjesę tarsi kovoja su savo žvėriškais žudymo ir keršijimo instinktais tuo pačiu samprotaudamas ir apie žmogaus „dieviškąjį protą“¹³⁸. Kristupas Sabolius savo straipsnyje „Grybai, žmonės ir abipusiai virsmai. Apie tarprūšinės simbiozės galimybę“ rašo: „Modernybės šerdyje įsikuria gryninimo ir hibridizacijos dialektika. Draudžiant įsivaizduoti hibridus, stiprėja jų kryžminimas ir gausa. Hibridai susieja į neperskiriamą visumą mokslą, pramonę, kasdienį gyvenimą, religiją, ideologiją, moralę, analitiką, žiniasklaidą. Tačiau svarbiausia – hibridai apjungia gamtinius ir kultūrinius fenomenus, o kartu tai, kas žmogiška, ir tai, kas nežmogiška.“¹³⁹ Remiantis Kristupu Saboliumi bei Shakespeare'o siūlomais personažų paveikslais, galima būtų konstruoti būsimo spektaklio herojų tapatybes kaip hibridines, kitaip tariant – esančias tarpinėje būsenoje. Jos turėtų susieti savyje tai, kas tariamai žmogiška ir tai, kas nežmogiška. Deleuze'as ir Guattari siūlo tapatybę, kaip daugialypumo tapsmą. Jie siūlo pabėgti nuo galios prievartos ir tapti gyvūnu. Tai reiškia – matyti save ne per antropocentrinę prizmę, kai visas gyvenimas ir visa planeta žemė yra matoma iš žmogaus stovinčio visa ko centre perspektyvos, o pastebėti save kaip daugialypumą, kaip hibridą, kaip vieną iš daugybės pasaulyje gyvenančių subjektų, gerbiančių kitokį negu jis pats ir apskritai tausojančiu ir gerbiančiu visą gamtą. Būtent tapsmas gyvūnu „leidžia atsisakyti sau

¹³⁵ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 307.

¹³⁶ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 129.

¹³⁷ Ten pat, p. 84.

¹³⁸ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 129.

¹³⁹ Sabolius, K. *Grybai, žmonės ir abipusiai virsmai. Apie tarprūšinės simbiozės galimybę*, ATHENA. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 174.

tapataus individo sampratos ir jį pakeisti tapsmu, gaujomis, daugialypumais, populiacijomis.“¹⁴⁰ Tapimas gyvūnu padeda „išvengti socialinės stratifikacijos ir oidipinės prievartos.“¹⁴¹ Toks veiksmas suardo visas visuomenės hierarchines sąsajas ir normatyvus bei patalpina žmogų į beformę materiją, kurioje nėra jokių tapatybių ir formų, o yra vien virsmas. Žinoma, galima būtų prieštarauti šiam hibridiniam herojaus identitetui, nes juk šioje Shakespeare'o pjesėje niekur nefigūruoja antropoceno tema, todėl ir daugialypė tapatybė ar antropocentrizmo kritika, regis, nėra aktualūs. Tačiau, turint omenyje šiandieninį laiką, hibridine herojaus tapatybės samprata paremtas herojaus identiteto kūrimo procesas galėtų prisidėti prie diskusijų apie žmogaus identiteto neapibrėžiamumą ir jo, iš pirmo žvilgsnio, nesuderinamų savybių gausą bei derėjimą vidinėje žmogaus sąrangoje. Juk žmoguje telpa tiek daug ir šis talpumas siejasi su žmogaus identiteto neapibrėžiamumu. Būtent tokią neapibrėžtą, hibridinę tapatybę ir norėtusi formuoti „Hamlete“. Tapatybę, kuri yra išnykusi tapse ir kuri neįsispraudžia į jokiais normas. Ji yra taki ir neapčiuopiama.

Apibendrinant, galima teigti, kad spektaklio kūrimo procese pasitelkus specifinį performatyvumą bus siekiama į pirmą planą iškelti kūniškumą bei išskaidytą, tampančią ir takią herojų hibridinę tapatybę. Tikimasi, kad šis, daugialypis ir tapse gyvenantis, herojus suteiks žiūrovui galimybę sąmoningiau žvelgti į savo paties identitetą. O atpažindamas savo paties identiteto neapibrėžiamumą – į sąmoningumo šviesą ištrauks savo paties sprendimų motyvaciją. Kūrybos procese tikimasi semtis įkvėpimo performatyvumo estetikoje, kuri atveria visai naujas, nesukaustytas teksto vaidybos galimybes bei formuoti hibridiškus, besikeičiančius, tampančius herojų identitetus.

¹⁴⁰ Sabolius, K. *Grybai, žmonės ir abipusiai virsmai. Apie tarprūšinės simbiozės galimybę*, ATHENA. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 208.

¹⁴¹ Ten pat, p. 211.

3. TOLIAU – TYLA? ATVEJŲ ANALIZĖ

Šio skyriaus pirmoje dalyje bus analizuojamas kūrybinių dirbtuvių „Hamletas“ procesas susidedantis iš dviejų etapų. Pradžioje bus aprašomos pirmo etapo Lietuvos teatro sąjungoje 2018 metų pavasarį vykusios dirbtuvės, kuriose dalyvavo aktoriai: Tadas Gryn, Agnieszka Ravdo ir Daumanas Ciunis. Antrame šio skyriaus poskyryje bus aprašomos dirbtuvės vykusios 2021 metų pirmą pusmetį Valstybiniame Šiaulių dramos teatre, kuriose dalyvavo aktoriai: Severinas Norgaila, Aidas Matutis, Pijus Ganusauskas, Mindaugas Jurevičius, Juozas Žibūda, Juozas Bindokas, Nomeda Bėčiūtė, Jūratė Budriūnaitė, Dalius Jančiauskas, Anicetas Gendvilas, Monika Geštautaitė, Gintarė Ramoškaitė Jakubauskė, Lina Gečaitė, Inga Jarkova. Trečiasis poskyris prasidės kūrybinio proceso rašant pjesę „Kodas F32“, kurioje yra analizuojama žmogaus identiteto problematika depresijos – *hamletiškosios melancholijos* kontekste, analize ir aprašymu. Toliau šiame poskyryje bus aprašomos dirbtuvėse atrastų Shakespeare'o „Hamleto“ temų interpretacijos ir šiuolaikinio herojaus identiteto paieškos šiuolaikinėje dramaturgijoje, remiantis spektaklio pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ pastatymo procesu. Pastatymo procesas vyko „Pauliaus Ignatavičiaus teatre“ 2022 metų vasarą. Spektaklio partneris „Artūro Areimos teatras“. Šiame procese dalyvavo aktoriai: Ieva Brikė, Tomas Stirna, Aidas Matutis, Aistė Šeštokaitė, Pijus Ganusauskas, Arnoldas Augustaitis, Božena Aleksandrovič, kostiumų dailininkės Greta Milevičiūtė ir Justina Ignatavičienė, režisierius ir scenografas Paulius Ignatavičius, kompozitoriai Pijus Ganusauskas ir Paulius Ignatavičius, šviesų dailininkas Darius Malinauskas.

3.1 Pirmasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2018 metų pavasarį Lietuvos teatro sąjungoje: performatyvios išraiškos formos ir hibridinės „Hamleto“ herojaus tapatybės beiėškant.

3.1.1 Spektaklio išeities situacija

Atsižvelgiant į ankstesniuose skyriuose analizuotas šiuolaikinio herojaus identiteto ir jo raiškos paieškas, pradėdant dirbti su šia itin dažnai statoma Williama Shakespeare'o pjese, pirmiausia norėjosi rasti pagrindinį aktorį, kuris scenoje būtų sunkiai perprantamas ar kurio vaidinamą tapatybę būtų sunku išlukštenti ir suprasti. Būtent dėl šios priežasties buvo pasirinktas aktorius Tadas Gryn. Šis aktorius pasižymi keista ir paslaptinga aktorine raiška. Jis kartu su režisieriumi Artūru Areima kurdavo ant beprotybės ribos balansuojančių personažų vaidmenis. Kadangi, jau ne pirmą kartą teko dirbti kartu su Tadu Gryn, galima būtų pastebėti, kad jam būdingas ne tik gebėjimas vaidinti plonu siūlu vaikščančius, ribinius personažus, tačiau ir gebėjimas personažus transformuoti į nenuspėjamus, o tai reiškia į savaime paslaptinius. Be to, žavėjo ir aktoriaus gebėjimas repeticijų metu formuoti savo herojus iš nesąmoningų atsitiktinumų. Tai buvo itin svarbu repeticijose, kuriose didelė reikšmė buvo teikiama improvizacijai. Taigi, Hamletui, kuris pasitelkdamas moralizuojančius Shakespeare'o tekstus, savotiškai ironizuoja šiuolaikinę visuomenę parodydamas jai dviveidišką jos pačios atvaizdą ir tuo pačiu neatskleidžia, bet pats kuria tariamą tiesą – labai tiko aktorius Tadas Gryn. Mat, vaidindamas Hamletą sugebėjo neatskleisti savo veiksmų priežastingumo, kas buvo itin svarbu pirmojo etapo dirbtuvėse.

Kita pirmojo etapo dirbtuvių kolona buvo spektaklio išeities situacija. Tam, kad įsiprasmintų Hamleto kaip *trolio* vaidmuo spektaklyje reikėjo atsakyti į klausimus: į kokią situaciją yra patekęs Hamletas? Kodėl jis neturi kitos išeities kaip tik priimti *trolio* vaidmenį šiuolaikinėje visuomenėje? Pjesėje yra svarbi Hamleto tėvo mirties situacija, ji taip pat tapo atspirties tašku mėginant perteikti „Hamletą“ scenoje. Būtent tėvo mirtis yra viso ko pradžia. Ji kardinaliai pakeitė Hamletą. Bet kas yra Hamletas? Kokiai socialinei grupei jis atstovauja ar gali jis, išvis, atstovauti kokiai nors žmonių grupei? Pradžioje buvo norėta priartinti Hamletą prie šiuolaikybės ir konstruoti jį kaip šių dienų *hipsterį*¹⁴², kurio tėvas staiga palieka šį pasaulį, tačiau repeticijų metu paaiškėjo, kad taip siaurai apibrėždami Hamleto priklausomybę konkrečiai socialinei grupei sumenkintume patį kūrinio poveikumą. Be to, prieštarautume spektaklio performatyvumo išraiškos ir hibridinės herojaus tapatybės siekiui. Juk jo tapatybė turėtų būti neapibrėžta, hibridinė, laki ir nenuspėjama. Todėl buvo nutarta nekurti konkretaus visuomenės tipo, o kliautasi paties aktoriaus asmenybe siekiant tiesiog buvimo scenoje, kuomet svarbūs tampa paties aktoriaus asmenybės bruožai įvilkti į kūrinio aplinkybes.

¹⁴² Lietuvių kalbos naujažodžių duomenyne „hipsteris, -ė“ tai „postmodernios miesto jaunimo subkultūros atstovas, pabrėžtinai išsiskiriantis išvaizdos ir pažiūrų naujumu ir originalumu.“ Internetinė prieiga: <https://ekalba.lt/naujazodziai/hipsteris.%20-%e?paieska=hipsteris&i=5cbb18ab-5cd1-4c9c-a28d-cb1f2a631b02>.

Kadangi, „Hamlete“ susiduria viduramžių kraujo keršto tradicija ir Renesanso humanizmas, laisvas, individualus žmogaus mąstymas, kitaip tariant jau tradicijos patikrintos ir dar nepatirtos, tačiau abejotinos vertybės, nutarta, kad Hamletui turėtų būti svarbu tai, kas jaunam žmogui mažai tikėtina, kad būtų svarbu. Jaunas žmogus yra maištaujantis žmogus. Jis turi savotiškai *paleisti* savo praeitį tam, kad galėtų judėti į ateitį, kitaip tariant, įveikti Oidipo kompleksą. Būtent todėl norėjosi Hamletui suteikti tai, ko šiuolaikiškai mąstančiam jaunam žmogui galėtų trūkti – praeities idealizavimą. Tai neprieštaravo ir anksčiau tyrime padarytoms išvadoms, nagrinėjant sūnaus ir tėvo opoziciją. Todėl buvo pasirinkta ši spektaklio išeities situacija: Hamletas, mirus tėvui, persikrausto gyventi į seną, senoviniais, antikvariniais baldais kvepiantį tėvo butą ir pradeda savo kelionę gilyn į tėvo praeitį. Tai reiškia, kad jis pradeda domėtis tuo, kuo domėjosi jo tėvas. Jis skaito jo dienoraščius, skaito jo skaitytas knygas, kvėpuoja jo kvėpuotu ankšto, seno buto oru, valgo iš tų pačių antikvarinių indų. Tada kilo klausimas, o kuo galėjo užsiimti Hamleto tėvas ir kas, galbūt, būtų aktualu Lietuvai, juk norėjosi, kad būsimasis spektaklis nepradingtų abstrakcijų liūne. Kadangi, meninio tyrimo stuburas yra identiteto fenomenas nutarta, kad Hamleto tėvas kaip senos tradicijos atstovas, suvokiantis identitetą kaip stabilų, nekintamą reiškinį galėjo rūpintis, kad Lietuva neišnyktų globalizacijos verpetuose. Todėl Hamleto tėvo veikla galėjo būti susijusi su valstybingumo išsaugojimu, nacionalinių herojų ieškojimu su kuriais būtų galima tapatintis. Ryškiausi Lietuvos herojai, kuriais galėjo domėtis Hamleto tėvas, manytina, galėjo būti partizanai. Todėl repetuojant Hamletą, šiame pirmame kūrybinių dirbtuvių etape spektaklio ištrauka prasidėdavo nuo Hamleto, sėdinčio mažoje Lietuvos teatro sąjungos virtuvėje ir klausančio Lietuvos partizanų dainų bei skaitančio senus savo tėvo laiškus. Toks maištingos sielos jaunas žmogus – Hamletas, staiga, po tėvo mirties susidomi savo tėvo praeitimi ir pradeda gyventi vien tik ja. Klausimas lieka atviras: kodėl jis tai daro?

Ir čia buvo galima pasitelkti pirmame skyriuje atrastu Hamleto asmenybės bruožu – būtent jo tėvo sudievinimu. Faktas, kad Hamletui tėvas reiškė labai daug. Tai buvo tarsi kolona ant kurios stovėjo kone visas Hamleto gyvenimas. Ne veltui Hamletas, tėvui mirus, jį sudieviną. Taigi, Hamletas išsikrausto gyventi į mirusio tėvo butą ir pradeda domėtis jo ligšioline veikla. Natūraliai kyla klausimas, o koks gi Hamletas buvo iki tėvo mirties? Deja, akivaizdžių užuominų Shakespeare'as nepateikia, tačiau konstruojant Tado Gryn kuriamą personažą buvo kalbėta apie tai, kad Hamletas iki tėvo mirties turėjo būti linkęs paskęsti beprasmybėje. Taip pat turėjo būti linkęs save griauti nuolatiniuose aukštuomenės vakarėliuose. Jis lyg tikras postmodernistinis herojus praecityje nebuvo dėl nieko tikras, bet visada jautė pagrindą po savo kojomis, nes tas pagrindas buvo jo tėvas. Greičiausiai, jie dėl daug ko nesutardavo, tačiau Hamletas jautė, kad jo gyvenime yra kolona, į kurią jis gali visada atsiremti. Taip pat su kuria gali ginčytis, kurią gali

reflektuoti ir taip bandyti save identifikuoti – būtent kaip prieštarą savo tėvui. Taigi, beprasmybės pinklėse įkliuvęs Hamletas, staiga, netenka pagrindo – savo tėvo. Taip jis pradeda kelionę į savo praeitį, o tuo pačiu į savo individualaus identiteto formavimą.

Kita spektaklio išeities situacija buvo Hamleto santykis su Ofelija. Nors Shakespeare'o „Hamlete“ Ofelijai suteikta nemaža reikšmė, tačiau jos ir Hamleto dialogų yra tik keli. Ofelija Shakespeare'o Hamlete vaizduojama gana netvirto ir naivaus charakterio, ji pasiduoda vyro – Hamleto destrukcijai, išprotėja ir nusižudo. Tai gana trapios ir priklausomos nuo vyrų (Hamletas, Polonijus, Laertas) merginos portretas, o galvojant apie šiuos laikus, norėjosi sukurti kardinaliai priešingą Ofelijos paveikslą. Šiandien kur kas reikšmingiau yra kalbėti apie Ofeliją, kuri nepasiduoda Hamleto destruktyviai įtakai ir jai, netgi, priešinasi, kas žinoma prieštarauja W. Shakespeare'o „Hamleto“ tekstams, tačiau yra verta bandymo. Tam, kad Ofelija būtų lygiavertė Hamletui savo reikšme ir būtų svarbi su juo įvykusios tragedijos istorijos dalis buvo nutarta, kad scenoje Hamletas ir Ofelija jau kuris laikas gyvena kartu ir po Hamleto tėvo mirties persikelia su juo gyventi į seną tėvo butą. Tai reiškia, kad buvo atsisakyta jauno Hamleto ir Ofelijos amžiaus. Ofelijos vaidmeniui buvo pasirinkta aktorė Agnieszka Ravdo, kuri dėl savo stiprios vidinės energijos tiko ekspresyviai ir tvirtu būdu Ofelijos personažui suvaidinti. Vėlgi, susidurta su personažo išraiškos problema. Nesinorėjo kurti atpažįstamo tipo, tad buvo kliaujamasi pačios aktorės asmenybe ir siekiama tiesiog performatyvaus buvimo scenoje. Taigi, apibendrinant, spektaklio išeities situaciją, galima pasakyti, kad buvo apsispręsta koncentruotis į Hamleto ir Ofelijos santykius bei į Hamleto kančią, patiriamą netekus savo tėvo ir iš tos kančios išplaukiantį susidomėjimą tėvo praeitimi, taip atsisakant Hamleto tiesos ieškotojo vaidmens bei Ofelijos pažeidžiamos moters tipo.

3.1.2 Susvetimėjimas artimoje aplinkoje ir performatyvumas

Pirmajam „Hamleto“ dirbtuvių etapui buvo pasirinktos ištraukos iš pirmo „Hamleto“ pjesės veiksmo. Tam, kad spektaklis įgautų estetinio meno režimo bruožų, kitaip tariant, taptų performatyvus buvo nuspręsta naudoti laiką kaip performatyvųjį elementą. Laikas spektaklyje turėjo atitikti laiką tikrovėje, laikas turėjo netekti savo sąlygiškumo ir tai buvo labai sunku padaryti, turint omenyje penkių veiksmų „Hamleto“ apimtį. Buvo nuspręsta, kad spektaklyje visi įvykiai ir veiksmo vietos turi keistis nuosekliai ir trukti tiek, kiek trunka pats veiksmas, be jokio sąlygiškumo. Dėl šio tikslo buvo nutarta, kad visas pjesės veiksmas vyks neišeinant iš mirusio Hamleto tėvo kambario, o veiksmai bus sudėlioti taip, kad sukurs linijinio, tekančio laiko įspūdį. Tai buvo padaryta tam, kad tiek scenografijos elementai, tiek laiko tėkmė spektaklyje reikštų tik tai, kas jie patys ir yra. Mat, taip būtų išvengta sąlygiškumo ir reprezentacinio meno režimo

pinklių. Tuo tarpu, aktorių kalbamas Shakespeare'o tekstas tapo pagrindine kliūtimi siekiant užsibrėžto tikslo. Repetuoju pirmą „Hamletą“ pjesės veiksmą tam, kad įvestume žiūrovą į spektaklio žaidimo taisykles – ištraukos tekstas suskaidytas į kelis Hamleto monologus, Laerto bei Ofelijos sceną bei Hamleto tėvo šmėklos pasirodymo sceną. Ištrauka prasidėjo Hamleto ir Ofelijos scena, kuri priminė gana buitišką vaizdelį, o prailgstančio laiko tėkmė buvo vienas esminių scenos konstravimo elementų.

Taigi, spektaklio išeities situacijoje dalyvavo namuose užsibarikadavęs, niekur nosies neiškišantis Hamletas, kuris nugrimzdęs į savo prisiminimus apie tėvą bei į tėvo skaitytas knygas apie partizanus. Hamletas skendintis kančioje ir mėginantis joje rasti kažkokią prasmę bei namų tvarką palaikanti ir visus buitines klausimus sprendžianti moteris – Ofelija. Hamletas tiesiog drybsojo ant sofos ir iš dyko buvimo be perstojo kartojo savo pirmą monologą apie gyvenimo beprasmybę ir jam atsitikusią neteisybę, būtent motinos ketinimą ištekėti už Klaudijaus. Šis nuolat Hamleto kartojamas monologas įgavo daugiau monotoninio foninio garso nei prasminio monologo funkciją. Visų pirma, monologas kaip fonas transliavo Hamleto užsiciklinimą ties vienu jam svarbiu dalyku – tėvo mirtimi ir nauja motinos santuoka. Tačiau kartu jis netransliavo nieko, nes žodžių reikšmė buvo devaluota dėl nuolatinio pasikartojimo. Visa scena daugiau kalbėjo apie Hamleto bejėgiškumo jausmą, apie jį apsėmusią beprasmybės pelkę. Žinoma, kad tai nepatiko Ofelijai, kuri viena turėjo rūpintis viskuo. Hamletas kaip užstrigęs magnetofonas tiesiog sėdėjo ant sofos ir nieko neveikė. Kartas nuo karto monologą nutraukdavo partizanų dainos sklindančios iš seno Hamleto tėvo magnetofono. Tai buvo itin keista Ofelijai, kuri santykiuje su Hamletu jautėsi visiškai vieniša. Ofelija suprato, kad vis atsklindančios partizanų dainos, kurios Hamletui anksčiau nieko nereiškė dabar mėgstamos vien tik dėl to, kad galėtų provokuoti kitus. Jis leisdamas skambėti toms dainoms suteikė perdėto svorio savo kančiai, jis ją tiesiog atvirai demonstravo. Visi Hamleto daromi veiksmai, galima sakyti, parodomieji, provokatyvūs, skirti išprovokuoti Ofelijos reakciją. Iš tikrųjų jie liudijo apie dėmesio ir meilės stoką bei apie jo širdyje tėvo paliktą skausmą. Ofelija, suprantanti Hamleto provokacijas, atsikirtinėjo Hamletui tuo pačiu. Ji, betvarkydama virtuvę, kalbėjo tekstus iš Valerie Solanos knygos „Vyrų išnaikinimo manifestas“. Šis kūrinys buvo pasirinktas kaip atsakas į Hamleto kančios demonstravimą. Abu tekstai netikėtai jautriai derėjo vienas su kitu, o tai buvo dviejų asmenybių intelektualus, provokatyvus žaidimas, kuris liudijo apie jų santykių daugiasluoksniškumą, bet kartu ir apie vienas kito meilę. Užuoat abu nuoširdžiai pasikalbėję, jie norėjo vienas į kitą atkreipti dėmesį ir provokavo veiksmui, kuris galbūt galėtų pakeisti jų situaciją. Tačiau joks veiksmas taip ir neįvyko, viskas liko tik provokacijų lygmenyje. Ši scena buvo pasirinkta Hamleto ir Ofelijos santykių ekspozicijai ir liudijo apie tai, kiek daug jie reiškia vienas kitam, tačiau kokie, visgi, vienas nuo kito atitolę. Apskritai, galima

sakyti, kad pirmoje scenoje atsiskleidė naujas, iki šiol pražiūrėtas būsimo spektaklio teminis sluoksnius – žmonių susvetimėjimas artimiausioje aplinkoje.

Šis susvetimėjimo kaip vienos esminių spektaklio temų atsiradimas paskatino ir likusias scenas konstruoti susvetimėjimo kontekste. Susvetimėjimas taip pat atskleidė vieną esminių šiuolaikinio herojaus identiteto savybių – siekį atsiskirti nuo kitų, siekį būti autentišku vienas. Tai nėra nauja savybė. Apie ją jau kalbėta analizuojant individualizmo suklestėjimą, tačiau tai itin svarbu kalbant apie šiuolaikinę visuomenę, kurioje socialinės medijos yra persmelkusios žmonių bendravimą, tačiau žmogus kaip niekada jaučiasi vis vienišesnis ir išstumtas iš realių bendruomenių. „Vienišumas dabartinę mūsų kultūrą apgaubęs it tirštas smogas. Daugybė žmonių teigia, kad šiuo metu jaučiasi vienišesni nei kada nors anksčiau“¹⁴³. Tai susiję su tuo, kad bendravimas tapo viena iš vartojimo formų ir tiesiog įsiliejo į visą apėmusį kapitalizmą, kuriame malonumo vaikymasis yra vienas esminių kapitalo judėjimo variklių. Šis variklis yra viena iš depresijos priežasčių. Galima sakyti, kad tai yra tam tikra „depresinė hedonija“. „Depresija paprastai apibūdinama, kaip ahedonijos būklė, o [depresinę hedoniją] sudaro ne tiek negebėjimas patirti malonumo, kiek negebėjimas daryti bet ką, *išskyrus* malonumo vaikymąsi.“¹⁴⁴ Tai reiškia, kad socialinės medijos nuolat, 24 valandas per parą siūlančios bendravimo malonumą savotiškai sukuria įsitikinimą, kad mums kažko gyvenime trūksta ir kad mes tuoj, tuoj kažką svarbaus praleisime. Šis sukurtas trūkumo jausmas turi įtakos mūsų psichikai, kuri pastoviai yra stresinėje būsenoje ir pastoviai kaip narkotikų reikalauja bendravimo. Tačiau šis bendravimas tiesiog patenkina asmeninį malonumo troškimą ir neturi nieko bendra su tikru bendravimu. Taip mes tenkindami savo hedonistinius troškimus, tampame vienas kitam vis svetimesni, nes neįsisąmoninam, kad, visgi, *aš – esu kitas*. Kad, galbūt, bendraujant svarbiausias asmuo yra kitoje tavo akių pusėje, nei tu.

Pirmoje scenoje atsiradusi susvetimėjimo tema persikėlė ir į kitas scenas. Sekanti scena buvo Laerto ir Ofelijos atsisveikinimo scena. Iš principo, toje scenoje lyg ir nieko neįvyksta, galima būtų sakyti, kad ji tik ekspozicinė, tačiau ji buvo pamatyta kaip galimybė įtvirtinti Ofelijos poziciją spektaklyje ir suteikti jos charakteriui savotišką paralelę Hamleto personažui. Kaip Hamletas yra atitolęs nuo savo šeimos po tėvo mirties, taip Ofelija yra atitolusi nuo savosios, po to, kai pradėjo gyventi su Hamletu. Čia susiduriame su dviprasmybe. Iš pirmo žvilgsnio, Ofelijos ir jos tėvo santykiuose galima būtų pastebėti pernelyg didelį nuolankumą tėvui iš Ofelijos pusės. Taip pat, pernelyg didelį rūpestį Ofelijai iš Polonijaus pusės. Tačiau tai tik iliuzija, nes nuolankumas ir rūpestis tėra maišto ir susvetimėjimo kita medalio pusė. Iš principo, Ofelija yra

¹⁴³ Hari, J. *Nutrūkę ryšiai*. Vilnius: Briedis, 2021, p. 106.

¹⁴⁴ Fisher, M. *Kapitalistinis realizmas. Nėra jokios alternatyvos?* Vilnius: Hubris, 2021, p. 64.

nepatenkinta, kad šeima ją laiko nesubrendusia, savimi negalinčia pasirūpinti moterimi, todėl viduje ji maištauja ir, galbūt, tai yra viena iš priežasčių, kodėl ji susideda su Hamletu ir net (pagal kūrybinių dirbtuvių logiką) išsikrausto gyventi kartu su juo. Ji tarsi oro nori įkvėpti savarankiškumo. Tuo tarpu Polonijus, pernelyg ja rūpindamasis, iš tikrųjų yra jai abejingas, nes rūpestyje nori kompensuoti savo neužtikrintumo ir nesaugumo jausmą. Jis pats nepasitiki savimi ir jaučiasi nesaugus, todėl saugodamas Ofeliją saugo praktiškai pats save. Taip Ofelija tampa tarsi jo sužalotos savivertės reabilitavimosi garantu. Nes jei bus apsaugota Ofelija, bus apsaugota šeima, bus apsaugotas pats Polonijus. Taigi, perdėm didelis rūpinimasis kitu kalba apie paties besirūpinančiojo nesaugumo jausmą ir jo paties traumų ir trūkumų perkėlimą rūpinimosi objektui, tikintis, kad šis užpildys trūkumo jausmo kuriamą tuštumą. Ofelijos, Polonijaus ir Laerto šeimoje yra ryškus meilės disbalansas. Laertas yra mylimas Polonijaus vaikas ir jam suteikiama daug dėmesio. Jis yra tas, kuris išvyksta į Prancūziją. Tiesa, ir čia Polonijus demonstruoja savo nepasitikėjimą ir pernelyg didelį rūpestį, tačiau vis viena Laertu jis tiki ir pasitiki labiau nei Ofelija. Būtent dėl šios priežasties norėjosi Ofelijai suteikti daugiau pasitikėjimo savimi ir „išsiųsti“ ją gyventi pas Hamletą. Tai yra tam tikras Ofelijos maištas prieš savo šeimą, o Shakespeare'o pjesėje jos demonstruojamas nuolankumas yra tik apsimestinis, netgi, demonstracinis bei provokatyvus. Lygiai toks pat kaip Hamleto demonstruojamas depresyvus būvis.

Susvetimėjimas nutinka ir scenoje su Laertu, kuriam Ofelija nelabai rūpi. Ofelija tiesiog mandagiai kalbasi su broliu, o Laertas, sakydamas tokį didelį monologą apie savo susirūpinimą dėl Hamleto, visą laiką naršo telefone. Jis yra save įsimylėjęs, turtingo tėvo – Polonijaus numylėtinis ir didelis narcizas. Jis net nepastebi sesės poreikių su ja atsisveikindamas. Jam atsisveikinimas tėra formalumas. Todėl šiai pjesės minčiai išreikšti ir buvo pasirinkta tokia scenos forma, kurioje iš pirmo žvilgsnio rūpestingas Laerto monologas, vėlgi, nuskambėjo kaip monotoniškas fonas. Tai buvo pasiekta Laertui, net akių nepakeliant nuo savo telefono iki tol, kol jam paskambino tėvas. Čia, vėlgi, pasinaudota performatyvumu, kada neva prasmingas monologas yra nureikšminamas praktiškai iki foninio garso. Jis reiškia tik tiek, kiek reiškia žodžiai, o bendra scenos reikšmė susikuria iš situacijos absurdiškumo. Buvo nueita dar toliau ir atsisakyta Polonijaus fizinio buvimo scenoje. Polonijaus ir Ofelijos scena buvo sukalbama tiesiog telefonu. Visi šie sceninės išraiškos pasirinkimai buvo daromi dėl to, kad išryškintume vieną esminių spektaklio temų – susvetimėjimą artimiausioje aplinkoje. Repetuoju šią ištrauką visus personažus buvo apėmęs gilus egzistencinis šaltis, kuris vėliau persikelė ir į spektaklį „Šiukšlės, miestas ir mirtis“.

3.1.3 Performatyvumo sąstai

Pirmame „Hamleto“ kūrybinių dirbtuvių etape taip pat iškilo vienas iš esminių klausimų į kurį atsakymo buvo ieškoma ir antrajame dirbtuvių etape. Klausimas yra susijęs su Hamleto motyvacija veikti. Dėl kokios priežasties Hamletas elgiasi taip, kaip jis elgiasi? Pirmame kūrybinių dirbtuvių etape buvo prieita prie išvados, kad, galbūt, Hamletą motyvuoja pats žaidimas. Tai patvirtina ir teorinių svarstymų apie Hamleto motyvaciją veikti analizė. Jam yra įdomu kaip galima parodyti supuvusiai visuomenei jos dviveidišką atvaizdą, vaidinant keistuolį ir leidžiant visuomenei pūti nuo savo pačios taisyklių ir normų. Čia kvestionuojamas Hamleto, kaip tiesos ieškotojo, vaidmuo ir daugiau susikoncentruojama į Hamleto, kaip savotiško *trolio*, produkuojančio tiesą, vaidmenį. Todėl pirmame ir antrame kūrybinių dirbtuvių etape buvo suabejota dviem įvykiais: šmėklos pasirodymu ir Klaudijaus nusikaltimu. Jeigu Klaudijaus nusikaltimas yra užslėpta tiesa, o šmėklos pasirodymas šią tiesą atskleidžia Hamletui, tai mes susiduriame su keršto ir atleidimo dilema. Hamletas patvirtina šią tiesą, pasitelkdamas teatrą ir savotiškai tampa herojumi – tuo, kuris įvykdo teisingumą. Tačiau Hamleto kaip kilnaus herojaus ir tiesos ieškotojo portretas antropoceno epochos kontekste veikia kaip mažų mažiausiai sarkazmas ar ironija. Kaip jau minėta ankstesniuose skyriuose, šiandien mes turėtume kalbėti apie tam tikrą *humanizmo inversiją* Shakespeare'o pjesėje. Tas herojus, kuris atskleidžia tiesą išaukštindamas mąstymą ir humanizmo vertybes – šiandien jau nebeaktualus, todėl reikia kitokio priėjimo prie „Hamleto“. Žmogaus šeiminkavimas žemės planetoje patyrė pralaimėjimą, todėl šiandien turime kalbėti apie laikotarpį po humanizmo – posthumanizmą. Čia nėra vietos tradiciniam humanizmo herojui. Todėl, kalbant apie Hamleto motyvaciją veikti, reikia susitelkti ties pačiu paprasčiausiu noru žaisti žaidimą dėl paties žaidimo ir po šia beprasmybe glūdinčia sielos tuštuma. Ši tuštuma niekaip negali būti užpildyta prasmės, nes tos prasmės ar priežasties veikti tiesiog nebėra, žmogus kaip gamtos šeiminkas paprasčiausiai yra bankrutavęs. Dėl šių priežasčių reikėjo permąstyti minėtus du Shakespeare'o pjesės „Hamletas“ įvykius: tėvo šmėklos pasirodymą ir Klaudijaus nusikaltimą.

Pirmame kūrybinių dirbtuvių etape buvo daroma prielaida, kad Hamleto tėvo šmėklos pasirodymas ir Klaudijaus nusikaltimas yra paties Hamleto vaizduotės kūrinys. Tai reiškia, kad jis pats visa tai išsigalvojo ir sukūrė, o Klaudijaus nusikaltimo išvis nebuvo. Būtent todėl pirmasis kūrybinių dirbtuvių etapas baigėsi pradėjus repetuoti tėvo šmėklos sceną. Reikėjo keisti visą Shakespeare'o tekstą ir apskritai visą pjesę. Kilo klausimas, ar tai dar galės vadintis Hamletu ir kam apskritai imtis pjesės, kurią reikia keisti iš pagrindų. Tai buvo esminiai klausimai, su kuriais susidurta pirmajame „Hamleto“ dirbtuvių etape. Šie klausimai reikalavo gerai apsvaistytų atsakymų, todėl atradus vieną esminių būsimo spektaklio temų – susvetimėjimą artimoje

aplinkoje, pirmasis dirbtuvių etapas buvo baigtas. Pradėta ruošti antrajam etapui siekiant atsakyti į jau minėtus, iškilusius klausimus.

Verta paminėti, kad pirmame kūrybinių dirbtuvių etape herojaus identiteto neapibrėžtumas tapo nemažu iššūkiu aktoriams, nes iškilo klausimas, ką vaidinti scenoje apskritai. Juk neapibrėžtas identitetas pats savaime tarsi ištrina personažą, o jo turinys pranyksta galimų identitetų gausoje. Pirmajame dirbtuvių etape herojaus identitetas buvo dėliojamas iš atskirų fragmentų, nekuriant aiškaus personažo, bet pamažu sukuriant tam tikras emocijas būsenas, kurios atsiranda pavyzdžiui dažnai kartojant tą patį tekstą, arba ilgai atliekant tą patį veiksmą, tol kol tekstas ar veiksmas taps nebesvarbus, o svarbus taps jausmas, kuris gimsta veiksmo metu. Proceso metu buvo nemažai improvizuojama, pasiduodant iracionaliems impulsams, gimstantiems iš aktorių interakcijos. Bet kokie aktorių bandymai kurti kaukę, ar konkretų personažo psichologinį portretą, paremtą prieš tai vykusios analizės logika, buvo specialiai atmetami. Buvo mėginama kurti tokią herojų tapatybę, kuri būtų nenuspėjama, nepasiduodanti racionaliai logikai. Tam, kad dar labiau dekonstruoti ir fragmentuoti istoriją, pats Shakespeare'o tekstas buvo papildomas kitų autorių (pvz. Valerie Solanas) tekstų intarpais. Repetuojant buvo mėginama improvizuoti su Shakespeare'o pjesės tekstų eiliškumu. Pavyzdžiui, jau pirmoje Hamleto ir Ofelijos scenoje Ofelija kalbėjo tekstą iš Gertrūdos ir Laerto dialogo, kuris pjesėje įvyksta jau po Ofelijos mirties. Šis tekstas buvo naudojamas kaip tam tikra grėsmė, kurios priežastis prasideda jau pirmoje scenoje, nuojauta. Šis bandymas turėjo iškelti patį sceninį veiksmą į poetinį lygmenį ir griauti reprezentacinio meno režimo logiką bei kurti performatyvų veiksmą. Tačiau repeticijų metu paaiškėjo, kad aktorius, nepasirinkdamas tam tikro herojaus identiteto, paremto aiškia psichologija, nebeturi aiškios atramos ir galų gale pradeda remtis į savo paties psichologinį portretą. Tai įvyksta netgi nesąmoningai, nes atsisakydamas personažo konkretaus identiteto, aktorius pamato didžiulį galimybių lauką, kaip išreikšti šį vaidmenį ir tiesiog pasimeta, o ieškodamas atramos, pradeda remtis į savo paties natūralias ir organiškias reakcijas, pradeda vaidinti save. Taigi, kūrybinio proceso metu išryškėjo performatyvumo estetikoje glūdintys tam tikri spąstai. Performatyvumo estetika atrodo išties patraukliai. Ji tarsi kviečia išdrįsti pasinaudoti ja ir taip reflektuoti identiteto neišreiškiamumą. Ji kviečia savotiškai susidurti su *begalybės vaizdiniu* koncentruojantis į neapibrėžiamą herojaus identitetą, o tai ir yra šio meninio tyrimo tikslas. Tačiau praktikoje tiek estetiškas, tiek etinis, tiek reprezentacinis meno režimai dažnai maišosi tarpusavyje. Praktikoje aktoriaus tiesiog buvimas scenoje, be aiškios psichologinės logikos ir aiškių personažo charakterio pamatų, atsiduria tam tikroje aklavietėje. Tuo momentu, kai įvyksta perėjimo ritualo atsiskyrimo fazė, kitaip tariant, kai aktorius yra ištraukiamas iš jam natūralios aplinkos į teatrinio vyksmo aikštelę, ir tą akimirką, kai jį ima stebėti kitas žmogus-

žiūrovas – bet koks aktorius buvimas, veiksmas, išstartas žodis, mestas žvilgsnis, rankų gestas yra vaidyba. Šis aktorius ir žiūrovo susitikimas teatro rituale yra dviejų skirtingų pasaulių susitikimas, kuriame vienas pasaulis yra sukurtas – t.y. fikcija, o kitas pasaulis priklauso tikrovės kategorijai, viename pasaulyje yra vaidinama, o kitame pasaulyje yra stebima ir patiriama. Ir netgi tada, kai žiūrovas priverčiamas veikti ir tampa dalyviu, jis vis dar gali stebėti veiksmą ir kartu stebėti savo paties reakcijas ir patį save šiame veiksmo. Stebėtojas, tas kuris įsisąmonina bei vaidinantysis, tas kuris veikia yra pamatiniai teatrinio ritualo elementai. Galima būtų teigti, kad meno režimai teatre skiriasi tik savo poveikimo stiprumu ir žiūrovo bei atlikėjo saugumo jausmo lygiu. Visuose meno režimuose aktorius arba veikiantysis dedasi kitu, t.y. apsimeta tuo, kuo jis nėra. Ir netgi, jeigu nėra konkretaus personažo, ir aktorius tiesiog būna arba atlieka kažkokį itin tikrovišką, o gal pavojingą sveikatai ar gyvybei veiksmą, jis, visgi, veikia sutartu metu, sutartoje vietoje ir atlieka sutartus veiksmus, kurie žinoma gali išprovokuoti neplanuotas reakcijas. Tačiau aktorius visada renkasi buvimo stebimoje erdvėje būdą ir to buvimo ribas. Šios ribos gali keistis, plėstis arba trauktis, tačiau šis buvimo būdo ir ribų pasirinkimas nurodo į tai, kad veikiantysis sutartoje erdvėje, sutartu laiku stebimas kito natūraliai tampa svetimas ir nepažįstamas sau pačiam. Juk susitikimas su kitu – stebinti juo, natūraliai, visada yra unikali veikiantįjį ir stebintįjį savotiškai apnuoginanti patirtis. Kūrybinio proceso eigoje išryškėjo aktorių vaidybos esminis aspektas: laisvas buvimo būdo erdvėje pasirinkimas. Veikiantysis visada renkasi buvimo erdvėje, kurioje susitinkama su stebinti juo, būdą, o tai reiškia tam tikrą personažą. Tai gali būti pvz. pasirinkimas būti taip, kad nereaguotum į bet kokias aštrias aplinkybes, šiuo atveju, pasirenkamas nereaguojantis, apatiškas personažas. Kitas pavyzdys – pasirinkimas leisti sau į viską reaguoti tai kaip norisi, šiuo atveju pasirenkamas organiškasis personažas arba pvz. pasirinkimas būti agresyviu provokatoriumi, kurio atveju pasirenkamas agresoriaus personažas. Jeigu susitikimo su stebinti juo buvimo būdas pasirenkamas nesąmoningai ir veiksmai bei pats įvykis ir erdvė nėra sutarti ar suplanuoti, tai šis vyksmas nepriklauso teatriniam ritualui ir tiesiog priklauso kasdien vykstančiam gyvenimui. Žinoma, kartais ribos gali būti tiesiog nepasirenkamos ir kliaujamasi vien tik atsitiktinumo logika, o visas vyksmas gali būti pavojingas tiek stebinti jų tiek veikianti jų gyvybei ir sveikatai. Net ir tai tėra veikianti jų ir stebinti jų sąmoningas pasirinkimas. Ribų nebuvimas irgi yra taisyklių arba ribų nustatymas. Taigi performatyvumo estetikoje veikia ir reprezentacinio meno režimo dėsniai, tačiau tai nepaneigia fakto, kad performatyvaus sceninio vyksmo poveikimo lygis yra gana aukštas, kadangi žiūrovas yra patalpinamas į liminalią situaciją ir verčiamas rinktis kaip į ją reaguoti. Šio tikslo įgyvendinimą iš dalies užgožė atsiradę sunkumai kuriant neapibrėžtą herojų identitetą ir iš dalies estetiniame meno režime atrasti reprezentacinio meno režimo pėdsakai. Visa ši meno režimų paininga labai Shakespeare'iška. Galbūt, pasaulis

tikrai yra viena didelė scena, o kai mėginame atskirti teatrą nuo gyvenimo ir atvirksčiai atsiranda daugybė minčių ir identitetų labirintų, kur yra teatras, o kur jau prasideda tikrovė. Tačiau, visgi, įdomu, kad praktikoje mėginant taikyti meno režimų teorijas, jos atrodo viena su kita glaudžiai susijusios, kokios neatrodė apie jas skaitant.

Apibendrinant, galima būtų teigti, kad pirmasis kūrybinių dirbtuvių etapas parodė, kad herojaus identiteto fenomeno neapibrėžiamumu ir pačios identiteto sąvokos savaime kuriamu įtemptu prieštaravimų lauku paremta aktorinė raiška, repetuojant įgavo reprezentacinio režimo bruožų ir performatyvumas organiškai sumenko. Klausimas, kokius veiksmus galima atlikti siekiant per teatro spektaklio herojų perteikti žmogaus identiteto neapibrėžiamumą, liko iki galo neatsakytas. Aktorinės raiškos prigimtyje glūdi natūralus siekis rinktis atitinkamą buvimo būdą, kitaip tariant, atitinkamą personažą ar identitetą, todėl kilo klausimas ar neapibrėžiamas herojaus identitetas scenoje apskritai yra įmanomas? Tačiau Shakespeare'o mėginimas užčiuopti žmogaus identiteto šerdį ir esmę „Hamlete“ skatino toliau mėginti, pasitelkiant teatrinę praktiką, ieškoti atsakymo į klausimą „Kas gi tad žmogus“¹⁴⁵. Taip pat buvo mėginama praktikoje patvirtinti arba paneigti hipotezes, kad žmogaus identitetas apskritai negali būti apibrėžtas.

Teorinėje dalyje išsikelti tikslai, susiję su performatyvumo estetikos galimybėmis, susidūrus su teatrine praktika, galima sakyti, neteko dalies savo svorio. Galbūt, tai lėmė pernelyg didelis susikoncentravimas į pačią teoriją ir per mažas susitelkimas į tai, kaip konkrečiai performatyvumo estetika išsireiškia teatre bei žinių, kaip priėti prie jos repeticijų procese, stoka. Tyrime išsikelti tikslai vertė palikti pažįstamo dramatinio teatro komforto zoną ir pasitikėti naujai atrastomis, spektaklio kūrėjams dar nepažįstamomis teatro raiškos formomis, tad galbūt saugi, pažįstama zona tiesiog patraukė kūrėjus savo pusėn. Tai, kas nežinoma ir nepatikrinta, visada kelia nemažai abejonių. Visgi, repetuojant, daug kas vyko organiškai ir repeticijų procesas natūraliai krypo ten, kur krypo bendra kūrėjų komandos dvasia. O pradinė vizija dažniausiai visada koreguojasi susitikus su aktoriais ir kitais spektaklio kūrėjais. Galų gale, siekis paversti spektaklį performatyviu ilgainiui tapo tarsi svetimkūnis. Gal, tai lėmė bendras bakalauro ar magistro studijose komandos narių įgytų profesinių įgūdžių kontekstas. Vaidas Jauniškis Hanso – Thieso Lehmano knygos „Postdraminis teatras“ įvade pabrėžia, kad „iš esmės visi garsiausieji mūsų kūrėjai yra dramatinio teatro atstovai, o jų kuriama metaforinė, poetinė kalba yra kalba tarp dramos eilučių, uždaryta griežtuose jos rėmuose ir dar labiau, atidžiai ir įžvalgiai gilinanti dramaturgo tekstą ar išplečianti jo prasmę.“¹⁴⁶ Tad, gali būti, kad taip patraukliai ir gaiviai atrodanti performatyvumo estetika, kuri teoriškai turėjo galimybę išreikšti neapibrėžiamą herojaus

¹⁴⁵ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 129.

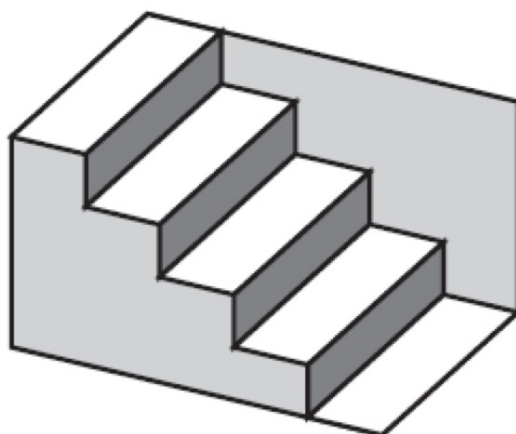
¹⁴⁶ Jauniškis, V. *Pasaulis, mustojęs vaidinti*. Lehmann, H. – Th. Postdraminis teatras. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 15.

identitetą savo prigimtimi buvo gana svetima kūrybinei komandai ir praktikoje ją pakeitė kūrėjų patirtyje išsisknijęs dramatis teatras.

3.2 Antrasis „Hamleto“ dirbtuvių etapas 2021 metų pirmą pusmetį Valstybiniame Šiaulių dramos teatre

3.2.1 Kintantis žiūros taškas: paauglio identifikavimosi drama

Išėities tašku pradėti antrąjį „Hamleto“ dirbtuvių etapą tapo pirmųjų dirbtuvių metu išsikelta prielaida, kad Hamletas tiek šmėklą, tiek Klaudijaus nusikaltimą susigalvoja pats. Tačiau buvo nutarta nekeisti pjesės teksto, o mėginti Shakespeare'o tekste rasti išeitį iš išsikeltos problemos. Taip pat antrojo etapo atspirtimi tapo šios eilutės iš „Hamleto“: „Išniro laikas. Prakeiksmas būties, / Kad jį sujungti skirta man lemties!“¹⁴⁷ Šios eilutės kalba apie neišmatuojamą Hamleto susireikšminimą dėl kurio jis save priešpastato „išnirusiam laikui“ (A. Churgino vertime „sugverusiai gadynei“). Save jis mato kaip išgelbėtoją ar tą, kuris yra gimęs pataisyti pasaulį. Todėl, prieš pradėdant antrojo etapo kūrybines dirbtuves, buvo suabejota tokiu Hamleto – gelbėtojo vaidmeniu. Hamleto kaip tradicinio tiesos „išnirusiame laike“ ieškotojo identitetas šiandien yra mažų mažiausiai kvestionuotinas. O ką, jeigu su laiku ar gadyne, viskas tvarkoje, o problema yra pats „tiesos ieškotojas“, kuris išgyvena sunkų gyvenimo periodą ir tiesiog visą pasaulį mato per juodus akinių stiklus? Ką, jeigu žmogaus pasaulio suvokimas tiesiog daugiau pasako apie patį žmogų, o ne apie pasaulį? Ką, jeigu absoliučiai viskas priklauso nuo požiūrio taško? Ką, jeigu išniręs yra ne laikas, o Hamletas? Štai pats paprasčiausias optinės apgaulės eksperimentas, kurį gali atlikti kiekvienas:



1 Paveikslas¹⁴⁸

¹⁴⁷ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 47.

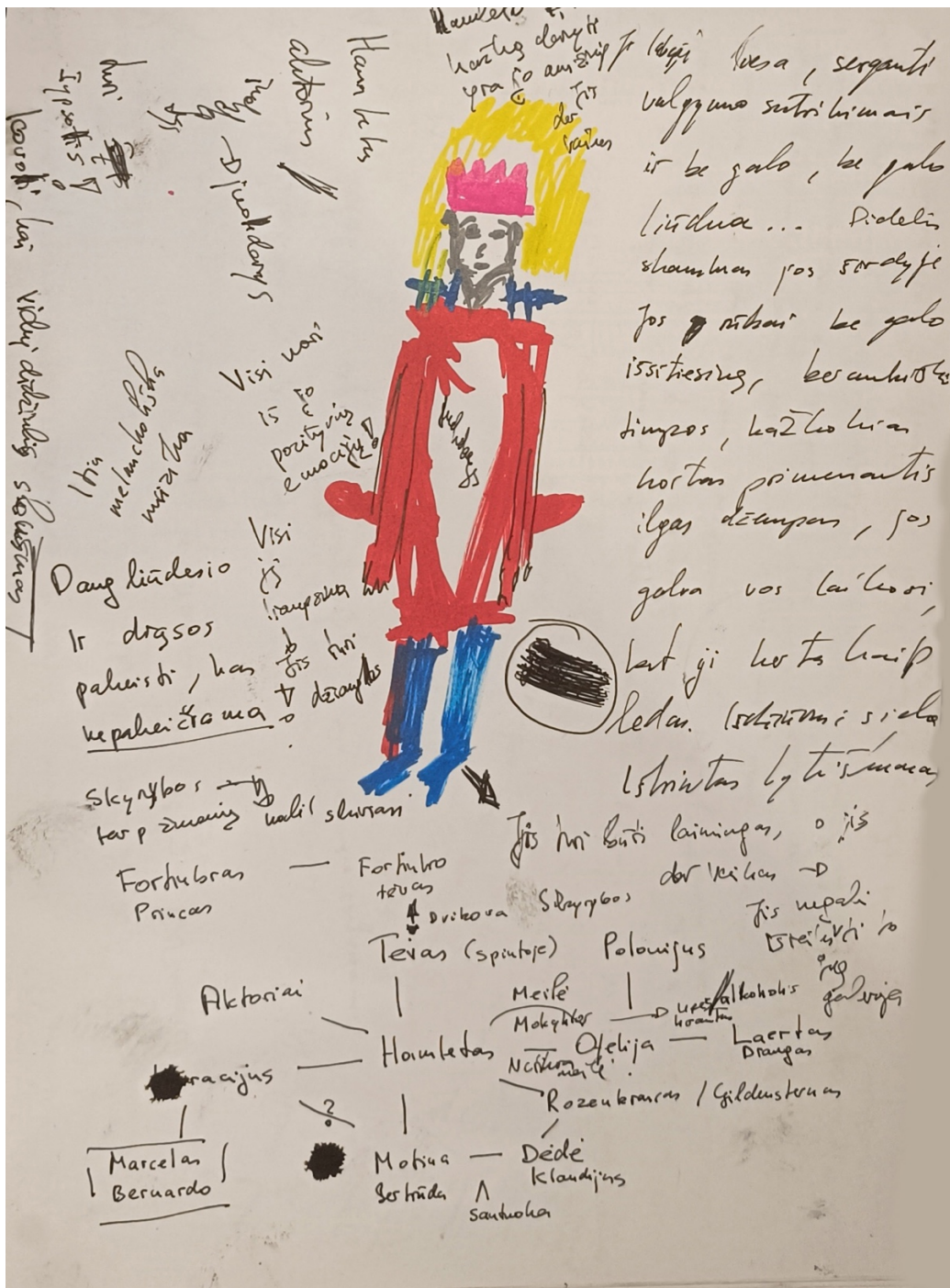
¹⁴⁸ Dockrill, P. *This Brain-Bending 3D Staircase Just Won Best Illusion of The Year For 2020*, Science Alert, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.sciencealert.com/brain-bending-3d-staircase-wins-best-illusion-of-the-year-for-2020>.

Į kurią pusę kylą laiptai? Žiūrint atidžiai į paveikslėlių atidžiai smegenys nuolatos vis keičia laiptų kryptį. Tad kuri kryptis yra tikrovė? Žinoma, tai tik lengvai paaiškinamas optinės apgaulės eksperimentas, tačiau galima būtų sutikti, kad yra itin didelė galimybė, jog kiekvienas mūsų pasaulį mato unikaliai ir skirtingai. Išskyla klausimas, gal Hamleto nemėgstamo, išnirusio laiko atstūmimas, iš tiesų, atskleidžia tiesą apie patį Hamletą, bet nieko objektyvaus nepasako apie išnirusį laiką? Žinoma, tokia modelyje, kuriame viskas priklauso nuo žiūros taško galima pradėti analizuoti, kas yra objektyvumas, o kas yra subjektyvumas apskritai? Tai jau kito meninio tyrimo tema, tačiau viena lieka aišku, kad Hamleto žodžius verta vertinti atsargiai, turint omenyje, bendrą jo psichologinį portretą. Tad, pradėjus dirbti su „Hamletu“ antrajame dirbtuvių etape norėjosi atimti iš Hamleto tiesos ieškotojo etiketę, kvestionuojant pačios tiesos išaiškinimo galimybę.

Hamletas, iš principo, bjaurisi egzistencija ir lyg ilgisi pasaulio anapus mirties. Ši „hamletiška“ melancholija yra itin būdinga paauglystės laikotarpį išgyvenančiam individui. Todėl buvo nuspręsta, kad Hamletas galėtų būti paauglys, išgyvenantis tapatumo ir tėvo netekties krizę. Tai tarsi paaiškintų, kodėl visas pasaulis yra jo priešas, o jis yra tas vienintelis, kuris tą pasaulį gali išgelbėti. Ši gyvenimą neigianti „hamletiška melancholija“ buvo ir identiteto fenomeną nagrinėjančios pjesės „Kodas F32“ inspiracija.

Pradėjus antrąjį dirbtuvių etapą buvo nutarta pasinaudoti pirmojo dirbtuvių etapo įžvalgomis ir palikti Ofelijos ir Hamleto porą kaip centrinę viso spektaklio ašį. Tik šį kartą scenoje veikė nebe subrendę žmonės, o paaugliai. Pirmose repeticijose buvo mėginama eksperimentuoti su neapibrėžiamomis herojų tapatybėmis. Todėl Hamleto vaidmeniui buvo parinkta aktorė moteris, o Ofeliją vaidino vyras.

Buvo tikimasi, kad jei Hamletą vaidins moteris, galbūt, bus galima sukurti lyties neturintį personažą ir galbūt aktorei mėginant suvaidinti vyro vaidmenį natūraliai pati personažo lytis taps nebesvarbi. Nei jo moteriškumas, nei vyriškumas niekaip neturėjo būti akcentuojamas. Hamletas turėjo būti labai smulkaus kūno sudėjimo, be galo liūdna, didžiulį skausmą širdyje nešiojanti žmogysta. Jo rūbai turėjo būti labai tiesūs, ilgi, kortas primenantis ilgas džemperis, aptemos ilgos kelnės. Hamletas turėjo atrodyti taip, kad jo galva vos laikytųsi, bet dėl to, kad jo siela sušalusi, jo kalba turėjo kirsti kaip ledas. Pati lytis turėjo būti išsitrynusi, įspūdis turėjo būti toks, kad pasižiūrėjus į Hamletą negalėtum jo priskirti nei vienai lyčiai. Ofelija, vaidinama vyro lygiai taip pat turėjo būti neapibrėžta lyties. Jie abu turėjo būti introvertiškos, labai vienišos, niekam savo tikrojo veido neparodančios asmenybės. Ir dėl to viena kitą traukiančios taip, kaip skęstantis griebiasi šiaudo.



2 Paveikslas¹⁴⁹

Tačiau pirmieji skaitymai parodė, kad šią idėją galimai bus gana sudėtinga įgyvendinti. Kelią pastojų jau vien aktorių balsų charakteristikos. Specialiai kurti balsų nesinorėjo, nes tada aktorinė raiška būtų priminusi tam tikrą šaržą, o tai būtų prieštaravę norimai neapibrėžto herojaus identiteto idėjai. Galų gale, prisidėjo abejonės, kad režisuojant bus sunku atrasti aiškų psichologinį pamatą tokiai neapibrėžtai herojaus tapatybei. Taip jau buvo nutikę pirmajame kūrybinių dirbtuvių etape. Buvo pabijota, kad galbūt pernelyg didelis Hamleto tapatybės nekonkretumas gali

¹⁴⁹ Pauliaus Ignatavičiaus repeticijų užrašų nuotrauka iš antrojo kūrybinių dirbtuvių „Hamletas“ etapo Valstybiniame Šiaulių dramos teatre

paskandinti patį scenos kūrinį abstrakcijose ir jo žinutė gali pranykti neapibrėžtumuose. Pirmasis dirbtuvių etapas parodė, kad neapibrėžiamas herojaus identitetas gana sunkiai realizuojasi aktorinėje raiškoje. Šie svarstymai atvedė prie sprendimo atsisakyti lyties neapibrėžtumo idėjos formuojant herojaus identitetą. Žvelgiant iš dabartinio taško į prieš du metus vykusį procesą, susidaro įspūdis, kad vėlgi mėginant žengti į praktikoje dar gerai nepažintą performatyvumo estetikos teritoriją nugalėjo pažįstama dramatinio teatro komforto zona. To priežastys jau minėtos aptariant pirmąjį kūrybinių dirbtuvių etapą.

Galų gale, buvo nutarta sukonkretinti Hamleto tapatybę galvojant apie jį kaip apie krizę išgyvenantį paauglį ir taip suteikiant jo žodžiams konkretų kontekstą, kuris yra atpažįstamas ir su kuriuo lengviau tapatintis. Šis kūrybinis posūkis iš pirmo žvilgsnio kalbėjo apie norą nepalikti kūrinio vien tik filosofiniuose apmąstymuose bei kalbėti apie konkretesnę situaciją, kuri galėtų būti atpažįstama didesniai žiūrovų ratui, tačiau žvelgiant giliau tai buvo žingsnis atgal į jau pažįstamus vandenis. Žinoma, tai buvo jau nukrypimas nuo meninio tyrimo tikslų, bet apie šią performatyvumo estetikos problematiką ir jos tam tikrus spąstus jau kalbėta ankstesniame skyriuje.

Paauglystės laikotarpis itin svarbus naujų žmogaus tapatybių formavimuisi. Kaip rašo Erikas Eriksonas: „Šios naujos tapatybės jau nebėra būdingos vaikystės žaismingumui ir eksperimentiniam jaunystės polėkiui: su nepaprasta skuba jos verčia jauną asmenį daryti pasirinkimus ir priimti sprendimus, kurie (...) lems galutinį savęs apibrėžimą, negrįžtamą vaidmens modelį, taigi ir išipareigojimus „visam gyvenimui“.“¹⁵⁰ Taigi identiteto formavimasis yra viena esminių paauglystės problemų, todėl norėjosi iš pažiūros konkretų, viską neigiančio paauglio identitetą paanalizuoti iš arčiau. Taip pat buvo nutarta, kad pirmojo kūrybinių dirbtuvių etapo esminė problema – pernelyg didelis medžiagos teoretizavimas, kuris trukdė atsirasti sceniniam veiksmui. Antrajame etape buvo labiau telkiamasi į patį sceninį veiksmą ir tai, ką siūlo pjesė, o taip pat mažiau ieškoma konkrečių meno režimų išpildymo.

Repetuojant iškilo dar ir kitas klausimas: kam reikia imti Shakespeare'o tekstą vien tam, kad jį visą perrašyti? Galbūt, tada geriau reikia parašyti naują pjesę, bet ar tada dar kažką bendro ši turės su Hamletu? Ir kuo čia bus dėtas Shakespeare'as apskritai? Režisierius Rimas Tuminas yra pasakęs, kad improvizuoti temoje yra kur kas sunkiau nei improvizuoti laisvai, be temos. Todėl ir buvo pasirinktas pastarasis variantas. Būtent šis iššūkis ir masino kūrėjus, tad nutarta nekeičiant Shakespeare'o teksto mėginti ištransliuoti norimą spektaklio žinutę. Išraiškos priemonės nuspręsta rinktis laisvai, pagal poreikį, neatsižvelgiant kokiam estetiniam, etiniam ar reprezentaciniam režimui jos priklausos, bet neatsisakyti tikslo per meninę praktiką apmąstyti žmogaus identiteto

¹⁵⁰ Erikson, E. *Identity and the Life Cycle*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1994, p. 119.

problematiką.

Taigi, esmine tema apie kurią norėjosi kalbėti tapo požiūrio taško reliatyvumas: jeigu žmogus nori pataisyti gadynę, tai galbūt pirmiausia žmogus turi pasikeisti pats. Kitaip tariant, kilo esminis klausimas susijęs su šio meninio tyrimo tema: jei viskas priklauso nuo požiūrio taško, tai kyla klausimas ar žmogaus identitetas pasirenkamas laisva valia paties žmogaus? Ar iš anksto suformuojamas visuomenės? Ar žmogus apskritai gali būti autentiškas? Temos pasirinkimas vedė prie šių sceninio kūrinio pamatinių kolonų:

1. „Hamletas“ yra paauglio tapimo suaugusiu drama, kuri pasibaigia tragiškai.
2. Tėvo netektis paauglio pasaulyje yra viena iš esminių „Hamleto“ tragedijų.
3. Klaudijus nenužudė Hamleto tėvo, visa tai yra Hamleto išsigalvojimas.
4. Hamleto tėvas ir Hamletas yra vienas ir tas pats. Tai yra Hamleto tėvo projekcija.

Čia svarbu kaip pats Hamletas mato savo tėvą.

5. Kūrinyje turi būti kuo mažiau buitės ir psychologizavimo, nes pavojus nukrypti į gana tradicinį reprezentaciniam režimui priklausantį teatrą nekeičiant Shakespeare'o teksto yra didelis.

6. Požiūrio taško reliatyvumo pagrindas yra Hamleto frazė: „Nes nieko nėra gera ar bloga apskritai: mūsų galvojimas tatau apsprendžia.“¹⁵¹

3.2.2 Tikrovės ir iliuzijos paieškos „Hamlete“

Prieš pradėdant antrąjį kūrybinių dirbtuvių etapą kilo nemažai klausimų į kuriuos norint pradėti dirbti reikėjo būtinai atsakyti. Pirmas klausimas buvo apie Hamleto tėvo domėjimosi lauką ir kaip Hamletas tą lauką panaudoja provokacijoms. Konkrečiai ėjo kalba apie partizanus ir Hamleto tėvo kaip nacionaliniu identitetu susirūpinusio žmogaus vaidmenį. Nuspręsta, kad norint Hamleto tėvo šmėklą kurti kaip paties Hamleto projekciją nereikia įtraukti jo paties susirūpinimo nacionaliniu identitetu. Visgi, tai juk paauglio išgyvenama drama, kuri savo turiniu ir išgyvenamomis emocijomis yra panaši į vaiko išgyvenamą skyrybų dramą. Todėl reikia daugiau koncentruotis į paties Hamleto istoriją neliečiant konkretaus tėvo domėjimosi lauko.

Pagrindinis klausimas – ar įmanomas Hamletas, jeigu nėra žmogžudystės, jei šią žmogžudystę kaip ir tėvo šmėklą Hamletas susigalvoja pats. Jeigu taip būtų, nuo Polonijaus žūties turėtų prasidėti kitas spektaklis, nes tada turėtų griūti Hamleto susigalvotos iliuzijos ir mes turėtume patekti į tikrovės lauką. Ir kokia yra tada Klaudijaus veiksmų motyvacija? Jis, tarsi turėtų tapti iracionalus, nes klausimas vis tiek išliktų, kodėl jis nori užmušti Hamletą. O jeigu jis kenčia dėl savo sąžinės, tai tada yra suprantama. Jeigu jis išvis be nuodėmės, tada tai sunkiau suprantama.

¹⁵¹ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 65.

Galima būtų sakyti, kad didžiausia Klaudijaus nuodėmė yra vedybos su Gertrūda. Tai galbūt paaškinotų Klaudijaus sąžinės graužatį. Tačiau, kodėl šis vėliau nori užmušti Hamletą? Jeigu nėra nusikaltimo, tai noras užmušti Hamletą paverstų Klaudijų itin neigiamu personažu. Ką reikėtų tokiu atveju vaidinti aktoriui kuriančiam Klaudijaus vaidmenį, jeigu žmogžudystės nebūtų? Kokia jo motyvacija veikti? Jeigu, tarkim Hamleto tėvas mirė sava mirtimi, tai tada reiktų atsisakyti visos pabaigos, nes sugriūtų Klaudijaus sąmokslas su Laertu, o tuo pačiu tiek Hamletas, tiek Klaudijus taptų sunkiai suprantamais personažais, nes jų motyvacijos veikti būtų nepagrįstos. Hamletas taptų neigiamu personažu, o Klaudijus – herojumi arba jei liktų visa Shakespeare'o pjesės pabaiga – jis taptų tiesiog piktadariu.

Apibendrinant, galima pasakyti, kad ši interpretacija be Klaudijaus nusikaltimo ir realaus tėvo šmėklos pasirodymo tarnauja pirmajame kūrybinių dirbtuvių etape reikšmingam, Hamleto kaip šiuolaikinio *trolis* identitetui, tačiau yra labai paini ir sukelianti begalę klausimų ir abejonių. Tai nėra nauja „Hamleto“ interpretacijos problema. Visa ši problema kilo iš klausimo: kaip interpretuoti tėvo šmėklą? Apie ją buvo kalbėta jau pirmame skyriuje. Reikėjo nepaklysti ieškant tėvo šmėklos išraiškos priemonių. Viena aišku, kad interpretuojant ją racionaliai kaip haliucinaciją ar kaip ligą, kūrinys būtų itin psychologizuojamas, o šito nesinorėjo, tačiau iš kitos pusės interpretuojant ją kaip mistinį ir nepaaškinamą reiškinį – kūrinys pasiliktų abstrakcijoje. Renesanse gana svarbu yra žmogaus mąstymas, racionalumas, galbūt, šmėkla tėra nostalgija viduramžiams? O gal, tai tam tikras Shakespeare'o protestas prieš dvasių pasaulį pamiršusią visuomenę? Visgi, nutarta, kad negalima atsisakyti tėvo šmėklos epizodo siūlomos mistikos. Juk visa ši problema yra spektaklio žaidimo taisyklių klausimas. Taip pat galima sukurti paauglių fantazijos pasaulį – pasakišką erdvę, kur viskas įmanoma ir čia šmėklos mistika gali pasiteisinti. Galbūt, tada Hamletas galėtų laikyti paslėptą tėvo šmėklą savo spintoje. Tai būtų arti to, ką ir norisi sukurti – pasaulį Hamleto galvoje. Tokiame pasaulyje Hamletui būtų leista įsigyventi į savo iliuzijas. Hamletui, iš principo, atrodo, kad Danija yra supuvusi, taigi, jo susikurtas iliuzinis, fantazijų kupinas pasaulis galėtų būti kaip protestas ir priešprieša realiam suaugusiųjų pasauliui. Taigi, paaugliško fantazijų pasaulis kalbėtų apie labai stiprią Hamleto meilę savo mirusiam tėvui ir norą atsiskirti nuo realybės bei matyti tik tai, ką jis nori matyti. Taigi, noras pakeisti išorinę realybę, visų pirma, kalbėtų apie Hamleto vidinio pasaulio bėdas. Iliuzijos griūtų tada, kai Hamletas nudurtų Polonijų. Čia Hamletas galutinai sumaišytų iliuzinį ir realų pasaulius bei supratęs ką padarė jau nebegalėtų trauktis.

Apsisprendus kurti Hamleto fantazijų pasaulį, ieškoma tinkamų išraiškos priemonių. Čia apmąstymų pradžia buvo Hamleto personažo sukonkretinimas. Hamletas buvo įsivaizduotas kaip moteriškų bruožų turintis, intravertas paauglys vertinantis grožį ir prižiūrintis rūmuose gėles. Visa

aplinka turėjo būti itin trapi ir priminti oranžeriją. Hamletas ir Ofelija turėjo būti vieninteliai šviesuliai melo, apgaulės ir tamsos kupinuose rūmuose. Hamletas naktimis klausytųsi radijo bangu sklindančių iš žvaigždžių ir vieną naktį galėtų išgirsti tėvo balsą. Tėvo šmėkla, vėlgi, galėtų išnirti iš ežero rūko ir ji turėtų kelti ne siaubo, tačiau harmoningus jausmus. Galbūt, tėvas galėtų priminti žveją arba bitininką. Tai harmonijoje esanti nei gera, nei bloga šmėkla nepriklausanti žmogiškojo proto pasauliui, todėl jos nereiktų niekaip vertinti. Norėjosi išimti siaubo elementą iš Hamleto tėvo šmėklos pasirodymo, nes šmėkla nepriklauso žmonių pasauliui, kuriame, anot Hamleto, tik mąstymas apsprendžia kas gera ir kas bloga, o dvasių pasaulis negali būti vertinamas. Ir čia, remiantis spektaklio kūrimo išeities tašku, atsivėrė išsitas probleminis laukas.

Iš principo tėvo šmėkla kalba tekstus, skirtus apibūdinti krikščionių įsivaizduojamai skaistyklai. Tai tekstai, kuriuose itin juntamas krikščioniškas prieskonis. Tuo tarpu, kūrinium norėjosi transliuoti žinutę apie suvokimo reliatyvumą, apie tai, kad gyvenime viskas priklauso nuo požiūrio taško, vadinasi, negali būti vienareikšmiškai vertinamo įvykio. Tai reiškia, kad blogis ir gėris atsiranda tik tada, kai pradedama kalbėti žmogiškojo vertinimo kontekste. Ir čia slypi esminis krikščioniškos šmėklos bei apie suvokimo reliatyvumą kalbančio būsimo spektaklio konfliktas. Kaip jau minėta, pats Hamletas apie tai kalba: „Nes nieko nėra gera ar bloga apskritai: mūsų galvojimas tatau apsprendžia.“¹⁵² Ir iš tiesų, gyvenime mes linkę vertinti situacijas, įvykius bei žmones pagal savo patirtį ir sudėti juos į vienokius ar kitokius stalčiukus, taip kurdami tam tikras jų tapatybes. Tai žinoma yra mūsų išlikimo garantas, tačiau tuo pačiu taip elgdamiesi mes save uždarome į savotišką apibrėžtų identitetų kalėjimą. Vertiname gyvenimą per iliuzijas kuriančius akinius ir nepastebime to, kas yra už mąstymo, už vertinimo, už dualumo. Ir kaip bebūtų keista, ši Renesanso epochos pjesė gilinantis į praktinį darbą su ja kėlė klausimą: galbūt, dualumas ir apibrėžtas identitetas tėra žmogaus proto konstruktai, nusakantys tik nedidelę dalį žmogiškosios esaties?

Kaip jau minėta anksčiau, šis fokuso atitraukimas nuo paties mąstytojo arba mąstymas apie mąstantįjį, kuris yra būdingas meditacijoje patiriamai būsenai taip pat būdingas ir pačiai „Hamleto“ pjesei. Ji netgi prasideda herojų atitraukimu nuo jų pačių: „BERNARDO Ar ten Horatio? / HORATIO Tik jo dalis!“¹⁵³ Čia kalbama apie žmogaus dalinį identifikavimą. Pjesėje tokios „mažos detalės kaupiasi kaip nelabai sąmoningi žmogaus atminties aktų šešėliai, kaip tam tikra nesąmoninga, retrospektyvi formuluotė.“¹⁵⁴ Horatio identitetas čia tik dalinis, tarsi atitrauktas nuo savęs. Tai kalba apie žmogaus gebėjimą matyti save iš šono. Bet tada kyla klausimas: o kas yra tas, kuris mato? Kas yra tas, kuris mąsto mąstantįjį? Tai vėlgi susiveda į vieną esminių pjesės

¹⁵² Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 65.

¹⁵³ Ten pat, p. 8, 9.

¹⁵⁴ Aldus, P.J. *Mousetrap: Structure and Meaning in Hamlet*, Toronto: University of Toronto Press, 1977, p. 44.

„Hamletas“ klausimų: „Kas gi tad žmogus“¹⁵⁵? Čia svarbiu tampa atspirties taškas, kas lieka nusiėmus visas psichologines ir socialines kaukes? Ar tai išvis įmanoma? Ar išvis yra įmanomas grynasis identitetas, nesąlygotas aplinkos veiksnių? Ar įmanoma atsisakyti savo praeities – „Hamleto tėvo šmėklos“ ir gyventi vien tik pagal autentiškas vertybes bei taisykles, kurios yra niekieno neprimestos? „Visuomenė perplėšia *subjektą* į du polius, kurie kartu sudaro vieną formą: vienį arba identitetą vienoje pusėje ir atvirumą bei imlumą išorei kitoje pusėje. (...) Tačiau jei subjektai yra tik viena arba kita, jie *nustoja* būti subjektais.“¹⁵⁶ Tai reiškia, kad subjektas – žmogus, iš principo negali turėti vieno atskaitos taško, jis negali būti vien tik autentiškas, arba vien tik įtakotas. Jis yra patirčių visuma, kuri pati iš savęs yra dramatiška. „Subjekto sandara turi dramos struktūrą, o drama turi subjekto sandaros struktūrą.“¹⁵⁷ Iš to galima spręsti apie tai, kad žmogus – subjektas, susideda iš daugelio dedamųjų, tačiau atskirai šios dedamosios nėra tapačios žmogui. Galima būtų teigti, kad žmogus nėra vien tik jo mintys, vaizduotė, emocijos, jausmai ar veiksmai. Jis visus šiuos išvardytus dalykus gali stebėti, tarsi iš šono. Jis gali juos suvokti kaip visiškai atskirus nuo jo paties darinius. Tad jei, kaip jau buvo minėta, nėra jokio atskaitos taško, vadinasi, galbūt pats žmogaus „Aš“ pojūtis tėra tik iliuzija. „Tai yra *ego*. Iliuzinis „aš“ pojūtis, kaip sakė Albertas Einšteinas, gebėjęs giliau pažvelgti į erdvės ir laiko tikrovę bei žmogaus prigimtį, yra „optinė sąmonės apgaulė“.¹⁵⁸ Taigi, kūrybiniame procese norėjosi, kad Shakespeare'o „Hamletas“ taptų savotišku bandymu suvokti herojaus, o kartu ir žmogaus identiteto iliuzoriškumą. Tai viena iš norimų perteikti „Hamleto“ sceninės traktuotės žinučių, kuri natūraliai gimė antrajame „Hamleto“ dirbtuvių etape. Ji atliepė išeities poziciją: požiūrio taško reliatyvumą.

Dirbant su „Hamletu“ iškilo klausimas, kodėl Renesanso epochoje, humanizmo aušroje, sureikšminto žmogaus mąstymo žydėjime, herojus – Hamletas, kliaudamasis savo mąstymu ir ieškodamas tiesos, teisingo sprendimo, iš principo, visiškai pralaimi prieš tikrovę? Kodėl žmogiškas mąstymas jo neišgelbsti? Galbūt, Shakespeare'as įžvelgė žmoguje kur kas daugiau, nei jo mąstymas, jausmai, pojūčiai ar instinktai. Galbūt, žmogaus identitetas ir jo savybių visuma ar atskaitos taškas, žmogaus savęs pajauta, kitaip tariant, jau minėta *minimalioji savimonė* negali būti tapatinama vien tik su žmogaus mąstymu, galbūt, žmogaus protas tėra tik žmogaus geras tarnas? O kai žmogus užleidžia jam šeiminingą vietą, kliaujasi tik mąstymu, jis veda žmogų į kančią ir jo istorija baigiasi tragiškai kaip Hamleto.

Bet ar šis spektaklio žinutės turinys turi būti tapatus šmėklai? Gal neturi būti viskas taip

¹⁵⁵ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 129.

¹⁵⁶ Hegemann, C. *Identität und Selbst-zerstörung*. Berlin: Alexander Verlag, 2017, p.10.

¹⁵⁷ Ten pat, p.11.

¹⁵⁸ Tolle, E. *Naujoji žemė*. Kaunas: Mijalba, 2016, p. 24.

vienareikšmiška ir akivaizdu? Buvo nutarta Hamleto tėvo šmėklai palikti krikščioniškus tekstus apie skaistykla, o spektaklio žinutę apie požiūrio taško reliatyvumą ir identiteto iliuzoriškumą nutarta palikti paties žiūrovo percepcijai ir jo mąstymui, pasitikint žiūrovo sąmoningumu ir vaizduote.

Vėlgi, reikėjo grįžti prie Hamleto fantazijų pasaulio, kuris legitimuotų šmėklos kaip mistinės būtybės pasirodymą. Todėl nuspręsta kurti paauglio fantazijos pasaulį. Norėjosi scenografijos, kuri atspindėtų Hamleto požiūrį į Elsinorą. Taigi, nuspręsta pasinaudoti Klaudijaus žmogžudystės istorija ir visa scena buvo paversta į nusikaltimo erdvę. Ši nusikaltimo erdvė simboliškai asocijavosi su paties Hamleto pašąmoningu noru užmušti savo tėvą, todėl buvo pasirinkta viena iš žmogaus pašąmonės išraiškos galimybių – rūšio metafora, kuri buvo įgyvendinta tiesiogiai. Scenoje iš pastolių buvo sukonstruotas didelis, atšiaurus rūšys, kurio viduryje buvo vieta nuodėmėms nuplauti – vonia. Tai buvo tokia erdvė, kurioje pagal paauglio įsivaizdavimą galėtų būti nužudytas žmogus, o kartu jos apkerpėjimas reiškę paties Hamleto sužeistą savimonę. Taip buvo tikimasi priartėti prie sceninio kūrinio koncepcijos pagal kurią šmėklos pasirodymas, iš tikrųjų, vyksta Hamleto galvoje.

Tam, kad galima būtų patikrinti šios interpretacijos legitimumą, reikėjo išanalizuoti kaip ši interpretacija dera su pjesės įvykiais, tada galbūt paaiškėtų ko reiktų atsisakyti, o ką palikti ir ar apskritai ši interpretacija turi galimybę būti įgyvendinta. Pjesę galima suskirstyti į kelias dalis: iki ir po Polonijaus nužudymo. Iki šios žmogžudystės atrodo, kad visi stengiasi vieni kitus valdyti ir ieško, kur slypi tiesa: Klaudijus su Gertrūda nori išsiaiškinti, ką mąsto Hamletas ir manipuliacijų pagalba jį patraukti į savo pusę, kitaip tariant, valdyti. Polonijui rūpi Ofelijos ir Hamleto santykių rimtumas bei Laerto sąmoningumas. Jis nori išsiaiškinti, ką mąsto šie ir kaip jie elgiasi ir tai žinodamas jais manipuluoti – valdyti. Hamletas, tuo tarpu, nori išsiaiškinti tiesą apie tėvo mirtį ir tik tada, kai bus tikras dėl atskleistos tiesos galės įgyvendinti teisingumą – atkeršyti, vėlgi, savotiškai valdyti visą situaciją. Žinoma, skirtingai nuo Klaudijaus, Gertrūdos ir Polonijaus, Hamleto siekis valdyti kitus nėra toks akivaizdus, regis, jis tiesiog reflektuoja tai, kas su juo vyksta ir ieško tiesos. Susidaro įspūdis, kad jis iš tiesų nenori nieko valdyti, o nori viską griauti. Iki Polonijaus nužudymo Hamletas yra tiesos ieškojimo fazėje, vėliau viską apima destrukcija. Galima būtų teigti, kad po tėvo mirties jį apėmęs beprasmybės ir beviltiškumo jausmas tampa pagrindiniu jo veiksmų varikliu. Taip tam tikra prasme pirmajame kūrybinių dirbtuvių etape buvo paneigta atrastoji Hamleto motyvacija veikti: žaidimas dėl žaidimo. Šis paauglys graužia save ir naikina kitus, net jam artimiausius žmones, nes tėvo mirtis ir Klaudijaus nusikaltimas jam yra svarbesni už bet ką. Tiesos atskleidimas ir teisingumo įgyvendinimo dilema jam tampa svarbesniais už meilę ir už artimus žmones. Taip Hamletas tampa savo tėvu arba Izaokas tampa

Abraomu dėl aukštesnio tikslo aukojančiu meilę artimui.

Jeigu Hamletas tėvo šmėklos pasirodymą per kurį jis sužino tariamą tiesą apie Klaudijaus nusikaltimą sąmoningai susigalvoja pats, kyla klausimas, kodėl tada jis nuolat ieško tiesos ir jį taip jaudina teisingumo įgyvendinimo problematika? Tokiu atveju, peršasi išvada, kad jis yra labai protingas antiherojus ir sąmoningai planuoja viso ko sunaikinimą ir turi tam tikrą fetišą filosofiniams svarstymams. Sąmoningas Hamleto tėvo šmėklos susigalvojimas reikštų, kad kažkodėl nuo pat pradžių jis nori viską sunaikinti, tačiau taip Hamletas netektų vieno pagrindinių Shakespeare'o sukurto personažo bruožų: polinkio abejoti. Jo abejonės taptų tiesiog filosofavimais dėl filosofavimo. Kitu atveju, galima būtų įsivaizduoti, kad absoliučiai viskas vyksta Hamleto galvoje. Į viską žiūrėtume kaip į tam tikrą sapną, kurį sapnuoja Hamletas. Jis nieko nedaro sąmoningai, tačiau tada susidurtume su visai kitokio teksto poreikiu, pernelyg dideliu Hamleto kaip herojaus sureikšminimu bei jo mąstymo nuvertinimu ir sąmoningų Hamleto pasirinkimų nureikšminimu.

Visgi, „Hamletas“ tiesą ir pjesės įvykius turėtų reflektuoti ir suvokti mąstydamas. O galbūt, tai ir yra didžiausia problema? Galbūt, tiesa gali būti tik patirta, bet ne suvokta? Galbūt, tiesos patyrimas negali būti niekaip apibrėžtas žodžiais. Tai itin siejasi su esmine Hamleto keršto ir atleidimo dilema bei jo delsimu veikti. Hannah Arendt savo knygoje „Eichmanas Jeruzalėje. Ataskaita apie blogio banalumą“ kelia klausimą ar teisinė sistema apskritai yra pajėgi nuteisti žmogų už tokį nusikaltimą kaip Holokaustas. „Galima būtų manyti, kad bendri klausimai, kurių mes nevalingai klausiamo, kai tiktai pradedame kalbėti apie šiuos dalykus: kodėl būtent vokiečiai? Kodėl būtent žydai? Koks yra tikrasis žmogaus dominavimo pavidalas?, yra kur kas reikšmingesni negu klausimas apie nusikaltimo pobūdį, kuris kyla proceso metu, ir reikšmingesni nei kaltinamojo esybė, kuri turi būti patraukta teisinėn atsakomybėn, taip pat reikšmingesni daugiau nei rūpinimasis, kokia apimtimi ir kokiomis sąlygomis mūsų šiuolaikinė teisingumo sistema, turint omenyje ypatingą šių nusikaltimų, su kuriais ji vėl ir vėl susiduria nuo antrojo pasaulinio karo laikų, būdą, apskritai yra pajėgi įvykdyti teisingumą.“¹⁵⁹ Jai atrodo, kad kur kas svarbiau, nei teisingumo klausimas yra nusikaltimo priežasties klausimas. Ar įmanoma nuteisti kitą žmogų apskritai? Teisingumo sistema suvokiama, tarsi aukos patirto skausmo nusikaltimo metu materialus įkūnijimas, turintis, tarsi atkurti Temidės svarstyklių pusiausvyrą. Tačiau ar sistema gali apskritai kaip nors išmatuoti žmogaus patirtą skausmą? Ar mūsų mąstymas ir žodžiai gali pilnai apibrėžti žmogišką patirtį? Hannah'i Arendt kilo abejonių dėl teisingumo sistemos pajėgumo paskirti nusikaltimui adekvačią bausmę, nes, regis, pats nusikaltimas buvo anapus

¹⁵⁹ Arendt, H. *Eichmann in Jerusalem, Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper Verlag GmbH, 2011, p. 57.

žmogiškojo suvokimo ribų, o kas baisiausia, kad šis įvykdytas blogis buvo tiesiog banalus. Šis pavyzdys tik nurodo į žmogiškosios patirties apibrėžiamumo neįmanomybę. Čia, vėlgi, sutinkame tą patį *begalybės vaizdinį* su kuriuo susiduria žmogiškasis protas.

Francas Kafka kalbėdamas apie savo kūrinį „Metamorfozė“ teigė, kad perkeliant jį į sceną vabalas, kuriuo virsta Gregoras Zamza negali būti niekaip pavaizduojamas, todėl nenorėjo savo knygos iliustruoti vabalo piešiniu. Gal tai galioja ir Shakespeare'ui? Vėlgi, tenka sugrįžti į esminę Shakespeare'o „Hamleto sceną“: tėvo šmėklos pasirodymą. Jeigu šmėklos tiesa yra neišreiškiamą, o gali būti tik patiriama, galbūt, šmėklos pasirodymas teatre išvis yra neįmanomas? Tačiau ši scena yra viena svarbiausių pjesės scenų. Kokį pavidalą ji turi įgauti, jeigu bet koks jos sukonkretinimas ar kitaip identifikavimas griauna pačią reiškinio esmę? Viena lieka aišku: Hamletas labai nori pamatyti savo tėvo šmėklą ir ją pamatęs tai priima ne kaip kliedesį, o kaip realų faktą. Dvasių pasaulis yra gana spekuliatyvus laukas visokioms sąmokslų teorijoms, ne veltui, tokioje mąstymą sureikšminančioje Shakespeare'o pjesėje atsiranda visiškai šviesaus proto priešingybė – šmėkla. Čia Shakespeare'as, tarsi ironizuoja žmogų, kuris yra visiškai tikras dėl savo suvokimo objektyvumo, tarsi klausdamas, galbūt tai, ką žmogus suvokia, tėra iliuzija? Galbūt, pats mąstymas yra tik iliuzija? Todėl buvo nutarta, kad Hamletas yra sąmoningas, adekvatus individas, kuris tiesiog susiduria su dvasių pasauliu. Šis susidūrimas su dvasių pasauliu yra labai realus bei apčiuopiamas, sudrebinantis jo vertybinius pamatus. Taip pat nuspręsta, kad Hamleto tėvo šmėkla turėtų būti panaši į gatvėje pasiklydusį, iš senelių globos namų pabėgusį senolį su naktine pižama. Tokia tėvo šmėkla turėjo kelti gailėtį Hamletui, o šmėklos užduotis atkeršyti turėjo nuskambėti kaip *pasyvaus agresyvumo* išraiška. Tokia, iš pirmo žvilgsnio, nekalta ir pasigailėjimo verta šmėkla iššaukė Hamleto gailėtį ir dar labiau pakurstė keršto troškimą. Ji pasirodė rūsyje, Hamleto pašamonėje esančioje atpirkimo vonioje, kurioje vėliau savo nuodėmės norės nusiplauti Klaudijus. Šmėklos pasirodymas vonioje kaip nuodėmių nuplovimo simboliuje transliavo tėvo šmėklos užduoties dviprasmiškumą. Viduramžiškas kraujo kerštas, tarsi turėtų atstatyti teisingumo svarstyklės į tinkamą padėtį, tačiau taip tik atrodo, nes Hamleto gyvenimas visiškai sugriūva.

Toks nemistifikuoto, o gana konkretaus žmogaus – Hamleto tėvo pasirodymas rūmų rūsio vonioje buvo dvasių pasaulio interpretavimo išdava anksčiau Valstybiniame Šiaulių dramos teatre režisuotame spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“. Jame du pagrindiniai personažai Pakas ir Fėja buvo interpretuojami kaip konkretūs du draugai – karaliaus tarnai, žaidžiantys Paką ir Fėją. Toks priėjimas buvo naudojamas ir „Hamleto“ kūrybinėse dirbtuvėse. Tėvas buvo konkretus, nemistifikuotas personažas, pasirodęs Hamletui lyg būtų ką tik pabėgęs iš senelių globos namų, tuo pačiu jo tekstui suteikiant dviprasmiškumo lyg tie žodžiai būtų tam tikras jo kliedesys. Taip

netiesioginiu, metaforiniu būdu buvo kuriama mistika scenoje. Buvo išvengta to, ko padaryti ir neįmanoma – sukurti realų šmėklos pasirodymą. Šioje vietoje buvo kliaujamasi reprezentacinio meno režimo logika, sukuriant tam tikrą šmėklos metaforą, jos poeziją. Hamletui tėvas buvo toks, kurį jis matė savo prisiminimuose. Šis personažas išreiškė didžiulį jo tėvo praradimo skausmą. Žinoma iškilo klausimas: ar visa tai įvyksta Hamleto galvoje, ar tikrovėje ir jeigu taip, tai kokia yra tikrovė, kurioje pasirodo šmėkla? Juk šmėklą mato ne tik Hamletas, bet ir kiti jo bendražygiai. Kad nesusipainiotume atskaitos taškuose – nutarta, scenografiją naudoti kaip Hamleto sąmonės metaforą, tačiau visus joje vykstančius įvykius vertinti kaip atsitikusius iš tikro. Buvo tikimasi, kad šis montažas sukurs trečią – sceninio kūrinio erdvę, kurioje bus savos žaidimo taisyklės.

3.2.3 Psichologizavimo spąstai ir kiti išraiškos priemonių labirintai

Kitas kūrybinių dirbtuvių tyrimo laukas buvo aktorių vaidybos stilistika. Kaip jau anksčiau minėta, kūrybiniame procese buvo atsisakyta performatyvumo estetikos aktorių vaidyboje, kuomet kliaujamasi vien tik aktoriaus asmenybės bruožais. Kadangi „Hamleto“ kūrybinėse dirbtuvėse daug dėmesio skiriama veikėjų motyvacijai veikti, nutarta kūrinyje išryškinti psichologinius personažų aspektus. Analizuojamoms „Hamleto“ scenoms turėjo būti priskirtas realaus aktorių gyvenime nutikusio įvykio atitikmuo. Pavyzdžiui, „Hamleto“ pirmojo veiksmo antroje scenoje lemiamu įvykiu tampa draudimas Hamletui vykti į Wittenbergą tęsti mokslų bei maištingas Hamleto elgesys. Todėl aktoriams buvo iškelti šie klausimai, į kuriuos atsakymų reikėjo ieškoti kuriant improvizuotus etiudus:

„a) Ar buvo situacija, kai aš kažkam uždraudžiau turėti tai, ko jie nori? Kaip aš pasipriešinau savo tėvui? Kokios buvo aplinkybės? Kaip jautėsi mano tėvas? Kokia buvo situacija? Kokia atmosfera buvo juntama?

b) Ar buvo situacija, kai aš buvau neteisingai nubaustas tėvų? Kieno buvau nubaustas? Kaip aš jaučiausi? Kaip jautėsi mano tėvai? Kokia tai situacija? Kokios buvo aplinkybės?“

Šie paprasti klausimai ir aktorių sugalvotos improvizacijos, iš jų pačių gyvenimo patirties, priartino kūrėjus prie psichologinio šios scenos pagrindo. Esmine, visiems bendra tema tapo pasipriešinimas tėvams bei paauglystėje kiekvieno patirta nuoskauda dėl norimos veiklos uždraudimo. Rezultate buvo prieita prie išvados, kad Hamletui draudimas grįžti mokytis į Wittenbergą, išties, skaudus įvykis, paskatinęs gilesnį tėvo mirties gedulą ir galutinai sugadinęs santykius su naująja šeimos galva – Klaudijumi. Iš kitos pusės, šios improvizacijos atvėrė ir didžiulę tėvų meilės ir rūpesčio savo atžalai svarbą. Tai savo ruožtu atskleidė su kokiais sunkumais susiduria Hamleto motina Gertrūda, matydama kenčiantį savo sūnų. Nesinorėjo vienareikšmiškai vertinti Gertrūdos ir Klaudijaus sąjungos ir norėjosi išryškinti motinos rūpestį savo sūnumi,

motyvaciją pagrindžiant tuo, kad reikėtų nesiųsti Hamleto atgal į Wittenbergą. Juk tokios būsenos paauglys nežinia, ką maštantis po tėvo mirties, gali būti potencialiai pavojingas sau pačiam ir kitiems.

Kitoje scenoje Horatio praneša Hamletui apie šmėklą. Čia, vėlgi, norėjosi atrasti tam tikrą situacijos atitikmenį realiame gyvenime. Todėl aktoriams buvo užduodami šie klausimai: „kokia buvo situacija, kai mes susitikome su ilgai nematytu, mums brangiu žmogumi? Kaip atrodė situacija, kai mes sužinojome tokią didelę paslaptį, galėjusią pakeisti kito žmogaus gyvenimą ir tam žmogui pasakėme apie ją? Kokiu būdu mes tai padarėme? Ar kada nors mes gelbėjome draugą?“

Po šios improvizacijos paaiškėjo, kad analogiška situacija galėtų būti artimojo neištikimybės atskleidimas savo draugui. Buvo susidurta su didele puokšte jausmų, kurie galėtų užplūsti Horatio: nenoras įskaudinti patį Hamletą, tam tikra nelaimės nuojauta, vidinis žinojimas, kad šmėkla slepia siaubingą paslaptį. Taip pat susidurta su jausmais, galimai užplūstančiais Hamletą: tiesos baimė, baimės sukeltas skausmas, nelaimės nuojauta ir užtikrintumas, kad reikia eiti tiesos ieškojimo keliu, kad ir kokia skaudi ji būtų.

Lygiai tokie patys pratimai buvo atlikti analizuojant atsisveikinimo su Laertu sceną. Aktoriai ieškojo pjesei analogiškos situacijos iš realaus gyvenimo, o po to mėgino atsakyti į klausimus: „ar buvo tokia situacija, kai mes turėjome atsisveikinti ilgam su mums artimu žmogumi? Kokie jausmai lydėjo mus ir artimą žmogų?“ Vėlgi, paaiškėjo labai paprasti, žmogiški dalykai. Ofelijos išsiskyrimo su Laertu skausmas, paslėptas po svetimumo kauke, o Laerto išsiskyrimo su tėvu ir Ofelija skausmas, paslėptas po sėkmingo šaunuolio, tėvo numylėtinio, kauke. Taip pat išryškėjo natūralus tėvo rūpinimasis savo vaikais ir jo nemokėjimas auklėti ir auginti dukrą.

Visi šie pratimai buvo skirti „Hamleto“ pjesės įžeminimui ir paskirų scenų psichologiniam portretui atskleisti. Tačiau, jau dirbant su konkrečiomis „Hamleto“ scenomis, pasirodė šio metodo spragos. Nors šis metodas ir padėjo suvokti Shakespeare'o tekstų realumą ir už jų slypinčią psichologiją, pats tekstas sunkiai pasidavė tokiai itin psychologizuotai ir realistiškai scenų traktuotei. Jame itin daug būdvardžių, apibūdinančių jausenas bei veiksmus, todėl vaidinant itin psychologizuotus, kone realius personažus ir situacijas, pamažu, tapo nuobodoka tokio teksto klausytis, jis pasirodė perteklinis. Visgi Shakespeare'o „Hamleto“ tekstas yra poetinis ir išsiaiškinus scenų psichologinį charakterį paaiškėjo, kad negalima pasilikti psichologinio teatro rėmuose. Reikėjo eiti toliau ir atrasti kitokį, veiksmingesnį ir emociškai sodresnį aktorių egzistavimo būdą scenoje.

Toliau ieškant vaidybos stilistikos „Hamlete“ nutarta kardinaliai keisti koncepciją ir

naudoti ryškiają personažo kaukę. Ryški personažo kaukė – vienas iš galimų aktoriaus sceninio egzistavimo būdų, nevengiant teatrališkumo, tačiau ją naudojant ironiškai ir išryškinant kelias personažo savybes, ji sukuria tam tikrą ironišką šaržą. Todėl kūrybinėse dirbtuvėse, pasinaudojus Shakespeare'o siūlomą Hamleto aukos vaidmeniu, mėginta sukurti itin aukštu balsu kalbantį, viskuo nuolat nepatenkintą, atvirai kiekvienoje situacijoje savo liūdesį demonstruojantį, viską sau leidžiantį ir jokių etiketo bei socialinių bendravimo normų nesilaikantį pagrindinį personažą – paauglį Hamletą. Šis keistas, šaržuotas personažas buvo tam tikra nuoroda į pažeistą Hamleto sielą, bet kartu ir neleido Hamletui tapti herojumi. Tai kartu ir atviro teatrališkumo kaip vienos iš herojaus identiteto išraiškos priemonių paieškų pradžia. Kaukė, kuri scenoje atvirai deklaruojama kaip kaukė, neslepiančios jos iliuzoriškumo, nepretendavo į tiesos kategoriją ir kalbėjo apie apibrėžto herojaus identiteto absurdiškumą, ironizuodama šį fenomeną savo pačios netikroviškumu. Kuriant kaukes ir drąsiai žaidžiant teatrališkumu, scenoje buvo sukurtas prasmės perteklius. Tėvo šmėklos pasirodymo scena priminė perspaustą ir sureikšmintą siaubo filmą, o viskas buvo daroma specialiai reikšmingai ir atvirai, kad žiūrovas pradėtų šia reikšme abejoti. Kitaip tariant, pasinaudojus reprezentacinio meno režimo įrankiais ir juos išverčiant į kitą pusę, buvo sukurtas labiau estetiniam nei reprezentaciniam meno režimui priklausantis epizodas. Žiūrovas, patyręs prasmės perteklių, pradeda nebetikėti tuo, kas vyksta scenoje ir pradeda kvestionuoti pačią prasmę. Kadangi melas vykstantis scenoje atvirai deklaruojamas ir neslepiamas, žiūrovas atsiriboja nuo sceninio kūrinio ir su juo nebesitapatina. Mes dažnai linkę viską įprasminti, galvodami apie tai, ką matome scenoje. Mums rūpi, ką reiškia vienas ar kitas epizodas, kokia jo prasmė ir t.t. Tačiau „išstinkanti prasmės pertekliaus patirtis koreliuoja su tuo, kas, iš principo, negali būti reprezentuojama“¹⁶⁰. Todėl vaizduotei reikia įdėti daug pastangų stengiantis apčiuopti, kas vyksta ant scenos, kad jos neištiktų banalumo likimas. „Patirdama reprezentacijos ir adekvatumo fiasco, o kartu matydama grynojo proto viršenybę, ji ima kurti dar intensyviau, išplėsdama savo veikimą anapus formaliųjų ribų.“¹⁶¹ Žiūrovo vaizduotė, nesugebėdama apčiuopti įprasto reprezentacijos mechanizmo, stipriai aktyvuojama ir ją pradeda veikti jau nebe įprastas literatūrinis turinys ar už teksto slypinti prasmė, tačiau panašūs mechanizmai, kurie veikia žmogų, kontempliuojantį paveikslo paviršiaus plokštumo keliamą įtampą. Kitaip tariant, jis pradeda kontempliuoti formos keliamus padarinius. Svarbus tampa alogiškas, reprezentacijai nepasiduodantis aktorių judesys ir plokščia, alogiška, savo keistą gyvenimą gyvenanti personažo kaukė. Kaukė yra iš tiesų artima Bertoldo Brechto epiniam teatrui, kurio pagrindinis privalumas yra „natūralumas ir žemiškumas, jo humoras ir mistikos, kuri nuo senų laikų vis dar būdinga

¹⁶⁰ Sabolius, K. *Isivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 134.

¹⁶¹ Ten pat, p. 137.

tradiciniam teatrui, atsisakymas.“¹⁶² Šiuo atveju, perdėm mistiškas ir perspaustų siaubo elementų prisotintas šmėklos pasirodymo veiksmas bei Hamleto ryški, tiesmukiška, nieko neslepianti kaukė – pernelyg sureikšmino pačią scenos prasmę. Iš vienos pusės, tai leido žiūrovui atsiriboti nuo veiksmo bei kritiškai vertinti šmėklos pasiūlytą keršto planą, kuris pasirodė absurdo šviesoje.

Repetuojant buvo galima susidaryti įspūdį, kad herojaus Hamleto identitetas tėra paprasta kaukė, kuri už savęs visiškai nieko neslepia ir priklauso absurdo kategorijai. Tiesą sakant, epiniam teatrui būdingas atsiribojimo efektas netikėtai įgavo estetinio meno režimo bruožų. Tikriausiai, be reprezentacijos epiniame teatre neįmanoma išsiversti, tačiau jame yra sąžiningai meluojama. Šitoks teatras nėra įvilktas nei į tariamos tikrovės – iliuzijos, nei į kuriamos tikrovės – performatyvaus akto popierėlį. Manytina, kad epinis teatras, kaip socialinė diskusijų tribūna, neslepiantis savojo ribotumo ir nekuriantis tikrovės bei nepretenduojantis į ją, taip pat leidžia kūrybiškai analizuoti šio meninio tyrimo ašį – herojaus identiteto ir jo raiškos transformacijas. Ši teatro sistema, tarsi išlaisvina kūrėją nuo pretenzijos atspindėti arba išreikšti identiteto sąvokos kuriamą įtampą scenoje. Joje paradoksaliai nebelieka melo. Scenoje nebandoma manipuliuoti kažką iliustruojančia tikrove. Spektaklis netampa tiesos rupu, o kaip tik tampa subjektyvių tiesų sankirtos tašku. Žinoma, epinio teatro kūrinys nepretenduoja į performatyvumo estetiką ar įtrūki meno teorijoje, tačiau savo gana tiesmuka, grubia ir kartais pernelyg iliustratyvia estetika, epinis teatras siekia išprovokuoti žiūrovą dialogui. Tiesa, čia komunikacija turėtų vykti mąstymo lygmenyje, tarsi neįtraukiant žiūrovo į jausmų ir neapibrėžtumo pasaulį. Bet visgi galbūt įmanoma, pasinaudojus epinio teatro principais, jo sąžiningumu, atvirumu sukurti kūrinį, kuris nesislėptų už etikečių, nebandytų būti tuo, kuo jis nėra, apeliuodamas į sąmoningą žmogaus mąstymą, tačiau kartu panardindamas žiūrovą tiek emociškai, tiek proto lygmenyje, į scenoje vykstančią atvirą fikciją, nesislepiančią po tikrovės rūbais.

3.2.4 Antrojo kūrybinių dirbtuvių etapo problemos

Apibendrinant galima būtų teigti, kad apsisprendimas dirbti su „Hamletu“, kaip su medžiaga skirta paaugliams, sąlygojo perdėm didelį medžiagos psychologizavimą, o tikslinės grupės apsibrėžimas lėmė išraiškos priemonių filtravimą. Buvo nukrypta nuo pradinės idėjos apie dviejų epochų sandūrą ir keršto bei atleidimo dialektiką. Taip pat nukrypta nuo performatyvumo kaip vieno iš esminių šiuolaikinio herojaus identiteto išraiškos būdų. Apie to priežastis ir performatyvumo spąstus kalbėta anksčiau. Paaiškėjo, kad noras kurti performatyvų teatrą scenoje vėl atsimušė į dramatinio teatro teritoriją. Teatriniai procesai visada vyksta čia ir dabar ir įtakojami visų kartu dirbančių kūrėjų. Susidūrus kelioms kūrybinėms vizijoms sunkiausia jausti šios

¹⁶² Brecht, B. *Pastabos apie teatrą*. Vilnius: Scenos meno kritikų asociacija, 2022, p. 111.

akimirkos pulsą ir nuspręsti kuria kryptimi judėti toliau. Galbūt, kartais verta atsisakyti to, kas neveikia ar yra pernelyg pretenzinga, tačiau, galbūt, toje išraiškos formoje, kuri iš pirmo žvilgsnio neveikia, glūdi nepažinti lobiai. Visgi proceso metu atrasta, kad epinis teatras gali pasiūlyti galimybę, neslepiant žmogaus mąstymo ribotumo, kalbėti apie jo identiteto neapibrėžiamumą. Tačiau kūrybinės dirbtuvės vis dar neatsakė į esminį klausimą: kaip elgtis šių laikų Hamletui – keršyti ar ne?

Dirbtuvėse buvo tiriama, kur herojų nuveda abejonės, neapsisprendimas, paauglystės brendimo problemos, tačiau keršto klausimas liko nuošalyje. O jis yra esminis dėmuo kuriant herojaus identitetą „Hamleto“ spektaklyje. Visgi kokį identitetą pasirinkti Hamletui? Ar būti tuo, kuris atsuka kitą žandą ar tuo, kuris keršija, o gal tuo, kuris yra abejingas arba tuo, kuris nekeršija, bet tiesiog kenčia. Galų gale, po antrojo kūrybinių dirbtuvių etapo prasidėjo Rusijos sukeltas karas Ukrainoje ir tai užaštrino temą, kuria norisi kabėti. Ką su krikščionišku gailestingumu daryti ukrainiečiams? Kaip karas apskritai skatina pervertinti savo įsitikinimus? Ar mes turime būti tie, kurie krikščioniškai atsuka kitą žandą ar tie, kurie stovi ir nieko nedaro? O gal tie kurie aktyviai priešinasi?

Verta paminėti, kad teorinėje dalyje atrasta identiteto sąvokoje slypinti problematika bei įtampos laukas, kuris, tarsi nurodė į neįmanomybę žmogiškam protui apibrėžti žmogaus unikalų savęs suvokimo patyrimą, skatino ir toliau per praktiką analizuoti herojaus identitetą, jo raišką, įkvėpė rinkti paneigiančius arba patvirtinančius įrodymus apie identiteto sąvokos iliuzorinę prigimtį.

Kalbant apie šį identiteto aspektą, antrasis kūrybinių dirbtuvių etapas pasiūlė dar vieną žiūros tašką į „Hamleto“ medžiagą. Hamleto paaugliškas neigimas ir jo melancholija nurodo į Hamleto mėginimą susikurti savąjį identitetą. O šis mėginimas apsiriboja tik senojo identiteto neigimu ir, apskritai žmogaus egzistencijos neigimu, nieko nesukuriant, bet tik kaltinant aplinką ir pasaulį, viską griauinant ir viską neigiant. Šiuo atžvilgiu, Hamletas, tarsi sukuria identitetą per neigimą – per tai, kas jis nėra. Kas jis, iš tikrųjų, yra, jis ir nežino, ir negali pasakyti. Todėl šis visa ko neigimas, galima sakyti, yra herojaus identiteto negatyvas, tarsi visi aplinkiniai identitetų apibrėžimai būtų netinkami. Tačiau to tikrojo, Hamleto esmę nusakančio identiteto, nebūtų apskritai. Vietoj jo būtų likusi tik ertmė, niekaip neužpildoma tuštuma tarp nuneigtų, savotiškai užrakintų identitetų apibrėžimų. Tad, jeigu Hamleto identitetas yra kuriamas tiesiog nuneigiant kitus identitetus, bet taip ir nesukuriant savojo, kilo klausimas, ar identiteto fenomeno apibrėžtis apskritai gali padėti atsakyti į klausimą „kas gi tad žmogus“¹⁶³.

Šie esminiai klausimai skatino toliau ieškoti *hamletišku* temų šiuolaikinėje 20 amžiaus

¹⁶³ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 129.

dramaturgijoje. Tolimesniam darbui buvo pasirinktas Rainerio Wernerio Fassbinderio kūrinys „Šiukšlės, miestas ir mirtis“. Buvo tikimasi, kad darbas su šia medžiaga padės atrasti atsakymus į klausimus apie keršto ir atleidimo dilemą bei identiteto fenomeno keliamą problematiką.

3.3 „Hamleto“ dirbtuvėse atrastų temų interpretacijos ir šiuolaikinio herojaus identiteto bei jo raiškos paieškos rašant pjesę „Kodas F32“ ir spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę repeticijų procese

3.3.1 Žaidžiant Dievą be taisyklių ir vidinio erdvumo laisvė

Hamletas, spręsdamas savo keršto klausimus, susiduria su itin sunkia dilema, kuri anksčiau buvo palikta Dievui. Jis tampa savotišku *naujuoju Dievu* – tuo žmogumi, kurio atsakomybių laukas itin išsiplėtė. Tai pastebima ir šiandienos pasaulyje, kuriame žmogus vis labiau ir labiau artėja dieviškumo link. Net ši epocha P. J. Crutzeno vadinama žmogaus vardu – antropocenas. Taigi, jeigu Hamletas, spręsdamas Klaudijaus likimą, prisiima Dievo rolę, o jo paties identitetas yra tiesiog neapibrėžiamas, nes nėra pamatų, į kuriuos Hamletas galėtų remtis, tuomet peršasi išvada, kad Hamletas tokiu atveju atsiduria visiškoje aklavietėje. Kitaip tariant: šiuolaikinis herojus, neturėdamas jokio tikro pagrindo sau po kojomis, bando veikti, prisiimdamas tokias atsakomybes, kurios anksčiau tekdavo Dievui. Dar kitaip tariant, kai žmogus pasaulyje žaidžia Dievą, natūraliai susiklosto tai, kad yra sureikšminamas žmogaus Ego.

Hamletas veikia kliaudamasis savo mąstymu. Tiesa, jis mąstymą tapatina su sąmone ir su tuo, kas „paverčia mus bailiais.“¹⁶⁴ Jis, tarsi savęs nekenčia už tai, kad mąsto ir už tai, kad delsia veikti. Mąstymas tampa savotiškas veiksmo trukdis. Visas jo delsimas yra susijęs su troškimu pasirinkti teisingą variantą, o prieš renkant, juk reikia viską gerai apsvarstyti. Negalima gi atlikti neteisingo sprendimo, nes esant neteisingam sprendimui lauks kančia, chaosas, teisingumo, harmonijos nebuvimas. Deja, būtent taip ir atsiranda siaubinga kančia, kurią sukelia mąstymas, skirtas neva tam, kad iš tos kančios išsivaduočiau. Hamletas savo garsiajame „būt ar nebūt“¹⁶⁵ monologe svarsto apie tai, jog išsivaduoti iš kančios padeda ir mirtis. Atsakydamas į klausimą, kodėl žmogus nepasirenka mirties, kaip pačios paprasčiausios išeities iš gyvenimo kančių, Hamletas pamini baimę to, kas laukia ir kas neprieinama žmogaus protui. Jis absoliučiai nuneigia patį gyvenimą, kuris, anot jo, yra kupinas kančios ir teigia, kad žmogus, iš tiesų, bijo pasirinkti dar blogesnę variantą – pomirtinį gyvenimą, kuris yra tiesiog nepažinus gyviesiems. Taip žmogus yra savotiškuose nesibaigiančios kančios spąstuose. Reikia turėti omenyje, kad šioje vietoje Hamletas net neįtraukia į svarstymus savo artimųjų, dėl kurių vertėtų rinktis ne mirtį, o gyvenimą.

¹⁶⁴ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 82.

¹⁶⁵ Ten pat.

Vienintelė ji nuo mirties sulaikanti priežastis yra būsimo pomirtinio gyvenimo baimė. Visa tai kalba apie itin susireikšminusį žmogų, apie išaugusį jo Ego. Galima būtų sakyti, kad jis savo gyvenimą mato per savęs, kaip Dievo, prizmę. Čia jis, nebe Dievas, sprendžia, ar jam gyventi ar mirti. Jis savotiškai pastato save aukščiau krikščioniško Dievo ir pats sprendžia savo likimą. Tai liudija apie jau minėtą sprendimo galią, kuri nuo Dievo pereina žmogui. Tačiau veikti, kliaujantis mąstymu, Hamletui nelabai sekasi, nes veikimo gairių arba moralinio kompasas ir pasitikėjimo savo sprendimais, mąstymas nesuteikia. Jis kaip tik Hamletą paklaidina vis painesniuose labirintuose.

Jeigu mąstymas nėra ta instancija, kuri padeda išspręsti sudėtingus gyvenimo klausimus, tai kuo žmogus turėtų kliautis pasirinkdamas vienokius ar kitokius sprendimus? Klausimas, iš pirmo žvilgsnio, atrodo paprastas ir gal net kažkiek absurdiškas, tačiau žvelgiant giliau itin sudėtingas ir itin aktualus šiandieniniam žmogui, kuris dažnai žaidžia Dievą žemėje. Susidūrus su moraliniais ir egzistenciniais klausimais, Hamleto delsimas veikti, tarsi įkūnija šiuolaikinio žmogaus ribotumą ir savotišką žmogiškojo proto stagnaciją. Mąstymas, besirenkantis sprendimą, tuo pačiu šį sprendimą ir vertina. Užklįjuoja jam teisingo arba klaidingo, gero arba blogo sprendimo etiketę. Visas paradoksas slypi tame, kad ar sprendimas teisingas, paaiškėja tik jį padarius. Mąstydamas žmogus, tarsi susitapatina su pačiu procesu, su savimi kaip mąstančiuoju. Tačiau ten, kur egzistuoja moralė, visada egzistuos ir amoralumas. Ten, kur egzistuoja teisingumas, visada egzistuos ir neteisybė. Ten, kur egzistuoja šviesa, visada bus tamsos. Ten, kur egzistuoja gėris, visada egzistuos ir blogis. Ten, kur egzistuoja atjauta, visada egzistuos ir agresija, pagaliau, ten, kur egzistuoja mąstymas, visada egzistuos dualumas arba binarinės opozicijos, tiesiog išsisknijusios į visų mūsų vakarietiškojo protą. Todėl pats teisingumas, ar teisumas, visada bus kažkieno. Tiesa visada bus kažkieno tiesa. Pasaulio vaizdas visada bus kažkieno pasaulio vaizdas. Didysis šio tyrimo klausimas – ar egzistuoja tam tikras atskaitos taškas, su kuriuo žmogus gali save identifikuoti arba egzistencijos šaltinis, į kurį žmogus visada galėtų atsiremti? Ar egzistuoja pagrindas, į kurį atsiremdamas žmogus galėtų atlikti sudėtingus savo gyvenimo sprendimus?

Kuriant spektaklį, paraleliai buvo rašoma pjesė apie depresiją „Kodas F32“. Tai buvo, tarsi eksperimentavimas su savimi, ieškant išeities iš *hamletiškos melancholijos* – depresijos. Ieškant išeities iš gyvenimo ir pasaulio neigimo, ieškant išeities iš Hamleto delsimas situacijos, mėginant susikonstruoti naują identitetą. Rašant pjesę buvo remiamasi „Sedonos metodo“¹⁶⁶ darbo su savimi technika. Užduodant sau tam tikrus klausimus ir pamažu įsisąmoninant sąmonėje veikiančias programas bei vis kylančias naujas emocijas buvo keliamas vis gilyn į žmogaus

¹⁶⁶ Dwoskin, H. *Sedonos metodas*. Kaunas: Mijalba, 2015, p. 17.

vidų. Dirbant pagal šį metodą atrasta, kad tiek pjesės „Kodas F32“ herojus – depresija sergantis pusamžis vyras, tiek Hamletas patiria lygiai tokį patį vidinį konfliktą. Abu personažai bando nuneigti tai, kas juose yra nepriimtina, neigiama. Vyras pjesėje „Kodas F32“ nori atrasti pagrindą po kojomis, ieško atramos gyvenime ir kenčia nuo savo tamsių, neigiamų minčių, kurios nesiderina su taip trokštama ramybe ir saugumu. O Hamletas galvoja, kaip elgtis: keršyti ar ne ir svarstydamas apie žmogų, akcentuoja jo dvilypumą: žvėriškąjį ir dieviškąjį pradą. Jis labai norėtų pasirinkti teisingai. Jis ieško kažkokios atramos ir saugumo. Viena vertus, Hamletas norėtų save tapatinti su kažkuo, kas jau egzistuoja, kad patirtų saugumą, užtikrintumą, ir patvirtinimą, jog vienas ar kitas jo sprendimas yra teisingas, tinkamas, adekvatus. Kita vertus, jis kvestionuoja aplinkos jam siūlomas tapatybes, šiuo atžvilgiu, tai galioja ir šmėklos Hamletui peršamai tapatybei. Jis trokšta atrasti savąjį, autentišką matymą, savąją tiesą, savąją identiteto šaknį, kuria remiantis jis galėtų jausti pagrindą po kojomis ir būti užtikrintas savo veiksmuose. Bėda ta, kad šis vidinis konfliktas, greičiausiai, yra neišsprendžiamas.

Panagrinėkime žmogaus taip trokštamo saugumo konceptą. Juk, iš principo, nėra teisingo ar neteisingo sprendimo. Esti tik noras, kad sprendimas būtų teisingas ir šis noras yra pasmerktas žlugti. Jis kuria nuolatinę įtampą viduje, nes dar nė vienas žmogus negalėjo ir negali, ko gero, niekada negalės pilnai užtikrinti ir žinoti, kas įvyks ateityje. Todėl teisingo sprendimo noras – tiesiog proto siūlomas žaidimas, kuris niekada negali būti laimėtas. Juk apie tai, ar sprendimas yra teisingas ar ne, mes sužinosime tik ateityje. Tad į ką remtis žmogui atliekančiam vieną ar kitą sprendimą? Būtent šis klausimas ir yra viena esminių „Hamleto“ temų.

Galima būtų teigti, kad „Hamleto“ kalbama apie žmogų, kenčiantį nuo vidinio konflikto, kokį teisingą sprendimą pasirinkti. Žmogaus vidinė kova tarp tam tikro vidinio kerštaujančio žudiko ir vidinio gailestingąjį samariečio yra parodoma kaip pragaištis. Šios žmogaus kančios priežastis parodoma kaip transcendentinės dvasios: to kas žmogiška, ir kūno, to kas gyvuliška, kova. Pjesė „Hamletas“, tarsi mėginimas aprašyti procesą, kai žmoguje bandoma apjungti tai, kas atrodo yra atskirta. Kaip įmanoma apjungti instinktus, agresiją, smurtą, kūną ir transcendentinę dvasią, meilę, draugystę, kilnumą? Nenuostabu, kad Hamletas susidūręs su tokiais sau prieštaraujančiais vidiniais poliais, tiesiog, kapituliuoja ir yra pasimetęs bei delsia veikti. Lygiai taip pat, nesugebėdamas integruoti savo šešėlinės pusės, kapituliuoja ir į depresiją krenta pjesės „Kodas F32“ pagrindinis personažas. Visa problema ir atsiranda tada, kai žmogus kažkurią savo dalį, kuri jam nepatinka ar kelia diskomfortą, atstumia, taip neva tobulėdamas. Tačiau ši nustumta dalis niekur nedingsta, ji nusėda giliai sąmonėje ir grįžta iš šio *sandėliuko* labai netikėtais pavidalais, labai netikėtomis progomis. Tačiau, kaip keršto troškimą galima apjungti su Hamletui taip svarbia morale ir dvasios tyrumu, kaip žmogaus gyvuliškąjį pradą galima apjungti su žmogaus

dieviškuoju pradū? Pjesės pabaigoje Hamletas, ilgai nesvarstęs, nužudo Klaudijū. Tad ko vertos visos dvejonės, kurios tęsėsi per keturis pjesės veiksmus? Atrodo, kad norint būti teisingu, moraliu ir geru žmogumi, nepatinkančią dalį reikėtų tiesiog išsipjauti, nuneigti, išstumti. Bet, kai jau nuneigi šias dalis ir save matai kaip moralų, teisingą ir dorą žmogų, staiga, ateina tokios akimirkos, kai instinktai, įkyrios negatyvios mintys, negatyvūs jausmai užplūsta tavo vidų ir tada atsiranda siaubinga kančia. Tai, kas tave užplūsta nesiderina su moralaus žmogaus portretu. Taigi, šis noras būti geru ir teisingu žmogumi, atsisakant dalies savęs, iš principo, yra pasmerktas žlugti. Juk nusipjovus sau ranką ar koją – laimingesniais tikrai netapsime. Visa tai nurodo, į kokią sudėtingą situaciją Shakespeare'as pastato Hamletą. Ir esmine tema čia tampa būtent herojaus identiteto paieška. Juk jeigu Hamletas atrastų kažką, kuo jis galėtų pasitikėti, dėl ko jis būtų užtikrintas savo sprendimais – jis nedelstų veikti, tačiau Hamletas yra įstrigęs paieškoje. Iškyla natūralus klausimas – galbūt, ši Hamleto identiteto paieška tėra labirintas, iš kurio tiesiog nėra išėjimo. Galbūt, abiem herojams „Hamlete“ ir „Kode F32“ reikia tik vieno – atsitraukti nuo šios kovos, šios paieškos, šio beatodairiško ir inertiško bėgimo ieškant tiesos ir ieškant to vienintelio, teisingo išėjimo iš sprendimų labirinto. Atsitraukus nuo šių identiteto paieškų, gali būti, kad atsivertų visai kitoks tikrovės vaizdas. Galbūt, pats svarstymų apie moralę labirintas arba, kitaip tariant, taip trokštamasis teisingas sprendimas – apibrėžtas, stabilus identitetas, į kurį galima drąsiai remtis ir, kuris leidžia daryti teisingus sprendimus, tėra tik keletas iš žmogaus proto sukurtų žaidimų, kurie niekada negali būti laimėti.

Rašant pjesę „Kodas F32“ ir eksperimentuojant su Sedonos metodo technika, kiekvienos tokios sesijos su pačiu savimi eiga buvo dokumentuojama. Sesijos pabaigoje praktiškai visada buvo nukeliamas iki absoliučios, visa apimančios tylos, taikos ir ramybės. Nesvarbu, kokie intensyvūs, chaotiški ar nemalonūs jausmai ar mintys kildavo sesijos metu. Ji visada baigdavosi taika, ramybe ir visą apimančia tyla. Šis absoliučios ramybės patyrimas vertė susimąstyti, kas visgi slypi žmoguje už minčių, proto triukšmo, jausmų, emocijų, vaizduotės, prisiminimų ir kūno pojūčių? Kas yra ta milžiniška, atsiverianti ramybės erdvė, esanti už žmogaus identitetų, personažų, kaukių, mąstymo, emocijų ir pojūčių? Ši patirtis yra dokumentuota pjesėje „Kodas F32“, tačiau šią ramybės, tylos ir taikos erdvę galima tik patirti. Ji yra už įvardinimo, už žodžių, už mąstymo, todėl tikriausiai net neverta būti meninio tyrimo dalimi, nes bet koks apibrėžimas neperteiktų tiesioginės patirties. Tačiau šis erdvumo potyris yra vienas esminių pjesės „Kodas F32“ atradimų, deja, bet niekaip moksliskai neužfiksuojamas. Ši erdvė už mąstymo primena meditacijos metu patiriamą būseną. Tiesa, šiuo metu vyksta nemažai tyrimų kaip veikia smegenys meditacijos metu, tačiau tai vis dar itin spekuliatyvi tema. Klausimas lieka atviras: ar išsiaiškinus kokie cheminiai ir fizikiniai procesai vyksta medituojant tikrai sužinosime kažką apie šio erdvumo

potyrio esmė? Taikant Sedonos metodą, kaip ir medituojant „turėtų ateiti subtili, pradžioje, galimas daiktas, vos pastebima ramybė. Kai kurie žmonės ją jaučia kaip tylą fonę. Kiti vadina tai rimtimi. Kai mąstymas nebesigvelbia visos sąmonės, dalis jos lieka beformės pirminės būsenos. Tai yra vidinė erdvė.“¹⁶⁷ Šis patirtas erdvumas, iš prigimties, negali būti apibrėžtas ar aprašytas. Pats jo pavadinimas tėra menkas bandymas apibūdinti patirtį, juk daugelis tokias patirtis tiesiog priskiria ezoterikos sričiai. Šitoks patirties pavadinimas jau savaime suponuoja atskirtį nuo šiuo metu mokslui priklausančios objektyvios tiesos. Tačiau jis yra reikšmingas šiam tyrimui, nes patirtis rašant pjesę „Kodas F32“ savo tikrumu ir intensyvumu prilygo anksčiau aprašytiems *perėjimo ritualo*, arba *slenksčio* potyriams. Ir, iš tiesų, po šio patyrimo norėtusi pritarti Shakespeare'ui: „Daugiau dalykų, (...), dangus ir žemė slepia, / Nei (...) filosofija aprėpia.“¹⁶⁸ Čia pateikiama trumpa ištrauka iš šios pjesės, kurios pilnas tekstas yra pateiktas kaip šio meninio tyrimo priedas. Tai dialogo ištrauka tarp terapeuto ir sergančio depresija žmogaus:

„ JIS O kokia tame prasmė?

TERAPEUTAS Gyvenime?

JIS Taip. Tokiame amžiname gimimo ir mirties rate?

TERAPEUTAS O ką jeigu aš tau pasakyčiau, kad jos nėra.

JIS Ko?

TERAPEUTAS Prasmės. Pasižiūrėk į tą gyvenimą, kuris turi prasmę ir į tą, kuris jos neturi.

Pamatyk, tas dvi dėžutes, tuos du įsitikinimus.

JIS Taip matau.

TERAPEUTAS O gali dabar tiesiog tas dėžutes atidaryti. Tiesiog pastebėk tą skirstymo žaidimą ir pamėgink bent trumpam nebeskirstyti gyvenimo į prasmingą ir neprasmingą.

JIS Atrodo tada viskas griūna?

TERAPEUTAS Kas griūna? Sienos?

JIS Ne, ne sienos.

TERAPEUTAS Tai kas?

JIS Visas mano susikurtas pasaulis eižėja. Juk jeigu nėra niekur prasmės. Tai kodėl mes gyvename. Kodėl mes egzistuojame? Kam visa tai. Jau geriau nebūtų to didžiojo sprogimo ir mes būtume niekas.

TERAPEUTAS Susidurk, susidurk būtent su tuo nieku.

JIS Nenoriu.

TERAPEUTAS Taip. Jaučiu, kad priešini esi. Tu bijai jo.

¹⁶⁷ Tolle, E. *Naujoji žemė*. Kaunas: Mijalba, 2016, p. 154 – 155.

¹⁶⁸ Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 46.

JIS Taip.

TERAPEUTAS Bijai tuštumos. Susidurk su ja. Ką jauti?

JIS Tuščia, šalta, mirtis aplinkui.

TERAPEUTAS Ką jauti kūne?

JIS Krūtinėje didelį šaltį.

TERAPEUTAS Leisk tam šalčiui plėstis. Leisk jam būti. Jis turi teisę būti.

JIS Nenoriu, nenoriu, kad jis plėstųsi.

TERAPEUTAS Pasiduok, leisk, kvėpuok, tu tiesiog sėdi dabar kambaryje, tau negresia joks pavojus. Leisk jam būti, leisk jam išsiplėsti, kad jis apimtų tave visą.

JIS Nenoriu.

TERAPEUTAS Tai leisk tam pasipriešinimui būti. Leisk sau priešintis.

JIS Leidžiu.

TERAPEUTAS O kas nutiktų jeigu nesipriešintum? Bent trumpam.

JIS Numirčiau.

TERAPEUTAS Pabandom?

JIS Ta prasme.

TERAPEUTAS Ar gali leisti sau dabar numirti?

JIS Nu... gerai. Galiu.

TERAPEUTAS Na, ir kaip? Dar gyvas?

JIS Gyvas.

TERAPEUTAS Tai gali leisti tam niekui tiesiog tave užlieti? Bent trumpam. Leisk, nesipriešink. Leisk. Taip. Gerai. Na, ką dabar jauti?

JIS Tai turėtų būti komedija.

TERAPEUTAS Kas?

JIS Šita pjesė.

TERAPEUTAS Kas taip sakė?

JIS Ji.

TERAPEUTAS O tu nori, kad tai būtų komedija?

JIS Ne.

TERAPEUTAS Tai... Kame problemos? Tiesiog leisk savo pjesei būti tokiai, kokia ji yra. Stebėk. Stebėk kūną. Tai ką jauti kūne?

JIS Ramybę.

TERAPEUTAS Ką jauti už to prasmės ir beprasmybės identiteto?

JIS Visišką tuštumą.

TERAPEUTAS Gerai. O kaip ten tas šaltis.

JIS Tai tik pojūčiai.

TERAPEUTAS Taip. O kaip ten ta prasmė?

JIS Nežinau.

TERAPEUTAS Kas yra tikra, ar paveikslėliai tavo prote, ar tai, kad tu dabar kvėpuoji kambaryje.

JIS Tai, kad aš dabar kvėpuoju kambaryje.

TERAPEUTAS Jeigu egzistuoja prasmė, vadinasi egzistuos ir beprasmybė.

JIS Tai prasmė yra iliuzija?

TERAPEUTAS Iliuzija, dėžutė, identitetas, kurį mes pasirenkam. Mes suteikiame dalykams prasmę. Ir suteikiame beprasmybę. Beprasmybė irgi tėra tik dėžutė. Tiesiog liaukis skirstęs gyvenimą į prasmingą ir beprasmią, nes tai tik to pačio žaidimo dvi pusės, tokios pačios iliuzijų dėžutės, kurios nieko nepasako apie tai, kas iš tiesų yra gyvenimas.“

Pjesės rašymo procese patirtos būsenos ir įžvalgos padėjo toliau nesustoti ieškoti atsakymo į klausimą, ką savyje slepia identiteto fenomenas ir ar galima dėti lygybės ženklą tarp šios sąvokos ir žmogiškosios savimonės. Klausimas apie herojaus identiteto ir jo raiškos trajektorijas po šių patirčių tapo dar aktualesnis, klausimai, „kuo vadovaujantis žmogui daryti gyvenime sprendimus“ bei „ar įmanoma sukurti neapibrėžtą herojaus identitetą teatre“, įgavo dar didesnę svarbą.

3.3.2 Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesė „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ ir keršto bei atleidimo dialektika aukojimo kontekste

Šiandien per pasaulį ritasi nauji karai. Konfliktai nesitraukia, o kaip tik plečiasi ir *hamletiškas* keršto klausimas yra itin skaudus, nors iš kitos pusės, galima sakyti, dar kol kas net ir neaktualus. Juk šiuo metu vyksta smurto aktas. Vyksta puolimo ir gynimosi procesai. „Hamleto“ išėities situacija visgi vyksta jau po smurto ir agresijos akto, t.y. po karo. Taigi, tapatinti, „Hamletą“ su šiandien vykstančiais karais ir neetiška, ir pernelyg tiesmukiška. Todėl norėjosi rasti šiuolaikinę medžiagą, kuri nekalbėtų tiesiogiai apie konkretų šiomis dienomis vykstantį karą, o turėtų distanciją į jau įvykusius žmonijos kataklizmus ir būtų lengviau žiūrovui suprantama dėl *brechtiško susvetimėjimo efekto*. Atsižvelgiant į visus šiuos išdėstytus reikalavimus, nuspręsta dirbti su pačia kontraversiškesnia Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesė – „Šiukšlės, miestas ir mirtis“. Deja, žvelgiant iš šiandieninio žiūros taško, šios pjesės pasirinkimas neišvengė tiesioginių sąsajų su konkrečiu šiandien vykstančiu karu. Kaip bebūtų liūdna karas smelkiasi vis giliau į žmonių širdis ir protus apimdamas vis naujas teritorijas. Keršto ratas tęsiasi...

Keršto ir atleidimo dialektikoje galima išvelgti žmogaus moralės klausimą. Tai reiškia, kad renkantis sprendimą keršyti ar ne, reikia kažkuo remtis. Instinktais, moralės filosofija, vertybėmis, religiniais motyvais arba, kitaip tariant, savuoju identitetu. Anksčiau minėta, kad Hamleto keršto ir atleidimo dialektika susijusi su Abraomo Izaoko aukojimo Dievui drama. Žinoma, galima būtų prieštarauti ir keršto istoriją tapatinti labiau su Kaino ir Abelio istorija: „Viešpats jam tarė, „(...) Jei kas užmuštų Kainą, už Kainą bus atkeršyta septyneriopai“.¹⁶⁹ Čia, tarsi užkoduota visa žmonijos karo ir keršto istorija. Ir tikrai Hamleto istorija galėtų būti labiau panaši į Kaino ir Abelio istoriją, tačiau Shakespeare'o kūrinys mes susiduriame su kiek kitokiu atveju. Čia tokiai tiesmukiškai metaforai kelią pastoja Hamleto tėvo šmėklos funkcija, apie kurią rašyta jau anksčiau. Visų pirma, Hamleto tėvo šmėkla pjesėje tampa savotišku Abraomu, kuris dėl aukštesnio tikslo, dėl teisingumo įsigalėjimo, tarsi paaukoja savo sūnų įsukdamas jį į nenutrūkstamą keršto ratą. Visų antra, Hamletui užmušti Klaudijų nereiškia vien tik atkeršyti už tėvo žmogžudystę. Jeigu motyvacija būtų tik tokia, Shakespeare'as nebūtų įvedęs šmėklos, atklystančios iš dvasių pasaulio, žmogaus protą aukštinančiame humanizmo amžiuje. Hamletui užmušti Klaudijų reiškia ne tik tapti žmogžudžiu pasmerkiant save sąžinės graužaičiai, bet taip pat ir pratęsti kraujo keršto tradiciją. Visų trečia, Hamleto istorijoje tikrąją auką tampa Ofelija, kuri netikėtai paaukoja savo gyvenimą dėl patirto skausmo, kurį sukėlė Hamletas. Taip Hamletas tampa savo tėvu arba Izaokas tampa Abraomu. Tačiau Ofelijos auka turi dar ir kitą prasmę – ji priverčia Hamletą dar kartą suabejoti savo veiksmų teisingumu bei prisipažinti suklydus: „Aš ją mylėjau. Tūkstančiai jos brolių Man neprilygtų meile niekuomet.“¹⁷⁰ Būtent dėl šių priežasčių Hamleto istorija yra labiau lygintina su Abraomu ir Izaoku nei su Kainu ir Abeliu.

Tai svarbu todėl, kad pjesėje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ susiduriama su Holokausto tema. Ši pjesė pasirinkta, visų pirma dėl to, kad nevienareikšmiškai atveria labai jautrią dabartinės visuomenės santykio su Holokaustu temą, kuri po tiek metų vis dar kelia aistras ir skaldo ne tik Lietuvos, bet ir visos Europos visuomenę. Pastaraisiais metais, pasirodę Artūro Areimos, Oskaro Koršunovo, Yana'os Ross, Rūtos Vanagaitės kūrybiniai bandymai kalbėti šia tema kol kas sukelia didelį visuomenės susiskaldymą. Atrodo, kad visuomenė nėra išsigydžiusi Antrojo pasaulinio karo sukeltų traumų, o jų viešas permąstymas kelia ir pykčių, ir baimių. Neretai, kursto ir neapykantą. R. W. Fassbinderiui niekaip nepavyko profesionaliai ir viešai pastatyti pjesės tuo metu, kada ji buvo parašyta. Nepavykus spektakliui, jis netgi sukūrė pagal ją filmą – „Angelų šešėliai“, kuris buvo 1976 m. pristatytas Kanų kino festivaliui, bet Izraelio delegacija jį pavadino antisemitiniu. Kai buvo pareikalauta atskiros filmo peržiūros ir jos negauta, delegacija išvyko net nepažiūrėjusi

¹⁶⁹ *Šventasis Raštas, Senasis testamentas, Pradžios knyga, 4, 15-16*. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2018, p.7.

¹⁷⁰ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 164.

filmo. Pjesės pastatymas Vokietijoje įvyko jau gerokai po R. W. Fassbinder mirties – 2009 metais. Vienas pagrindinių pjesės „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ personažų yra turtingas žydas, priklausantis miesto grietinėlei. Miestas yra mėnulyje, nes žemė jau nebegyvenama, o turtingas žydas keršija visai visuomenei už savo tėvų mirtį supirkinėdamas nekilnojamąjį turtą, valdydamas politikus ir policiją. Jis finansuoja buvusio nacio, kuris tam, kad išgyventų, yra priverstas vaidinti kabarete transvestitą, dukrą, paversdamas ją pačia populiariausia ir brangiausia miesto prostitute. Taip jis keršija jos tėvui, kuris tariamai tiesiogiai prisidėjo prie jo tėvų mirties ir Holokausto. Jis įsimyli šią prostitutę, bet pyktis jame nugali ir jis net negali priimti jos atleidimo už tai, ką jis jai padarė ir nelikus kitos išeities išpildo prostitutės norą nusižudyti, ją pasmaugdamas.

Dauguma pjesės kritikų mato tik jos paviršių ir yra suvedžioti personažo pavadinimo – „Turtingas žydas“. Šis personažas specialiai prisiima jam primetamą nacistinės visuomenės stereotipą, kuris, beje, dar gyvas iki dabar. Jis specialiai, iš keršto tampa tuo, ko iš jo nori visuomenė – stereotipu. Jis taip elgiasi, kad galėtų kelti visiems pyktį ir skausmą, nes mano, jog taip palengvės jo paties pyktis. R. W. Fassbinderis meistriškai jautriai ir aštriai rašo pjesės dialogus ir monologus, kurie kupini skausmo, nevilties, meilės troškimo, nuovargio nuo karo, pykčio ir miesto šalčio, kuris tiesiogiai reiškia begalinį žmonių egzistencinį šaltį. Tai tas pats šaltis, kuris gimė repetuojant „Hamletą“ pirmojo kūrybinių dirbtuvių etapo metu.

Galima būtų teigti, kad Holokausto tema kiek skiriasi nuo keršto spiralės, iš kurios bando ištrūkti Hamletas. Tačiau tam yra keli kontrargumentai.

1. Tikriausiai būtų klaidinga Holokausto priežastį įvardinti kaip kerštą už kažkada įvykdytą žmogžudystę, taip, kaip esti Amleto mito atveju. Amleto tėvas žudė, nes keršijo už prieš tai buvusius nužudymus ir Amletas turi keršyti, nes jo tėvas buvo nužudytas. Tokia tarsi amžinai besitęsianti brolių žudystės Kaino ir Abelio istorija. Tačiau pažvelkime giliau į šią istoriją. Dėl ko Kainas nužudo Abelį? Juk Abelis nieko nenužudė. Kaip ir nėra reikalo atsakyti kerštu į prieš tai buvusią žmogžudystę. Biblijoje priežastis įvardinama gana konkrečiai: dėl didesnio Dievo palankumo Abeliui, taigi, dėl labai elementaraus pavydo. Todėl remiantis šiuo kontekstu bei turint omenyje pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“, į Holokaustą galima žvelgti kaip į keršto rato pradinį tašką. Remiantis šiuo kontekstu, pagrindinio personažo dilema keršyti ar atleisti supanašėja su Hamleto situacija. Savo aktualumu bei rimtumu jai nėra kiek nenusileidžia, o kaip tik suteikia galimybę pasigilinti į pačią keršto šaknį, nes Holokausto atveju, kerštas nėra tapęs tradicija. Tai reiškia, kad keršto spiralė dar nėra spėjusi įsisukti ir tapti rutina, taip suniveliuodama tikrąsias keršto priežastis bei savotiškai supaprastindama patį keršto fenomeną.

2. „Hebr. *korban olah*, gr. *holokautoma* reiškia deginamąją (pilną) auką, kurią hebrajų Biblija, Tanach, išsamiausiai aprašo *Kun 1-7* ir *Sk 28-29*, o vėliau ir Talmude (*Tamid, 31*). Ir tik vienintelį kartą ji paminima (neįvykusiai) žmogaus aukai įvardyti, vad. Izaoko paaukojimo (judaizmo tradicijoje minima *Akedah*, Izaoko surišimas) istorijoje“¹⁷¹. Taigi, pati termino Holokaustas kilmė yra tiesiogiai siejama su Abraomo ir Izaoko istorija. Šis terminas, apibūdinantis žydų naikinimą, antrojo pasaulinio karo metais yra itin prieštarai vertinamas, nes „*Akedah* istorijoje Abraomui buvę įsakyti nužudyti sūnų, kurį jis mylėjo. Holokauste Hitleris žudė žydus, kurių jis neketė“¹⁷². Tačiau ši sąvoka yra itin plačiai naudojama, tarsi „etimologinių ir postsekuliariųjų sąsajų nebūtų išvis.“¹⁷³ Atrodo, kad terminas Holokaustas suponuoja, kad buvo tam tikra aukos prasmė ir buvo aukotojas, kas logiškai maštant yra sunkiai suvokiama. Tačiau, vis dažniau, apie nacionalsocializmą kalbama, kaip apie tam tikrus religijos bruožus turėjusį reiškinį. Ir iš nacionalsocialistų perspektyvos, į žydų naikinimą, anot dr. Michaelio Ley, galima žiūrėti kaip į tam tikrą auką, kad būtų išgelbėta žmonija. Tai tik dar aukštesnis žmogaus Ego sureikšminimo lygis, kuomet žmogus – naci tampa Nyčės antžmogiū. Kitaip tariant, tam tikru pusdieviu, ar net Dievu, kurio rankose yra tiesa ir kuomet, į kito žmogaus naikinimą žiūrima kaip į religinę, ritualinę auką. Tai tik dar labiau priartina Holokaustą prie Hamleto istorijos, nes nacionalsocializmas yra pavyzdys, kada dėl aukštesnio tikslo yra paaukojamas kitas žmogus. Žengiant žingsnį dar toliau ir ieškant „Hamleto“ istorijos sąsajų su Holokaustu pjesės „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ kontekste, galima pasiremti Ericho Vögelino žodžiais: „Gyvenimo sekuliarizacija, atnešusi su savimi humaniško idėją, kaip tik ir yra dirva, ant kurios galėjo išdygti antikrikščioniški, religiški sąjūdžiai, tokie kaip nacionalsocializmas.“¹⁷⁴ Ir čia galime atpažinti ne ką kita, o žmogaus mėginimą žaisti Dievą ir sunkią atsakomybės našta nukritusią ant jo pečių Renesanso epochoje. Istorija bei Shakespeare'o ir Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesės, tarsi tik patvirtina liūdną tiesą. Kai žmogus pradeda žaisti Dievą, dažniausiai atsiveria tiesus kelias į tragediją.

Taigi, dėl šių priežasčių nebuvo jokių kliūčių toliau analizuoti žmogaus identiteto fenomeną ir tęsti „Hamleto“ kūrybinių dirbtuvių procese pradėtą analizę, kuriant spektaklį pagal Rainerio Wernerio Fassbinderio pjesę „Šiukšlės, miestas ir mirtis“. Esminė spektaklio mintis labai paprasta – pyktis gimdo pyktį. Juk jeigu mes norime mylėti ir harmoningai gyventi šioje

¹⁷¹ Šepetys, N. *Holokausto postsekuliarumas, tarp kritikos ir supratimo*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2022, p. 35.

¹⁷² Ten pat, p. 39.

¹⁷³ Ten pat.

¹⁷⁴ Ten pat, p. 44.

visuomenėje, turime atleisti visiems, netgi naciams. Tai radikali mintis, ypač, turint omenyje, šiandien vykstantį Rusijos sukeltą karą Ukrainoje. Jau nekalbant apie Izraelyje ir Palestinoje šiuo metu vykstantį dar vieną kraupų karą. Apie jokią atleidimą, tikriausiai, dabar niekas net nenori galvoti. Tačiau, verta kelti šį aštrų klausimą. Pagal kokius moralės principus žmogui gyventi Holokausto, ar apskritai karo akivaizdoje? Kaip jam save identifikuoti? Su kuo jam save identifikuoti? Kas yra jo sprendimų pagrindas ar ašis, pagal kurią žmogus veikia?

R. W. Fassbinderio pjesė kėlė itin nevienareikšmiškas mintis ir dvejopus jausmus. Ji tarsi Shakespeare'o „Hamleto“ kvintesencija pastatė kūrybinę grupę prieš esminius klausimus: Ar egzistuoja teisingas kerštas? Kas nustato keršto teisėtumą: žmogus, Dievas, religija, visuomenė? Kada gėris kovojantis su blogiu įgauna pastarojo savybių? Jeigu, kaip sakė Hamletas, „nieko nėra gera ar bloga apskritai: mūsų galvojimas tatau apsprendžia“¹⁷⁵ ar išvis šiandien įmanoma kalbėti apie gėrį ir blogį? Jeigu negalima, tai kuo vadovautis gyvenime? Ar mes patys kartais nebūname Fassbinderio aprašyti „*turtingi žydai*“, kurie dėl savo traumų niekiname kitus? Ar Holokausto žaizdos gali išgyti? Ar mes galime pasaulyje ir santykiuose su žmonėmis būti svečiais, o ne šeimininkais? Ar įmanoma nubausti žmones atsakingus už Holokaustą? Kokios yra pykčio, glūdinčio mummyse, šaknys? Šie aštrūs, *hamletiški* klausimai buvo atspirtis spektaklio pagal šią pjesę sukūrimo procesui. Po „Hamleto“ dirbtuvių reikėjo medžiagos, kuri dar giliau nagrinėtų keršto ir atleidimo problematiką.

Pati pjesė yra ganėtinai niūri, savo destruktiviu charakteriu primenanti patį autorių. Joje daug kančios ir depresyvių nuotaikų, pasaulio vaizdas čia gana juodas. R. W. Fassbinderio pasaulyje, atrodo, nėra meilės, tik išskaičiavimas ir kančia. Kančia dėl išgyvenimo, dėl keršto, dėl meilės, dėl laimės, dėl egzistencijos. Kančia, taip persmelkusi, visą miestą, kad net miesto oro atmosfera yra nuolat šalta ir atšiauri. Visi veikėjai vargsta dėl pinigų, dėl išgyvenimo ir yra kupini pykčio bei neigiamų emocijų. Išties, nepalanki aplinka gimti meilei ir atleidimui. Visa ši miesto situacija priminė emocijas, kurios šiandien kyla dėl vykstančių karų. Žinoma, Fassbinderis pjesėje kritikuoja patį kapitalizmą, o jeigu konkrečiau, „turtingo žydo“ figūra vaizduoja turtingą Frankfurto Westend dalyje gyvenantį spekuliantą ir yra priskirtina nesąžiningo kapitalisto stereotipui. Turtingas žydas specialiai prisiima tą stereotipą, kurį visuomenė jam suteikia ir keršija už savo tėvų mirtį ne tik paversdamas pagrindinę veikėją (Romą B.) elitine miesto prostitute, bet ir visus miestelio žmones priversdamas dirbti jam ir leisdamas kapitalizmo karuselei naikinti bet koki žmogiškumą ir atjautą vienas kitam. Taigi, karo stovis tarp žmonių čia labiau susijęs su karu darbo rinkoje ir su kapitalizme klestinčia konkurencija tarp žmonių, tačiau esminis dalykas yra šaltis, kurį žmonės jaučia vieni kitiems. Tai tas pats šaltis, kuris leido autoritariniam nacių režimui

¹⁷⁵ Shakespeare, W, *Hamletas*. Vertė Nyka – Nylūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 65.

išnaikinti šešis milijonus žydų. Tas pats šaltis, kuris Rusijai leidžia naikinti Ukrainą ir tas pats šaltis, kuris leidžia individualizmo apsvaigintai, liberalaus kapitalizmo visuomenei naikinti žmogiškos empatijos ir solidarumo likučius.



3 Paveikslas¹⁷⁶

Raineris Werneris Fassbinderis pagrindiniu personažu pasirenka visuomenės paraštėse gyvenančią prostitutę Romą B. Ji gyvena kartu su bedarbiu, prasilošusiu alkoholiku Francu. Šioje pjesėje žydas keršija savo tėvų žudikui – ponui Miulleriui ir daro tai labai sofistikuotai. Jam jau nebereikia šmėklos, kuri pasakytų tiesą. Tiesa yra pernelyg akivaizdi. Holokaustas įvyko ir jis keršija kaltiesiems. Lygiai kaip ir Hamletas. Tik čia žydas eina dar toliau, kerštas jo nebetenkina. Jis yra nusivylęs kerštu. Kerštas, pasirodo, iš tiesų yra pragaištis. Tad, galbūt, Hamletas abejojo ne veltui. Kerštas neatneša nei laimės, nei taip laukto palengvėjimo jausmo. Tuštuma lieka sieloje ir atsiveria dar didesnė skylė – sąžinės priekaištai dėl keršto. Romą B. jis paverčia tuo, kuo ji galvoja, kad nori būti – elitine, labai turtinga prostitute. Taip, kaip Hamletas nori Ofeliją išgrūsti į vienuolyną, nes jos grožis yra pavojingas, taip turtingas žydas, tarsi įdarbina „Ofelijos grožį“, parodydamas jai jos pačios ribotumą ir pademonstruodamas, kad meilė – pats tauriausias jausmas gali priklausyti kapitalistinei logikai. Ji gali būti perkama. Jis Romai B. sukelia abejonę, kad gal meilės, iš tiesų, nėra, o aplink yra tik kančia. Galbūt, reikia neprisirišti prie meilės ir leisti viskam

¹⁷⁶ Aktorė Ieva Brikė Romos B. vaidmenyje spektaklyje „Šiuokšlės, miestas ir mirtis“ (rež. Paulius Ignatavičius, 2022). Dainiaus Putino nuotrauka.

vadovauti šaltam, viską išskaičiuojančiam, protui. Lygiai kaip Ofelija „Hamlete“ tampa keršto rato auka, taip ir Roma B. R. W. Fassbinderio pjesėje tampa žydo pratęsto to paties keršto rato auka.

Žydas iš principo nori pabėgti nuo nuoširdumo ir atvirumo į abejingumą ir pragmatizmą, tačiau tai jam neatneša jokios laimės. Apskritai, laimės sąvoka jo net nedomina. Pjesėje jis lieka šaltu, pragmatišku nusikaltėliu, kuris savo šaltumu prilygsta šiuolaikiniams diktatoriams. Jis, paprašytas Romos B., kuri nebegali pakęsti savo kančios šiame pasaulyje, ją pasmaugia. O po to, šiuo nusikaltimu apkaltina jos buvusį vyrą Francą. Taip Fassbinderis, tarsi įtvirtina pragmatizmą ir išskaičiavimą kaip esminius žmogiškos egzistencijos kelrodžius. Tačiau spektaklyje buvo pasirinktas kiek kitoks finalas.

3.3.3 Spektaklio forma: epinio ir dramatinio teatro hibridas bei kiti spektaklio komponentai

Repeticijų proceso pradžioje nutarta, kad reikia pratęsti spektaklio išraiškos formas, atrastas repetuojant spektaklį pagal to paties autoriaus pjesę „Pizdukas“. Jame buvo naudojama ryški ir ironiška personažo kaukė bei atviras teatrališkumas. Spektaklyje „Pizdukas“ buvo kalbama apie neapykantą *kitam*. *Kitas* buvo ką tik į mažą provincijos miestelį atvykęs darbo imigrantas iš Graikijos, kuris spektaklio eigoje tapo visų miestelio gyventojų problemų atpirkimo ožiu ir buvo sumuštas vietinio jaunimo. Šios *kito* atskirties ir ties juo sutelktos neapykantos priežastis buvo stereotipinis žmonių mąstymas. Kitaip tariant, etikečių vienas kitam klijavimas. Būtent todėl žmogaus, kaip etiketės buvimas scenoje buvo pasirinktas ir kaip aktorinė išraiškos priemonė. Kaukė žiūrovą veikė kaip jo paties stereotipas. Ji buvo komiškas žmogaus eskizas, šaržas, kuri vedė žiūrovą temos paviršiumi taip, kaip žmonės dažniausiai skaito naujienų portalų antraštes arba socialinių tinklų įrašus. Visa tai buvo daroma sąmoningai, kad spektaklio pabaigoje nutinkantis miestelio gyventojų smurto aktas, tarsi pažadintų žiūrovą iš lengvos ir neįpareigojančios istorijos tėkmės. Ir tam, kad po smurto akto nuskambanti patriotiška daina, ironizuojanti nacionalinį herojaus identitetą, dar labiau sujauktų su šaržuotomis spektaklio personažų kaukėmis jau spėjusį susigyventi žiūrovo mąstymą. Įvykęs smurto aktas, tarsi kalbėjo apie tai, kad žmogų reikia vertinti ne pagal jo paskiras savybes, o kaip visumą. Juk vertinant jį tik paviršutiniškai galima pasėti neapykantos sėklą ir pastatyti į pavojų žmonių tarpusavio santykius. Gyvenime žmonės dažnai vadovaujasi stereotipais, užklįjuoja kitiems vienokias ar kitokias etiketes ir taip gimsta tarpusavio neapykanta dažnai vedanti netgi prie smurto aktų. Jų priežasties, dažniausiai, niekam nepavyksta atsekti, nes grandininei neapykantos reakcijai prasidėti užtenka menkiausių priežasčių. Taigi, žiūrovai visą spektaklį gyvenę su stereotipinėmis personažų kaukėmis ir kažkuria prasme atsipalaidavę (žmonės – etiketės yra nuspėjamos, todėl sukuria apgaulingą saugumo jausmą)

būdavo pažadinami nuogo ir ryškaus smurto akto. Smurto priežastis ir buvo šis apgaulingas lengvumo, saugumo ir atsipalaidavimo jausmas nutinkantis tada, kai *kitas* žmogus yra padedamas į specifinį stalčiuką, tikint, kad jis yra *kitoks*. Taip pat išskiriant jį iš bendro konteksto ir elgiantis su juo ne kaip su pilnaverčiu žmogumi, bet kaip su kauke. Kaukė čia buvo naudojama ironiškai, neslepiant jos prigimties ir norint kritikuoti patį stereotipinį mąstymą, kuris ir sukuria socialines kaukes. Spektaklyje buvo kritikuojamas sustabarėjęs šiuolaikinio herojaus identitetas. Parodoma, kas gali nutikti, jei žmonės į identitetą žiūrės kaip į nekintamą, aiškiai apibrėžiamą, o į žmogų kaip į savotiškai redukuojantį reiškinį, kuris palengvina pasaulio suvokimą, tačiau būtent dėl savo galios redukuoti slepia savyje pykčio užtaisą.

Lygiai taip pat – pyktis ir neapykanta gimsta pjesėje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“. Žydui priklijuojama *turtingo žydo* etiketė, dėl kurios tarp miestelio žmonių kaupiasi neapykanta. Čia dar gyvas stereotipinis mąstymas, kuris blokuoja bet kokius bendravimo kelius. Todėl repeticijų pradžioje ir buvo nuspręsta, kaip vieną iš personažų išraiškos priemonių, naudoti ryškia, ironišką kaukę. Tačiau taip tik atrodė pradėjus dirbti. Gilinantis į medžiagą paaiškėjo, kad toks stereotipų naudojimas šiai pjesei netinka. Visų pirma, dėl pačių pjesės tekstų. „Pizduke“ autorius šykšti teksto apskritai. Jis pjesėje yra lyg apkarpytas, minimalistinis, tarsi pats būtų tam tikra etiketė. Tačiau pjesėje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ personažų tekstai skamba filosofiskai, poetiskai. Kartais net sunku įsivaizduoti, kad visuomenės paribiuose gyvenančios prostitutės ir lošėjai galėtų kalbėti tokius filosofiskai brandžius tekstus. Visa pjesė yra pateikta kaip priedas prie šio meninio tyrimo. Tokie poetiški ir filosofiniai, visuomenės paribiuose gyvenančių personažų, tekstai liudija apie tai, kad autorius nekūrė ryškių personažų, taip kaip yra pjesėje „Pizdukas“. Jis greičiausiai tai, kas buvo jo paties galvoje sudėjo į skirtingų personažų lūpas, nelabai kreipdamas dėmesį į personažų skirtingumą. Apskritai, visą pjesę galima suvokti kaip autoriaus minčių srautą (pjesė buvo parašyta per itin trumpą laiką: „Fassbinderis parašė Šiukšles darboholizmo siautulyje per naktinį skrydį atgal į Frankfurtą 1975 m. kovo mėn.“¹⁷⁷). Pjesėje Fassbinderis, tarsi diskutuoja pats su savimi, mažiau dėmesio skirdamas personažų logikai. Todėl reikėjo pergaltoti spektaklio, kaip ryškių personažų kaukių sankirtos, koncepciją. Tačiau suvienodinti personažų charakterius ir kliautis tik aktoriaus asmenybės bruožais ar tiesiog jo buvimu scenoje taip pat nesinorėjo, dėl jau pirmajame „Hamleto“ kūrybinių dirbtuvių etape atrastų išvalgų. Norėjosi tarp šių dviejų kraštutinių rasti kompromisą. Sprendimą pasiūlė pati Artūro Areimos teatro erdvė, kurioje ir įvyko spektaklio premjera bei spektaklio muzikinis takelis. Kadangi teatro erdvė buvo nedidelė ir

¹⁷⁷ Markovits, A. S. *Rainer Werner Fassbinder's Garbage, the City and Death: Renewed Antagonisms in the Complex Relationship between Jews and Germans in the Federal Republic of Germany*, *New German Critique*, No. 38, Special Issue on the German-Jewish Controversy (Spring - Summer, 1986). Durham, USA: Duke University Press, 1986, p. 7. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/488073>

žiūrovams buvo labai arti aktorių, nuspręsta jautriai prieiti prie spektaklio personažų, atveriant juos apėmusį didelį skausmą ir melancholiją, leidžiant suskambėti jautriausioms žmogaus stygomis. Taip pat nuspręsta, jog reikia nevengti kurti minimalius, fiziologinius ir psichologinius personažų bruožus scenoje, bet kartu nekuriant miestelio atmosferos ar tam tikros tikrovės iliuzijos. Taip pat pasinaudojant epinio teatro atsiribojimo efektu leisti kartas nuo karto aktoriams pakomentuoti vykstantį veiksma dainomis, taip neapsimetinėjant, kad yra vaidinama. Buvo siekiama žiūrovams, esantiems už keleto metrų nuo aktorių, subtiliai ir jautriai atskleisti personažų emocinę būseną, kurioje jie yra atsidūrę, nes būtent ši būseną ir tapo spektaklio varomąja jėga. Tam tikra prasme, spektaklyje buvo naudojami visi anksčiau paminėti Jacques'o Ranciere'o meno režimai. Aktorių transliuojama būseną priklausė absurdo kategorijai, kai viskas aplink taip juoda, kad net kyla juokas. Iš šio jausmo ir kilo filosofiniai personažų pasisakymai. Kai visa yra apėmusi neviltis – žmogaus protas pradeda kurti alternatyvią tikrovę, kurioje karaliauja juokas, ironija ir sarkazmas. Kitaip išlikti ir išbūti yra tiesiog neįmanoma. Tačiau šis sarkazmas yra šviesus, daugiau kalbantis apie būties absurda, nei neigiantis pačią būtį. Į egzistencialistinę atmosferą panardinantis, gyvai atliekamas spektaklio muzikinis takelis sukūrė sąlygas itin jautriam ir subtiliam žiūrovų ir aktorių susitikimui.



4 Paveikslas¹⁷⁸

¹⁷⁸ Scena iš spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ (rež. Paulius Ignatavičius, 2022). Dainiaus Putino nuotrauka.

Teatro teatre principas buvo naudojamas tam, kad žiūrovas iki galo nesusitapatintų su kuriamais personažais ir atsiribotų nuo veiksmo. Tai veikė tarsi priminimas, kad kūrėjai nebando sukurti mėnulyje vykstančio veiksmo iliuzijos. Šiam principui išreikšti buvo sukurtos veiksmą pertraukiančios personažų dainos, kurių tekstus pjesėje buvo parašęs pats autorius. Šiose dainose personažai reflektavo vykstantį veiksmą kartu kurdami ne tik teatrinio vyksmo atmosferą, bet ir vertindami situacijas ir veikėjų pasirinkimus. „Trumpiau tariant, žiūrovui turi būti suteikta galimybė visuomeniniu požiūriu kritiškai vertinti žmonių elgesį“¹⁷⁹, kad tai įvyktų, turi nutrūkti išsivienišęs pjesės veiksmas su kuriuo žiūrovas tapatinasi. Tai įmanoma padaryti *zongų* pagalba, kai prieš žiūrovą turi atsirasti nebe personažas, o aktorius dainuojantis apie personažo situaciją ir išsakantis savo tos situacijos vertinimą. Tokiu būdu derinant tarpusavyje dramatinio ir epinio teatro elementus buvo siekta sukurti tokį sceninį vyksmą, kurio metu žiūrovas turėtų nuolat pervertinti vykstančią situaciją, nepasiduoti vien tik iš susitapatinimo su personažu kylantiems jausmams, tačiau nuo jų atsitraukus, įjungti kritinį mąstymą.

Spektaklį galima būtų suskirstyti į keturis pamatinius komponentus:

1. Abstrahuota spektaklio scenografija ir asociatyvūs kostiumai, turintys savyje tradicinio cirko elementų ir kuriantys tam tikrą kabareto atmosferą.

Turtingas žydas, kurio kostiumas transliavo išlaikytą subtilų, autentišką stilių ir prabangą buvo kaip atsvara kitų personažų kostiumams, primenantiems klounus ir burleskos šokėjas. Jis savo kišenėje laikė tiek miestelio politikus, tiek teisingumo struktūras ir iš realių žmonių gyvenimų, galima sakyti, susikūrė sau tam tikrą absurdišką vaidinimą, primenantį cirko pasirodymą. Tačiau šis miestelio cirkas, kurį jis pats sau susikūrė vedamas keršto, jo jau nebetenkino. Jis, būdamas galios pozicijoje, patyrė sunkų tuštumos jausmą. Jo niekas nebedžiugino, nes jis viską galėjo sau leisti. Jis nebekėlė sau hamletiško klausimų, juk kerštas jau vyko, tačiau jis žydui ramybės nesuteikė. Būtent tai ir reprezentavo ši scenografija ir kostiumai: seną, niekam jau nebeįdomų tuštybės cirką, kuriame nebėra žaidimo azarto, nebėra prasmės. Scenografija ir kostiumai priskirtini reprezentaciniam meno režimui.

2. Gyva spektaklio muzika atliekama spektaklio choro – pono Müllerio ir jo žmonos ponios Müller.

Nustatant choro funkcijas buvo derinami epinio teatro *zongų* ir graikiškos tragedijos choro elementai. Tačiau, nors ir vaidinamas konkrečių pjesės personažų – choras šiame spektaklyje buvo labiau kolektyvinis žmonių balsas, o ne asmenų grupė. Jis tam tikrose situacijose, tarsi atsitraukęs nuo veiksmo, komentavo situaciją netiesiogiai,

¹⁷⁹ Brecht, B. *Pastabos apie teatrą*. Vilnius: Scenos meno kritikų asociacija, 2022, p. 234.

vertindamas ją iš bendražmogiškos ir visuomeniškos pozicijos. Tiesa, jis čia nebuvo naudojamas kaip reprezentuojantis platesnį socialinį ar politinį kontekstą, kuriame vyko įvykiai (taip, kaip esti epiniame teatre) spektaklio dėmuo, tačiau jis komentavo veikėjų veiksmus ir padėjo perteikti žiūrovams spektaklio temas, idėjas. Kitaip tariant, skatino kritiškai permąstyti scenoje pristatomas problemas.

Choro funkcijoje galima buvo aptikti ir performatyvumo elementų: vienoje iš paskutinių spektaklio scenų choro dalyvis – ponas Mülleris, iš keršto dėl dukters nesėkmių, sužalojo buvusį dukters, Romos B., vaikina – teatrinio veiksmo metu savo homoseksualumą viešai pripažinęs alkoholiką, lošėją Frančą. Monologo metu, Mülleris mėgino į savo pusę palenkti publiką, dėl visko kaltindamas žydą bei homoseksualius asmenis. Taip jis siekė įtvirtinti choro, kaip visuomenės bendrosios nuomonės šauklio statusą ir savo monologą pritempti prie choro funkcijos, tačiau dar nei viename spektaklio rodyme jam to nepavyko padaryti. Tai, galima sakyti, buvo mėginimas išprovokuoti tam tikrą diskusiją su žiūrovu ir suteikti spektakliui performatyvumo atspalvį. Monologe būdavo kvestionuojamas net pats spektaklis, kaip viena iš pasaulio sugedimo priežasčių. Tiek dramatinis, tiek epinis veiksmas nutrūkdavo ir publika būdavo priešpastatoma prieš pasirinkimo galimybę: boikotuoti, protestuoti prieš patį spektaklį ir išeiti iš jo ar pasilikti, tačiau publika niekada dar nepasidavė provokacijai.

3. Jautri ir subtili pagrindinių aktorių vaidyba.

Pagrindiniai aktoriai: Roma B., Francas, Lili, turtingas žydas nenaudojo anksčiau aprašytų personažo kaukių, tačiau kūrė savo vaidmenis jautriai prieidami prie ribinių personažų būsenų. Galima sakyti, kad jų vaidybos stilius priklausė reprezentaciniam meno režimui, nes žiūrovas galėjo saugiai tapatintis su jų reprezentuojamais personažais.

Tačiau, jeigu estetiškas meno režimas yra sietinas su performatyvumu, kaip meno raiškos priemone, o performatyvumas savo ruožtu yra sietinas su tikrovės įsiveržimu į meną, tai turtingo žydo monologus galima būtų priskirti performatyvumo estetikai. Jie tęsdavosi tiek, kiek aktorius norėdavo, kad jie tęstųsi, taip išryškinant vieną iš performatyvumo estetikai būdingų bruožų – aktoriaus tiesiog buvimą scenoje, paremtą vien aktoriaus asmenybe ir jos bruožais. Aktorius Tomas Stirna nuolat bandė išprovokuoti publiką dialogui. Vienoje scenoje, kurioje aktoriaus vaidinamas turtingas žydas šokdino visus personažus pagal savo norus, atsirado išėjusio laiko įspūdis. Aktorius specialiai vilkino sceną tiek, kiek jam tą akimirką norėdavosi. Šis tiesioginis realaus laiko patyrimas priskirtinas performatyvumui. Taigi, spektaklyje buvo galima aptikti estetinio meno režimo pėdsakų.

4. Ketvirtas spektaklio pamatinis elementas buvo draminiam teatrui būdinga spektaklio dramaturgija.

Spektaklio scenos buvo montuojamos per muzikinius intarpus – zongus bei per atmosferinės muzikos kaitą. Veiksmas buvo linijinis, o įvykiai rutuliojosi vienas po kito su tarp jų esančiais laiko tarpais, kuriuos užpildė zongai arba scenos nuotaiką pastiprinanti foninė muzika. Tai reprezentaciniam meno režimui priskirtinas spektaklio montavimo būdas, kai laikas ir vieta yra sąlygiški.

Scenografija ir kostiumai reprezentavo pagrindinio herojaus – žydo valdomą miestelį/cirką ir jame gyvenančius/dirbančius žmones. Šiuos žmones vaidinę aktoriai beveik visada likdavo scenoje, netgi spektaklyje keičiantis veiksmo vietoms, todėl galima sakyti, kad spektaklio erdvė ir joje esantys žmonės buvo turtingo žydo įkalintas keršto objektas. Aktoriai vaidindavo tiek, kiek žydas to norėdavo, laikas eidavo tik taip, kaip žydas to norėdavo. Nors pjesės dramaturgijoje ir keičiasi erdvės, spektaklyje visgi egzistavo tik viena – žydo keršto erdvė, kurioje visi personažai ir buvo įkalinti. Tai ypač atsispindėjo kabaretinėje žydo cirko scenoje, kai jis visiems kitiems personažams liepė jam šokti, groti, dainuoti ir vaidinti. Čia įvyko ir tam tikras lūžis dramaturgijoje – vienas pagrindinių personažų, girtuoklis Francas, nusivalė savo klouno grimą taip, tarsi atsisakydamas dalyvauti žydo organizuojamame cirke ir atskleidė savo tikrąją homoseksualaus žmogaus tapatybę. Už tai, jis susilaukė bausmės iš spektaklio chorą vaidinančio Romos B. tėvo. Jis reprezentavo bendrąją opinią ir šis veiksmas reiškė spektaklyje kuriamos miesto bendruomenės susidorojimą su netradicinės seksualinės orientacijos žmonėmis. Jis buvo tarsi nukryžiuojamas ant cirko rato, ant kurio ką tik sukosi jo buvusi draugė Roma B. Taip savo kančia Francas, tarsi atpirko žmonių nuodėmes, padarytas žydo tėvams. Nors tai ir nepatenkino žydo keršto troškimo, jis vis viena baigė šį farsą, šį keršto žaidimą, dėl jau anksčiau minėto atsiradusio beprasmybės ir tuštumos jausmo. Visa tai liudija apie metaforinę spektaklio audinio dramaturgiją, kurioje tiek erdvė, tiek personažai, tiek laikas, tiek muzika kažką reprezentuoja.

3.3.4 Etinis meno režimas ir sprendimo galimybė – atleisti

Ankstesnėse meninio tyrimo dalyse buvo daug kalbėta apie estetinį meno režimą ir performatyvumą kaip šiuolaikinio herojaus identiteto išraiškos būdą. Kaip jau minėta anksčiau, keliose scenose ir turtingo žydo personažo kūrime visgi naudojami performatyvumo elementai. Šiuo atžvilgiu, galima teigti, kad performatyvumas kaip vienas iš esminių šiuolaikinio herojaus identiteto išraiškos būdų spektaklyje buvo įgyvendintas tik dalinai. Galima sakyti, kad spektaklis

buvo visų Jacques'o Ranciere'o meno režimų hibridas. Daugiausia jame buvo justai reprezentacinio meno režimo pėdsakų. Meno režimų identifikacija ne tik teorijoje, bet ir pačiame meno kūrinyje padeda tiek kūrėjui, tiek kūrinio recipientui, reflektuoti ir kartu ištirti patį meno kūrinį, labiau suvokiant pačių meno režimų prigimtį. O tai ir buvo vienas iš šio tyrimo tikslų.

Skirtingai negu „Hamleto“ kūrybinėse dirbtuvėse, šiuo spektakliu buvo inicijuotas bandymas atsakyti į esminį tyrimo klausimą. Tai, ką visgi rinktis Hamletui arba turtingam žydui: kerštą ar atleidimą? Spektaklyje turtingas žydas, uždėdamas striukę šalančiai Romai B. ant pečių, iš principo, atleido jos tėvams už Holokaustą ir keršto ratas buvo uždarytas. „Hamlete“, kaip ir originalioje Fassbinderio pjesėje, keršto ratas ir toliau tęsiasi. Tačiau šiame spektaklyje norėjosi ne tik iškelti į paviršių sudėtingus klausimus, parodant jų visą kompleksiskumą, bet ir pamėginti pasiūlyti žiūrovui šių klausimų sprendimo variantą – galimybę atleisti arba kitaip tariant, galimybę *paleisti praeitį*.

Čia buvo susidurta su etiniu Jacques'o Ranciere'o režimu. Tai reiškia su tokiu teatru, kuris pasiūlo žiūrovui sprendimą – tam tikrą tiesą, kuri yra įvilкта į galimybės rūbą. Remiantis praktika prieita prie išvados, kad teatras visgi turėtų ne tik kelti klausimus, kviesdamas žmones pačius ieškoti jų sprendimų, bet ir mėginti pasiūlyti atsakymų į šiuos klausimus galimybę. Žinoma, siūlydamas savo atsakymus menas gali tapti didaktiškas, o tai reiškia, kad tokiu atveju iš scenos skambėtų tam tikra tiesa, kuri bandoma įteigti žiūrovui, taip nepasitikint jo galimybe mąstyti pačiam. Tačiau čia tampa svarbu, kaip ta atsakymo ar sprendimo galimybė yra pateikiama.

Juk teatras keldamas aštrius klausimus savotiškai dekonstruoja gyvenimą, kad žmogus, matydamas dekonstruotą gyvenimo veidrodį, vėliau galėtų lengviau priimti vienokius ar kitokius sprendimus, kurie padėtų išspręsti teatro iškeltus klausimus. Kaip jau minėta anksčiau, teatras tai gali daryti remdamasis trimis meno režimais: etiniu, reprezentaciniu ir estetiniu. Tačiau, iš principo, teatras keldamas klausimus ir dekonstruodamas gyvenimą bei naudodamasis visais šiais meno režimais visada manipuliuoja žiūrovu. Tai reiškia, kad kūrinyje visada yra dalelė melo, dalelė fikcijos. Scenoje visada vyksta melo ir apgavystės aktas tik vienuose režimuose melo ir apgavystės lygis yra mažesnis, kituose – didesnis. Galima būtų teigti, kad performatyvusis menas pretenduoja į tikrovę, tačiau vis viena ši tikrovė yra manipuliuota. Vis viena, laikas, erdvė ir atlikėjas yra parenkami kūrėjo, o situacija, kuri būna išprovokuota performatyvaus meno akto, visada išplaukia iš manipuliacijos žiūrovais. Ši manipuliacija būna kruopščiai surežisuota ir akto metu įvyksta tam tikra fikcijos inversija. Juk tai, kas dažniausiai šokiruoja žiūrovą yra suvokimas, kad tariamai reprezentatyvus veiksmas pasirodo esąs tikrovė. Bet ši fikcijos inversija yra kruopščiai sumodeliuota paties menininko. Žiūrovas, galų gale, vis viena suvokia vienokią ar kitokią žinutę, tad galima sakyti, kad ir performatyvusis meno aktas slepia savyje tam tikros žinutės

reprezentaciją. Tik šios žinutės įsisąmoninimo lygmuo estetiniame meno režime gali skirtis nuo reprezentacinio meno režimo. Performatyvumo estetikoje priklausančioje estetiniame meno režimui, pamažu, naikinamos tiesos ir melo ribos. Mene ir žiūrovas yra įtraukiamas į sumodeliuotas liminalias situacijas, kuriose jis turėtų prarasti saugumo ir patogumo jausmą, būtų priverstas pats sąmoningai priimti sprendimus. Remdamasis ne kažkieno reprezentacijos sukeltomis išvalgomis ir emocijomis, tačiau tiesiogine, dažniausiai jusliška savo patirtimi, susijusia su konkrečiu, meno aktu. Spektaklyje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ įvykus sumodeliuotam smurto aktui, kuris, žinoma, tik atrodo kaip tikras, nes į galvą dūžta netikro stiklo butelis ir pasipila netikras kraujas, kaip jau buvo minėta, aktorius Pijus Ganusauskas, vaidinantis Poną Miulerį, mėgina žiūrovus palenkti į savo pusę atvirai deklaruodamas, savo įsitikinimus. Viename iš premjerinių spektaklių jis netgi ragino žiūrovus išeiti iš spektaklio, kuris, jo nuomone, esąs visiškai liberalių pažiūrų menininkų sukurta nesąmonė. Dar nei vienas žmogus neišėjo iš spektaklio, tačiau šis žiūrovo pasirinkimas yra gana saugus ir patogus. Visgi jis priartina sceną prie liminalios situacijos. Romos B. kankinimo scenoje aktorius Tomas Stirna vaidinantis turtingą žydą specialiai tempia laiką, kad žiūrovui sukurtų nemalonaus tįstančio laiko įspūdį. Deja, spektaklis nespėjo įsivažiuoti, tačiau jam augant buvo minčių įtraukti ir žiūrovą į šią sceną. Joje aktorius Tomas Stirna gana atvirai kalbasi su Roma B., įtraukdamas į diskusiją ir stebinčiuosius, kad jis galėtų provokuoti žiūrovus pasirinkti kiek ilgai Romą B. bus kankinama. Premjeriniuose spektakliuose tai nėra ryšku, tačiau ši scena turi potencialo pasiekti liminalią situaciją. Spektaklyje yra ir daugiau scenų, kurios yra potencialios tapti performatyviomis, patalpinančiomis žiūrovą į liminalią būseną, tačiau apibendrinus, galima teigti, kad premjeriniuose spektakliuose žiūrovas tik dalinai yra patalpinamas į sumodeliuotas liminalias situacijas, kuriose jis turėtų atlikti vienokį ar kitokį sprendimą.

Kelias link performatyvumo estetikos, išties, yra ilgas ir sudėtingas, o spektaklyje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ pozicijų vis dar neužleido dramatis teatras. Spektaklio ribų tikroviškumo lygis performatyvumo estetikoje itin skiriasi nuo reprezentaciniame meno režime modeliuojamų situacijų. Galima būtų teigti, kad iš principo skiriasi meno režimų paveikumo mastas. Manytina, kad spektaklis „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ lyginant su „Hamletu“ dirbtuvėmis buvo žingsnis didesnio paveikumo link. Šis spektaklis atvėrė išties itin sudėtingą kelią, naudojant skirtingus meno režimus praktikoje. Spektaklio pabaigoje, pasinaudojant etiniu meno režimu, buvo nuspręsta nepalikti personažų toliau suktis keršto, smurto ir pykčio rate, o pasiūlyti žiūrovui galimybę išeiti iš šio užburto rato – atleisti už padarytą nusikaltimą. Ar tai įmanoma šiandiniame pasaulyje, tai jau kitas klausimas. Manytina, kad dabartiniame karo ir

susipriešinusių visuomenės grupių kontekste labai svarbu yra nepamiršti pamatinės žmogaus galios – galios mylėti ir galios atleisti.



5 Paveikslas¹⁸⁰

3.3.5 Identiteto fenomenas – iliuzorinė prigimtis ir neapibrėžiamumo kategorija

Spektaklio kūrimo procese buvo inicijuotas bandymas atsakyti į klausimus: „keršyti ar nekeršyti bei kokį identitetą rinktis?“, „Ar identiteto fenomenas yra iliuzija?“ Kai žmogui, šiuo atveju turtingam žydui, viskas leidžiama ir jis gali padaryti ir turėti bet ką jis nebemato prasmės žaidime ir keršte. Jis supranta, kad bausmė už Holokaustą yra tiesiog neįmanoma, o keršydamas iš aukos pozicijos jis supanašėja su savo budeliais. Taip pat supranta, kad vienintelis kelias iš varginančio keršto rato yra iš jo pasitraukti, atleidžiant už padarytą nusikaltimą. Būtent šį mąstymo kelią ir nueina turtingas žydas. Taigi, šiuolaikinis herojus – keršijantis Hamleto atitikmuo – turtingas žydas spektaklyje „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ patiria tam tikrą identiteto krizę. Jo jau nebetenkina nei labilus abejonėmis, žmogaus mąstymu ir jo susikurtomis moralės normomis grįstas, nei stabilus, nekintantis, įgimtas ir praeities vertybėmis paremtas, identitetas. Tomo Stirnos vaidinamas turtingas žydas neturėjo nei kaukės, nei kokio kito ryškesnio personažo bruožo. Jo personažas buvo it tuščias. Aktorius praktiškai nieko ne vaidino, išskyrus nevilties ir

¹⁸⁰ Finalinė scena iš spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ (rež. Paulius Ignatavičius, 2022). Dainiaus Putino nuotrauka.

abejingumo būseną, kuri yra ištikusi šiuolaikinį žmogų pasaulinių kataklizmų fone. Vaidinant šį kontraversišką personažą buvo svarbu suvaidinti abejonėse ir beorėje tuštumoje pasiklydusį šiuolaikinį žmogų. Visas jo vaidmuo transliavo tuštumos ir beprasmybės nuotaiką, kuri apninka žmogų, po to, kai jis žemėje viską sau leidęs pamato, kad nei vienas jo veiksmas, atliktas vardan Ego patenkinimo, neteikia jam jokio džiaugsmo. Jis suvokia, kad nei kerštas, nei joks teisingumas niekada neatpirks to skausmo, patirto karų ir kitų kataklizmų metu. Galbūt, vienintelis kelias yra paleisti praeitį ir atleisti. Pasisavinęs žemę kaip savą, žmogus pamiršo, kad čia tėra laikinas svečias. Jis gimsta vienas ir miršta vienas, todėl brangiausia, ką jis turi nėra nei praeities didybė, nei ateities perspektyvos, nei labilus ar stabilus jo identitetas, o pati paprasčiausia šios akimirkos būtis.

Tačiau, tai tik viena iš kūrinio, keliančio keršto ir atleidimo klausimą interpretacijų, kuri nepretenduoja į objektyvios tiesos kategoriją. Juk egzistuoja begalės interpretacijų, kurios priklauso nuo tuo metu vyraujančių aplinkybių ir tuometinės kūrėjų pasaulio pajautos. Juk netgi per šešerius metus rašant šį darbą, požiūris į pasaulį, o ir pats pasaulis labai pasikeitė. Šis meninis tyrimas parodė, kad žmogaus identitetas nuolat kinta ir dažnai yra sunkiai užčiuopiamas. „Hamleto“ dirbtuvėse bei statant spektaklį „Šiuokšlės, miestas ir mirtis“ paaiškėjo, kad bet koks pasirinktas ar įgimtas identitetas (arba apskritai buvimas kažkuo) apsunkina empatijos kaip santykio tarp žmonių egzistavimą, nes tik labiau juos skiria, o ne vienija. Galbūt, identiteto fenomeno paradoksas slypi tame, kad žmogus save identifikuodamas su kažkuo kitu kartu nori tapti ir unikaliu. Galbūt, verta permąstyti pačią identiteto sąvoką ir priskirti ją neapibrėžiamų sąvokų kategorijai, padėti ją į tą patį skyrių, kur gretimai esti ir *begalybės* sąvoka. Galbūt, identiteto fenomeną vertėtų suvokti kaip žmogaus patirtį mėginant užčiuopti savęs paties suvokimą. Taigi, lygiai kaip ir vidinis erdvumas, kuris iš principo yra neapibrėžiamas ir gali būti tik patirtas, žmogaus identitetas irgi gali būti suvoktas tik per patyrimą, bet ne per žodinį apibrėžimą. Galbūt, jeigu identitetas bus suvoktas kaip tas, kurio neįmanoma apibrėžti, bet kuri galima tik patirti – žmonės nustos kurti etiketes vieni kitiems ir suvoks, kad ta identiteto dėžutė, kurią žmogus sukala kitam žmogui, iš tikrųjų, labai nedaug pasako apie tą žmogų. Kaip pasikeistų žmonių mąstysena ir vienas kito priėmimas, jeigu identitetui priskirtume atributą – beribis erdvumas. Jeigu pačioje sąvokoje jau būtų užkoduotas žmogaus savivokos neapibrėžiamumas ir jo vidinės erdvės beribiškumas. Kaip pasikeistų vienas kito vertinimas, jeigu žmogus apie save kalbėtų, kaip apie beribį vidinį erdvumą? Kaip galima įvertinti beribę erdvę? Juk jos vertė nekinta. Galbūt, jeigu identiteto fenomenas įgytų neapibrėžiamumo kriterijų žmogus pradėtų vertinti tiek save, tiek kitą kaip nekintamai vertingą. Kiek daug galios šiandien žmonija yra atidavusi protui ir mąstymui. Galbūt, susidomėjimas erdve už žodžių, ta pačia erdve su kuria žmogus susiduria

meditacijos metu arba su kuria teko susidurti darant eksperimentą su savimi pjesės „Kodas F32“ rašymo procese, galbūt tada žmogus pajustų kur kas didesnę ryšį su pasauliu bei patirtų daugiau empatijos, meilės sau ir kitam bei gyvenimui apskritai.

Atsižvelgiant į antropoceno epochos įsigalėjimą, tampa aišku, kad antropocentrinis pasaulio matymas yra sistema, kuri šiandien tiesiog neveikia. Galbūt, žmogus iškeldamas save virš visos gamtos suteikė didelį reikšmingumą savo Ego. Žmogus, skirtingais laikotarpiais save suvokė skirtingai. Renesanso humanizmas virtęs antropocentrizmu šiandien reikalauja pervertinti savo identitetą ir susikurti save iš naujo. Tačiau kuriant save reikia nepamiršti, kad, galbūt, identitetas apskritai tėra iliuzija – žmogaus Ego konstruktas. Galbūt, persvarstant savo padėtį šiuolaikiniame pasaulyje verta sąmoningai neišvelti į naujų konstruktų kūrimus, o atlikus *hamletišką* atsitraukimą nuo savęs per mąstymo procesą suvokti paties mąstymo ribotumą. Kai tik žmogus sąmoningai užčiuopia savo mąstymo ribas, jam atsiveria bekrastės galimybės. Oskaro Koršunovo spektaklyje „Hamletas“ (2008) iškeltas klausimas „Kas tu esi?“ staiga nebetenka prasmės, nes bet koks atsakymas į šį klausimą reikš, kad bus susikurtas naujas identitetas, naujas konstruktas su savo kitokia, gal kažkiek didesne suvokimo dėžute. O, galbūt pats identiteto kūrimo procesas yra svarbiausia? Visgi manytina, jog identiteto iliuzoriškumas gali skatinti praplėsti suvokimo horizontus bei kvestionuoti žmogaus proto sukurtą tariamą tiesą, suvokiant, kad žmogaus proto kuriamas pasaulis tėra viena iš tikrovės suvokimo galimybių, bet, galbūt, ne pati tikrovė. O pati tikrovė tampa neapčiuopiama ir ši tikrovės savybė yra tarsi motyvacijos kuras tolesnėms žmogaus tikrovės paieškoms, jo atsivėrimui, nuolatinei kaitai bei savotiškam žmogaus atsidavimui nežinomybei. Žinoma, mes negalime egzistuoti be savo Ego ar be savo identiteto. Savęs identifikavimas ir tam tikro atskaitos taško savo mąstyme ir gyvenime turėjimas sukuria mums saugumo ir tam tikro pasitikėjimo jausmą. Tačiau paleidus prisirišimą prie savo identiteto, suvokiant, kad tai, kas esu Aš yra daug daugiau, nei aš galiu apibrėžti ir užčiuopti, galima patirti beribį erdvumą. Tuomet galima tarsi iš tam tikro atstumo stebėti patį identiteto kismą, savo mintis, savo jausmus, atpažinti vaizduotės kuriamas iliuzijas, viską paprasčiausiai įsisąmoninant dabarties akimirkoje. Ir, galbūt, šio patyrimo kontekste galima būtų kalbėti apie naują identiteto suvokimo galimybę. Identitetas galėtų būti suprastas, kaip žmogaus savęs paties patyrimas dabarties akimirkoje, kuris egzistuoja už bet kokio bandymo jį apibrėžti.

Teatras, kaip akimirkos menas ir žmogaus atsitraukimo nuo savęs paties mechanizmas įgalina žmogų stebėti šį savęs paties patyrimą dabarties akimirkoje. Didžiausias šio proceso pavojus yra tas, kad po stebėjimo akto gali būti kuriami nauji žmogaus identitetai, kurių turinys, tiesa, bus talpesnis už anksčiau buvusius, tačiau vis viena jie bus apibrėžti. Tad galbūt, visgi

tikrovės pažinimo neįmanomybė ir yra tas atskaitos taškas su kuriuo žmogui galima būtų identifikuotis.

„Daugiau dalykų,
(...), dangus ir žemė slepia,
Nei jūsų filosofija aprėpia.“¹⁸¹

Manytina, kad toks identiteto suvokimas įgalina atpažinti įvairias manipuliacijas identitetu, kurios sureikšmindamos identitetą įvykdo susvetimėjimo tarp žmonių aktą bei iškelia antropocentrizmą, kuris yra savotiškas antropoceno epochos stuburas. Bet suvokimas, kad identitetas tėra mūsų netobulo ir riboto mąstymo produktas įgalina priimti faktą, kad žmogų su kitu žmogumi ir kartu su gamta kur kas daugiau dalykų jungia, nei skiria. Nėra vienareikšmio atsakymo į Shakespeare'o užduotą klausimą „Hamlete“ - „kas gi tad žmogus“¹⁸². Ir neverta užsidaryti savo proto sukurtuose identitetuose. Galbūt, geriau būti atviriems naujoms, nepažintoms tikrovės suvokimo galimybėms. Fizikos mokslas negali iki šiol pilnai viena teorija apjungti kvantinės mechanikos ir reliatyvumo teorijos dėsnių¹⁸³, o archeologijos mokslas susiduria su sunkumais aiškindamas Göbekli Tepe¹⁸⁴ statinį. Tai tik keli pavyzdžiai, kur mokslas šiuo metu patiria sunkumų. Jis, tikriausiai, dar ilgai negalės paaiškinti pasaulio veikimo principų, todėl manytina, kad šiuolaikiniam tyrėjui reikia niekada nenustoti ieškoti tiesos ir tikrovės paveiklo, pačiam atliekant sąmonėjimo procesą ir plečiant savo suvokimą, bet tuo pačiu prisimenant apie savo mąstymo ribotumą, taip neatiduodant visos pažinimo galios mokslo specialistams.

Šis meninis tyrimas parodė, kad identiteto fenomenas repeticijų procese patyrė tam tikrą transformaciją ir įgavo neapibrėžiamumo savybę. Toks identiteto suvokimas įgalina žmogų nesitapatinti vien tik su savo mintimis, pojūčiais ar jausmais, pajauti empatiją *kitam* ir pajauti buvimą pasaulio dalimi. Tyrimo pabaigoje norėusi pacituoti Nykštuko personažą iš spektaklio „Šiukšlės, miestas ir mirtis“ paskutinės scenos, kurioje jo paskutinio monologo pagrindu tapo dvasinio lyderio Ram Dass mintys iš filmo „Becoming nobody (Tapti niekuo)“¹⁸⁵.

„Nykštukas: Kai gimiau, apsirengiau skafandrą, skirtą gyventi šiame mėnulyje. Jis turėjo vairą, mechanizmus... mano priekines rankas. Taigi, aš tai padariau. Aš išmokau dirbti su savo skafandru. Gavau bučinių, dovanų, žmonės man pradėjo sakyti: „koks tu gražus“. Tada mane pradėjo treniruoti tėvai, nes jie tai yra kažkas ir iš tavęs nori padaryti kažką. Būk sveikas, būk sėkmingas, būk atsakingas, būk laimingas. Ir aš tapau. Tapau laimingas. Gal tik problema tame,

¹⁸¹ Shakespeare, W, Hamletas. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 46.

¹⁸² Ten pat, p. 129

¹⁸³ Powell, C. S. Will Quantum Mechanics Swallow Relativity? Nautilus, 2015. Prieiga per internetą: <https://nautil.us/will-quantum-mechanics-swallow-relativity-235658/>.

¹⁸⁴ Oficialus UNESCO internetinis puslapis: <https://whc.unesco.org/en/list/1572/>.

¹⁸⁵ Oficialus filmo „Becoming Nobody (Tapti niekuo)“ interneto puslapis: <https://becomingnobody.com/>.

kad man tas skafandras nelabai tiko. Buvo nelabai patogus. Tada aš pradėjau galvoti, kad aš šiek tiek sergu. Sutikau analitiką. Jisai sako: „Už nedidelį užmokestį aš tave išmokinsiu naudotis savo skafandru.“ Ir aš išmokau. Kiek daug žmonių man pradėjo sakyti: koks aš nuostabus. Tik problema, kad aš tikrai nebuvo labai laimingas ir su tuo naujuoju skafandru. Ir kažkaip visi labai patogiai gyvena. Visi yra kažkas. Jie susitinka ir sako: „Aš tave laikysiu kažkuo, jeigu tu mane laikysi kažkuo, tuo, kuo aš manau esąs. Aš esu, aš esu, aš esu, aš esu...“ O aš nesu. Manęs nėra. Aš esu niekas. Tuštuma.“

IŠVADOS

1. Išanalizavus Shakespeare'o kūrinį „Hamletas“, remiantis Janu Kottu, Stephenu Greenblattu bei kitais literatūros sąrašė paminėtais autoriais, prieita išvados, kad Shakespeare'o pjesės išskirtinumas yra Hamleto tėvo šmėklos tiesioginis dalyvavimas pjesėje, kuris ir atveria platų interpretacinį lauką. Per tėvo šmėklą Naujieji Laikai susitinka su viduramžiais itin sudvasintu būdu. Šmėklos dalyvavimas, atskleidžiant tiesą bei iš to išplaukiantis Hamleto delsimas veikti, kalba apie itin reikšmingą herojaus identiteto pokytį – žmogaus moralės svertų slinktį nuo Dievo link paties žmogaus. Šmėkla yra mąstančio ir save nuolat reflektuojančio herojaus mąstymo proceso katalizatorius, kuris suteikia Amleto istorijai naujų bruožų ir sukonkretina Shakespeare'o tragedijos objektą – nebe kerštą, o mėginimą suprasti bei suvokti žmogaus identiteto fenomeną.
2. Ištyrus „Hamleto“ pamatinę viduramžių ir Renesanso opoziciją, turint omenyje, humanizmo transformaciją į posthumanizmą bei antropoceno epochos išigalėjimą, prieita išvados, kad šiandieninis Hamletas, tikriausiai, jau nebėra save reflektuojantis tiesos ieškotojas. Jis, greičiausiai, pats generuoja tiesą, o teatras tampa jo žaidimo lauku, kuriame jis pats tampa savotišku aktoriumi, gebančiu lanksčiai reaguoti į situaciją, niekada nerodant savo tikrojo veido. O pats Shakespeare'o kūrinys yra tam tikra humanizmo inversijos pranašystė.
3. Ištyrus identiteto sąvoką teorinių eksperimentų būdu prieita išvados, kad identiteto sąvokoje slypi tam tikra įtampa. Sąvoka apibrėžia vieno objekto santykį su kitu, kuris nurodo į absoliutų objektų tapatumą, kuris realybėje yra neįmanomas. Kūrybinis procesas parodė, kad identiteto fenomenas yra itin kompleksiška sąvoka ir bet koks jo apibrėžimas neatskleidžia visos tikrovės. Pati sąvoka tyrime patyrė tam tikrą transformaciją ir įgavo neapibrėžiamumo savybę.
4. Aptarus tris Jacques'o Ranciere'o režimus ir išanalizavus, kuris režimas geba geriausiai atspindėti identiteto sąvokos keliamą įtampą, buvo prieita išvados, kad performatyvumas, kuris yra sietinas su estetiniu meno režimu turi savyje daugiausia potencialumo sukurti nereprezentuojamus ir neapibrėžiamus spektaklio herojų identitetus. Tačiau tyrime atrastas teorines įžvalgas mėginant pritaikyti praktikoje buvo prieita išvados, kad neatsižvelgiant į bet kokį meno režimą, tą akimirką, kai aktorių ima stebėti kitas žmogus, bet koks aktorius buvimas, veiksmas, išstartas žodis, mestas žvilgsnis, rankų gestas yra vaidyba. Teorinėje dalyje išsikelti tikslai, kurie susiję su performatyvumo estetikos galimybėmis, susidūrus su teatine praktika, galima sakyti, neteko dalies savo svorio. Taip patraukliai ir gaiviai

atrodanti performatyvumo estetika, kuri teoriškai turėjo galimybę išreikšti neapibrėžiamą herojaus identitetą bei sukurti liminalią būseną spektaklio žiūrovams tapo iššūkiu kūrybinei komandai ir praktikoje ją palengva pakeitė kūrėjų patirtyje įsišaknijęs draminis teatras.

5. Pirmojo etapo darbo su aktoriais patirtis parodė, kad aktorinės raiškos prigimtyje glūdi natūralus siekis rinktis atitinkamą buvimo būdą, kitaip tariant, atitinkamą personažą ar identitetą, todėl kilo klausimas ar neapibrėžtas herojaus identitetas scenoje apskritai yra įmanomas? Kaip viena iš alternatyvų per meninę praktiką analizuoti neapibrėžtą herojaus identitetą buvo išmėgintas ir epinis teatras. Jis, kaip socialinė diskusijų tribūna, neslepianči savojo ribotumo ir nekurianti tikrovės bei nepretenduojanti į ją, taip pat leidžia kūrybiškai analizuoti šio meninio tyrimo ašį – herojaus identiteto ir jo raiškos transformacijas.
6. Absoliučios ramybės patyrimas taikant Sedonos metodą ir tuo pačiu rašant pjesę „Kodas F32“ vertė daryti išvadą, kad galbūt identitetas gali būti suvoktas tik per patyrimą, bet ne per žodinį apibrėžimą, todėl identitetas galėtų būti suprastas kaip žmogaus savęs paties patyrimas dabarties akimirkoje, kuris egzistuoja už bet kokio bandymo jį apibrėžti.
7. Tyrimo metu prieita išvados, kad mėginant numanomą identiteto iliuzoriškumą apmąstyti per kūrybinę praktiką, remiantis klasikine pjesė, visų pirma susiduriama su gana nestabiliu ir nelabai pažįstamu pamatu režisūriniam darbui. Tačiau pats identiteto sąvokos neapibrėžiamumas aktyvuoja kūrybinę vaizduotę ir yra tam tikras kūrybinio veiksmo katalizatorius, verčiantis kūrėjus niekada nesustoti ir nuolatos ieškoti savosios tiesos kūrybiniame procese.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Knygos:

Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*. London, New York: Continuum, 2002.

Aldus, P.J. *Mousetrap: Structure and Meaning in Hamlet*, Toronto: University of Toronto Press, 1977.

Arendt, H. *Eichmann in Jerusalem, Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München: Piper Verlag GmbH, 2011.

Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.

Aukštuolytė, N. *Filosofija*. Vilnius: Mykolo Romerio universitetas, Registrų centras, 2016.

Beckett, S. *Teatras: rinkinys*. Vertė: Murmokaitė, R. Vilnius: Baltos lankos, 2009.

Brecht, B. *Pastabos apie teatrą*. Vilnius: Scenos meno kritikų asociacija, 2022.

Buttler, J. *Vargas dėl lyties, Feminizmas ir tapatybės subversija*. Vilnius: Kitos knygos, 2017.

Crutzen, P. J. *Das Antrhopozän, Schlüsseltexte des Nobelpreisträgers für das neue Erdzeitalter*. München: oekom verlag, 2019.

Cutrofello, A. *All for Nothing : Hamlet's Negativity*. Cambridge: Massachusetts institute of technology, 2014.

Dewar – Watson, S. *Tragedy. A reader's guide to essential criticism*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014.

Donskis, L. *Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą*. Vilnius: Versus Aureus, 2016.

Dvoskin, H. *Sedonos metodas*. Kaunas: Mijalba, 2015.

Erikson, E. *Identity and the Life Cycle*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1994.

Fendt, G. *Is Hamlet a Religious Drama? : An Essay on a Quotion in Kierkegaard*. Milwaukee: Marquette University Press, 1998.

Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas I von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Stuttgart: UTB, 2010.

Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.

Fisher, M. *Kapitalistinis realizmas. Nėra jokios alternatyvos?* Vilnius: Hubris, 2021.

Geniušas, S. *Pramanų fenomenologija, apie estetiką, vaizduotę ir savimone*. Vilnius: Hubris, 2022.

Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000.

- Gottlieb, R. *Sarah : The Life of Sarah Bernhardt*, New Haven and London: Yale University Press, 2010.
- Greenblatt, S. *Hamlet im Fegefeuer*. Berlin: Suhrkamp, 2008.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham, London: Duke University Press, 2016.
- Hegemann, C. *Identität und Selbst-zerstörung*. Berlin: Alexander Verlag, 2017.
- Hirschle, J. *Die Entstehung des transzendenten Kapitalismus*. München: UVK Verlagsgesellschaft, 2012.
- Hari, J. *Nutrūkę ryšiai*. Vilnius: Briedis, 2021
- Huizinga, J. *Viduramžių ruduo*. Vilnius: Aukso žuvys, 2019.
- Johnson, L. *The Tain of Hamlet*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2013.
- Kant, I. *Grynojo proto kritika*. Vilnius: Mintis, 1996.
- Kierkegaard, S. *Baimė ir drebėjimas*. Vilnius: Aidai, 2002.
- Kott, J. *Shakespeare heute*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2013.
- Kraß, A. *Hamlet, Hanbuch Literatur und Psychoanalyse*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2017.
- Livingston, J. *Pragmatism, Feminism and Demorcacy: Rethinking the Politics of American History*. New York: Routledge, 2001.
- Ranciere, J. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Išleido Maria Muhle, Berlin: b_books Verlag, 2008.
- Richter, F. *Ich bin Europa*. Berlin: Theater der Zeit, 2017.
- Sabolius, K. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
- Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Churginas, A. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961.
- Shakespeare, W. *Hamletas*. Vertė Nyka – Nyliūnas, A. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Shakespeare, W. *Hamlet*. San Diego: Canterbury Clasics, 2014.
- Singer, M. B. *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
- Šepetys, N. *Holokausto postsekuliarumas, tarp kritikos ir supratimo*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2022.
- Šventasis Raštas, *Senasis testamentas*. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2018.
- Tolle, E. *Naujoji žemė*. Kaunas: Mijalba, 2016.

Straipsnis knygoje:

Cook D. The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm. *The Cultural Logic of Modernity*. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011.

Greenberg, C. *Modernistinė tapyba*. Dailės istorijos šaltiniai – antologija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

Jauniškis, V. *Pasaulis, nustojęs vaidinti*. Lehmann, H. – Th. Postdraminis teatras. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

Turner, F. Shakespeare's Polycentric Marketplace: Why the Individual and the Community Need Not Be at Odds. *Individualism: The Cultural Logic of Modernity*. Sud. Zubin Meer. New York: Lexington Books, 2011.

Vasinauskaitė, R. *Teatro vizionierius Antoninas Artaud*. Artaud, A. Teatras ir jo antrininkas. Vilnius: Scena, 1999.

Straipsnis internetiniame žurnale:

Clifford, H., Gray, P. *Shakespeare, William*. Sud. Sgarbi, M. (eds) *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Springer, Cham, 2022. Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1007/978-3-319-14169-5_538

Dockrill, P. *This Brain-Bending 3D Staircase Just Won Best Illusion of The Year For 2020*, Science Alert, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.sciencealert.com/brain-bending-3d-staircase-wins-best-illusion-of-the-year-for-2020>

Powell, C. S. *Will Quantum Mechanics Swallow Relativity?* Nautilus, 2015. Prieiga per internetą: <https://nautil.us/will-quantum-mechanics-swallow-relativity-235658/>

Romey, K. *A mysterious human species may have been the first to bury their dead*. National Geographic, 2023. Prieiga per internetą: <https://www.nationalgeographic.com/science/article/earliest-human-burial-homo-naledi-berger>

Sutton, M. *Pea plants conditioned like Pavlov's dog in research seeking to break new ground*. ABC Radio Adelaide, 2019. Prieiga per internetą: <https://www.abc.net.au/news/2019-01-15/researcher-teaching-plants-dog-tricks/10709530>

Maoilearca, L. C. Ó. *Performance Philosophy: an introduction*. Porto Alegre: Rev. Bras. Estud. Presença, v. 10, n. 1, e92544, 2020. Prieiga per internetą: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/vF9jq96Y9Zt7v9d6QFvJTJq/?lang=en>

Enciklopedijos, žodynai:

Borchert, D. M. *Encyclopedia of philosophy*. Detroit: Thomson Gale, 2006.

Lacey, A. R. *A Dictionary of Philosophy*. London: Department of Philosophy, King's College, University of London, Routledge, 1996.

Morkūnienė, J., Plečkaitis, R. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Internetinė prieiga: <https://www.vle.lt/straipsnis/humanizmas/>

Straipsnis periodiniame leidinyje:

Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, H. C., Featherstone, E., Dolan, R. J., Frith, C. D. *The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions*. Social Cognitive and Affective Neuroscience, Volume 1, Issue 2. Oxford: Oxford University Press, 2006. Prieiga per internetą: <https://academic.oup.com/scan/article/1/2/95/2362814>

Koselleck, R. *Wie neu ist die Neuzeit?* Historische Zeitschrift. Bd. 251, H. 3. Oldenbourg: Wissenschaftsverlag GmbH, 1990.

Sabolius, K. *Grybai, žmonės ir abipusiai virsmai. Apie tarprūšinės simbiozės galimybę*, ATHENA. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.

Markovits, A. S., Benhabib S., Postone M., *Rainer Werner Fassbinder's Garbage, the City and Death: Renewed Antagonisms in the Complex Relationship between Jews and Germans in the Federal Republic of Germany*. New German Critique, No. 38, Special Issue on the German-Jewish Controversy(Spring - Summer, 1986). Durham, USA: Duke University Press, 1986, p. 7. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/488073>

Internetinės svetainės:

Oficialus filmo „Becoming nobody“ internetinis puslapis: <https://becomingnobody.com/>

Oficialus Jungtinių Tautų švietimo, mokslo ir kultūros organizacijos - „Unesco“ pasaulio paveldo konvencijos internetinis puslapis: <https://whc.unesco.org/en/list/1572/>

Oficialus visuotinės lietuvių enciklopedijos internetinis puslapis: <https://www.vle.lt/straipsnis/humanizmas/>

Oficialus lietuvių kalbos naujažodžių duomenyno internetinis puslapis: <https://ekalba.lt/naujazodziai/>

Nuotraukos, repeticijų užrašai

Tyrime panaudotų nuotraukų autorius: Dainius Putinas.

Panaudota Pauliaus Ignatavičiaus repeticijų užrašų nuotrauka iš antrojo kūrybinių dirbtuvių „Hamletas“ etapo Valstybiniame Šiaulių dramos teatre.

SUMMARY/SANTRAUKA

A DIRECTORIAL STUDY OF THE HERO'S IDENTITY AND THE TRANSFORMATIONS OF ITS EXPRESSION, BASED ON SHAKESPEARE'S TRAGEDY HAMLET

INTRODUCTION

Identity can unite people, and it can also antagonise them; it can be the basis for self-expression or for unity with the other, and it can also be the cause of hatred for the other. As is believed, "identity is susceptible to manipulation, turning into a tool of for war, anger, and coercion."¹⁸⁶ But what does the phenomenon of identity really imply? What do we believe we are? As new scientific discoveries expand our understanding of consciousness and our place in this world, it is necessary to take a closer look at how people perceive themselves through artistic practice. In this study, we aim to investigate the identity of the hero of a performance and its expression in the process of putting on a play.

The process of putting on a play consists of two main parts: the preparation for the rehearsals and the rehearsals themselves. The study of the preparation for rehearsals covers a theoretical analysis of the hero's identity and its expression, while the analysis of the rehearsals is based on testing the theoretical discoveries in practice and on the resulting generalisations and conclusions.

William Shakespeare's play *Hamlet* has been chosen as the research tool, based on the premise that the issue of self-identification is the central theme in this work, which allows for viewing the phenomenon of identity in contemporary society through the example of a classical tragedy, interpreted in a contemporary context. The research also discusses the insights gained during writing the play *Kodas F32* (hereinafter referred to as Code F32), which can be seen as an artistic analysis of the phenomenon of identity from the point of view of a depressed person. The research also draws on the process of putting on a play, based on Rainer Werner Fassbinder's *Garbage, the City and Death*; it extends the interpretation of the themes identified in the *Hamlet* workshops and allows for viewing the hero's identity from the perspective of a contemporary play. In a sense, it explores the situation of a man trapped in the contemporary situation of Europe at war, both willing to, and simultaneously being forced to, identify himself anew. The research can be attributed to the field of performance philosophy.

¹⁸⁶ Richter, F. *Ich bin Europa*. Berlin: Theater der Zeit, 2017, p. 244

After the analysis of the fundamental oppositions in the tragedy *Hamlet* and after reviewing and comparing the possibilities of expressing the identity of the contemporary hero, the gained insights have been tested in practice, in order to grasp identity as a phenomenon and to find out which theatrical means of expression are capable of conveying the identity of the contemporary hero on stage.

In order to achieve this goal, the following objectives were developed:

1. Through an analysis of Shakespeare's play *Hamlet*, to identify the links between the identity of the hero and the contemporaneity and the possible interpretations of Shakespeare's hero in the present day.

2. Based on the analysis of the fundamental oppositions of *Hamlet* and theoretical experiments, to analyse the concept of identity and the problematics inherent in it and to identify the tensions and the problems arising from the concept of identity.

3. To analyse the most appropriate theatrical forms capable of expressing the identity of the hero of the future performance.

4. To describe and analyse three creative processes:

- the creative workshops *Hamlet* by William Shakespeare (Lithuanian Theatre Union and Šiauliai Theatre);
- the process of putting on a play based on Rainer Werner Fassbinder's *Garbage, the City and Death* (Paulius Ignatavičius' Theatre);
- the process of writing the play *Code F32*.

In the process of analysis and research, the focus was placed on the trajectories of the hero's identity and its expression as well as on the transformations experienced by the concept of identity on the basis of practical creative work.

5. Based on theoretical insights and on the verification of their validity in practice (in the creative workshops of *Hamlet*, in writing the play *Code F32*, and in putting on the play *Garbage, the City and Death*), to grasp the problems of the concept of identity and to offer a different theoretical approach to this multifaceted phenomenon.

6. To identify the principal challenges for director that emerge in the adaptation of the identity of the hero, formed by a classical play, to contemporary times as well as in the formation of the identity of a new, contemporary hero in the performance of a contemporary play.

The research methods employed were descriptive, empirical, comparative, dialectical, reflective, introspective and historical.

The analysis of Shakespeare's *Hamlet* has been based on the works of renowned Shakespearean scholars such as Jan Kott, Stephen Greenblatt, Leonidas Donskis, and others. To

find a philosophical and social perspective on the phenomenon of identity, the texts of the Scriptures, Anthony Giddens, *Filosofijos enciklopedija* [Encyclopaedia of Philosophy], *Filosofijos žodynas* [Dictionary of Philosophy], Carl Hegemann, Kristupas Sabolius, Leonidas Donskis, Eckhart Tolle, Nijolė Aukštuolytė, Hale Dwaskin, Immanuel Kant, and Saulius Geniušas have been used. In the analysis and comparison of various theories of art, authors such as Erika Fischer-Lichte, Jacques Ranciere, Clement Greenberg, Bertolt Brecht, Hans-Thies Lehmann, and Milton Singer have been referred to, and when including different social phenomena into the context of the formation of the hero's identity during the process of research, Theodor W. Adorno, Jochen Hirschle, and Mark Fisher have been drawn upon.

The paper is structured in an introduction, three chapters, conclusions, list of references, and two appendices. In the main part of the artistic research paper, Chapter 1 is devoted to the analysis of the fundamental oppositions of Shakespeare's play *Hamlet* in the context of the hero's identity as a phenomenon. It is divided into two subchapters, which examine the Medieval and Renaissance and father-son oppositions respectively. Chapter 2 deals with the possible choices of form and content for the hero in the performance of *Hamlet*, exploring, respectively, the aesthetics of performativity as a possible way of expressing the identity of the contemporary hero and the dialectics of content and form in the work of art. Chapter 3 discusses and analyses the creative process, focusing on the hero's identity and its expression. It consists of three subchapters: the first stage of the *Hamlet* workshops in the spring of 2018 at the Lithuanian Theatre Union, the second stage of the *Hamlet* workshops in the first half of 2021 at Šiauliai Drama Theatre, and the search for the identity of the contemporary hero and its expression in the rehearsal process of the performance *Garbage, the City and Death*, based on Rainer Werner Fassbinder's play. The list of references includes printed literature, e-books, articles, and online sources. The research paper is supplemented by two appendices: the play *Code F32* by Paulius Ignatavičius and the play *Garbage, the City and Death* by Rainer Werner Fassbinder translated into Lithuanian by Dominykas Norkūnas.

1. SHAKESPEARE'S *HAMLET* AS A SYSTEM

1.1 The first fundamental opposition in the tragedy of *Hamlet*: the Middle Ages and the Renaissance

1.1.1 The phenomenon of purgatory in the story of *Hamlet*: a critique of the belief in ghosts or the basis for the creation of a new identity for the hero

Shakespeare included the father's ghost in Hamlet's story for a reason, knowing full well what the world of spirits meant to Reformed Christians, as if to remind the audience that the fear

of the supernatural and the belief in spirits did not disappear with the Reformation, and that it was a much deeper aspect of human nature that was not easily refuted. Shakespeare masterfully analysed the impact of old customs on a young man's life and the decisions he made. This means that we are dealing with a man – Hamlet – who is forced to choose his own identity and to answer the question of who he really is: either someone who unconditionally surrenders to the ghosts of the past and follows the old identity of revenge for revenge, or someone who questions the values of the past and re-constructs his own identity, with no other basis for doing so but his own values, which are still in the making. In this way, the hero's identity is constantly in the making and constantly changing.

1.1.2 The search for a new value system and its foundation: the shift of moral levers from God to man

As we look at the tragic ending of the play and its differences from the ending of the narrative of Hamlet's predecessor, Amleth, it could be argued that the ghost serves Shakespeare as a kind of reason to question the necessity of revenge. In a way, it makes Hamlet search for the hidden truth, and therefore he tries one by one to remove the masks of others as well as his own, and to find what lies there, deep inside the man, under all his masks and imaginations. One could say that the ghost is a kind of catalyst for the process of analysis of the life of a thoughtful and constantly self-reflecting hero, which adds new features to Amleth's story, and, as it were, fleshes out the object of Shakespeare's tragedy: not revenge, but an attempt to grasp the phenomenon of human identity and to answer to the question "who are you?". Since this constant process of thinking, which in the play overshadows the action itself, ends in tragedy, it could be argued that Shakespeare is, in a way, warning man that he is simply too weak and too imperfect to be able to create a new identity based on purely human morality and his own thinking after he has removed God and the world of spirits from his life. Going even further, from a contemporary point of view, Shakespeare can be seen as someone who was well ahead of his time in warning of the limitations of human thinking and human activity and their consequences for our planet.

1.1.3 Hamlet's delay in acting as the beginning of the modern subject and a critique of the era of individualism and capitalism

The strong influence of religion on public life in early Renaissance society, which catalysed the explosion of the Reformation, has not gone away. By alienating man from the world of medieval spirits and bringing him closer to more rational thought, and associating spiritual grace with professional success, the Reformation opened the gate to an era of capitalism and

individualism in which solidarity was replaced by the rational and pragmatic pursuit of individual wellbeing. It is Hamlet's character who marks this intersection of epochs by his avoidance of taking decision, wearing the mask of a fierce, thoughtful *freak*, and his defeat before reality seems to foreshadow the absurdity of future social progress. However, we can only see that Hamlet's delay in taking revenge by playing a freak is a deliberate choice of a mask that we can only discern by interpreting Hamlet in today's perspective.

1.1.4 *Hamlet* as a prophecy of the inversion of humanism

The primacy of man and the elevation of his rights above the rest of the world, encoded in humanism, inherently implies man's conflict with the environment around him. It is therefore suggested that, on the one hand, Hamlet's attempt to re-identify himself by abandoning his previous values reflects a new phase in human history, but on the other hand, it is necessary today to turn a new page, one in which human identity is not defined merely as something exclusive or not identical to the other, but rather as something that unites but does not divide people. From the perspective of the Anthropocene, Shakespeare's *Hamlet* can be said to be a kind of prophecy of the inversion of humanism.

1.2 The second fundamental opposition in the tragedy of *Hamlet*: father and son

1.2.1 The paradox of existence: is believing a ghost worth Claudius' death?

Isaac in the Bible can be identified with Hamlet, while in Shakespeare's tragedy he turns into Abraham. Hamlet – Isaac, for the sake of a higher goal, the enactment of justice, tramples on humanism and wants to kill his uncle: as Hamlet becomes Abraham, in the course of the play, he transforms himself into a real murderer. Hamlet, like Abraham, suffers from the paradox of existence. He has to choose how to behave: whether to follow the path of revenge, being loyal to his father and making a human sacrifice for the sake of the universe, or to follow the Christian path and forgive. Shakespeare masterfully simulates events so that Hamlet is forced to look within himself for the answer. This speaks of the changing morality of the Renaissance society, which has already moved closer to the people, and religion is no longer an absolute truth.

1.2.2 Virtue, morality, chastity: the defeat of values by reality

Hamlet, who questions the values of the past and criticises the rotten kingdom of Denmark and who has no basis for his own identity and values, starts teaching others how to live, which witnesses his naive desire to moralise and control the reactions and choices of others.

In the finale, after agonising and deliberating over moral issues throughout the play, thinking about whether or not to act, whether to avenge or to forgive, in the present moment, in a moment of rage, with absolutely nothing to fear and nothing to consider, he takes revenge not even for his father, but for his mother, who has been killed here and now. This provokes a very elementary question: what is the use of reason if, in a moment of reality, an absolutely spontaneous decision is made, which in that moment is the most certain and unquestionable truth?

1.2.3 Expression of passive aggression in *Hamlet*

Hamlet desires chastity, moral purity, and virtue from others, from himself, and from the world just to escape his anger towards his father. Hamlet's exaggerated desire for virtue and his apparent idealisation of his father by turning a blind eye to reality is a trace of a certain psychological tension in the portrait of this character, which points to the suppressed unpleasant feelings that are the opposite of the pursuit of virtue and moral justice: these are mostly anger, mixed with intense sadness and despair. Thus he becomes passively aggressive. Since the object of his blind idealisation is his dead father, it could be argued that Hamlet hides and sublimates his true feelings for his father in his relationship with Claudius.

1.2.4 The parental footprint in the identity of the hero

The ghost is Hamlet's idealised projection of his father, integrated into Hamlet's Ego, which tells us about Hamlet's unresolved Oedipus complex, manifested as a mechanism of passive aggression, and Hamlet's undefined, yet still emerging, identity. The common denominator of Hamlet's motivation to act is the process of self-discovery or, in other words, the process of creating his own identity. Hamlet is in a constant process of self-creation and re-creation, and there seems to be no end point to this process. He is therefore a very contemporary character.

2. POSSIBILITIES OF EXPRESSING THE HERO'S IDENTITY IN *HAMLET*

2.1 Art's attempts to express an undefinable identity

2.1.1 The concept of identity

Identity is a certain idea, devised by humans, that defines the relation of one object to another and refers to the absolute sameness of objects, which is impossible in reality. Identity as if refers to a set of characteristics of an object that is unique and singular, that is to say, it has no analogues in the world; it is like a passport for the object. However, this passport and the characteristics of the object that it lists are merely a matter of convention and sometimes say little about the true essence of the object. At the same time, the identity seems to stick to the object and

prevents the object from not possessing this passport, but as we delve deeper into the contradictions of the concept itself, the seams of this passport are beginning to fray, as more and more uncharted and undefined territories appear that are beyond the grasp of human reason. When confronted with these limits, art can come to the rescue, and its task in the contemporary world is presumably to try to reflect on what seems to the mind to be unknowable or incomprehensible, undefinable and hard to explain.

2.1.2 Dialectics of content and form in a work of art

Since the 1960s, the content represented on the theatre stage has gradually lost its imitative character and has become an issue of the spectator's imagination. Content has become directly experienced, often different for everyone and unrepresented, and thus mutable, processual, emerging in the spectator's action provoked by the performance, but not in the message encoded by the performance. The message of the artwork has become less important than what happens during and after the theatrical event. The form of the performances dictates its own conditions for the content, which simply moves into the live imagination of the spectator. However, to activate this imagination through the form of an artwork is an extremely difficult challenge, requiring a redrawing of the familiar strategies for creating an artwork.

2.2 The aesthetics of performativity as a form of expression of the hero's identity

2.2.1 Liminal theatre and its potential to transform identity

Nowadays, the actor through performativity can open up a liminal space for the spectator, where observers become participants and have the opportunity to change their own identities. Such theatre, which makes the recipient of the art object *an accomplice of the crime* and provides him with liminal experiences, can shake the soul of the spectator, open his eyes, and make him leave his comfort zone so that he can see the world from an angle he has never known before. Such theatre contains enough potential to confront the spectator with an extra-ordinary decision that would lead him to a deeper self-reflection. Theodor W. Adorno spoke of the work of art coming to fruition in the action of the recipient, and it is precisely this kind of liminal theatre that enables the work of art to come to full fruition.

2.2.2 Jacques Ranciere's three regimes of art

The ethical regime of art: It involves the nature of art as a kind of educational structure that influences the existence of society. In this regime, art often becomes a kind of a platform for truth-telling, a political tool.

The representative regime of art: It is freed from the shackles of truth. There is nothing going on in it but the imitation of truth, fiction. Spectators see how reality is represented through engaging in imitative acts, they identify themselves with the characters, recognise their own lives on the stage, and experience the much-awaited Aristotelian *κάθαρσις* [catharsis].

The aesthetic regime of art: In it, we are confronted with works of art that are what they are not, that art theory is unable to classify in a category that is already known, that break with normativity and are unrepresented.

2.2.3 Hybrid identity

In the process of creating the performance, a specific performativity is used to foreground the corporeality and the fragmented, evolving, hybrid identity of the characters. This multifaceted hero, living in the process of evolution, is expected to enable the spectators to become more aware of their own identity and to recognise its indeterminacy, drawing the motivations behind their own decisions into the light of awareness. In the process of creation, inspiration is expected to be drawn from the aesthetics of performativity which opens up completely new opportunities of acting untrammelled by the text, and hybrid, changing, and evolving identities of the characters are to be shaped.

3. THE REST IS SILENCE?... CASE STUDIES

3.1 The first stage of the *Hamlet* workshops in the spring of 2018 at the Lithuanian Theatre Union: in search of a performative form of expression and the hybrid identity of the hero of *Hamlet*

3.1.1 The starting point

Hamlet: I wanted to find a lead actor who would be challenging to being comprehended on stage, or whose identity would be difficult to decipher. I have worked with Tadas Gryn more than once and saw his ability for subtle psychological acting as well as for the transformation of his characters into unpredictable, and therefore enigmatic, ones.

Ophelia: Nowadays, it makes more sense to talk about Ophelia who does not succumb to Hamlet's destructive influence and even resists it. It was therefore decided that, on stage, Hamlet and Ophelia have been living together for some time, and after the death of Hamlet's father, she moved in with him into the father's old apartment. Attention was concentrated on Hamlet and Ophelia's relationship and Hamlet's focus on his dead father's past, while abandoning Hamlet's role as a truth-seeker and Ophelia's as a vulnerable woman. Ophelia was played by actress Agnieszka Ravdo.

3.1.2 Alienation in the close environment and performativity

Time in the performance had to correspond to time in reality: time had to lose its conditionality. All events and places of action had to change sequentially and last as long as the action itself. It was therefore decided that the entire action of the play would take place without leaving the room of Hamlet's dead father and that the actions would be arranged in such a way as to create the impression of a linear, flowing time. Then both the elements of the scenography and of the passage of time in the play would mean only what they were, thus avoiding the pitfalls of conditionality and the representative regime of art. The process also made use of performativity, where the supposedly meaningful monologue was reduced almost to a background sound; it meant as much as the words meant, and the overall meaning of the scene was created from the absurdity of the situation.

All these choices of theatrical expression created a very cold atmosphere and highlighted one of the key themes of the play: alienation in the immediate environment. During the rehearsal of this passage, a deep existential chill had gripped all the characters, which would later be carried over into the performance of *Garbage, the City and Death*.

3.1.3 The trap of performativity

In the first stage of the workshops, the performative aspect of simply being on stage and highlighting the actor's personality traits transformed into attempts to play oneself. In theory, the aesthetics of performativity seemed to dare us use it and thus to reflect on the indeterminacy of identity; in practice, however, the aesthetic, the ethical, and the representative regimes of art turned out not to be so far apart. In practice, an actor's simply being on stage, being watched by another person, always means acting, a case of embodying a certain character. The actor always chooses a mode of presence in the space where he or she encounters the observer, which implies a certain character. If there is no moment of choice in the presence of the actor and the observer in the theatrical space, then the whole process belongs to everyday life and has nothing to do with the theatrical ritual. The aesthetics of performativity, which was so attractive and fresh-looking, and which theoretically had the possibility of expressing the indeterminate identity of the hero, became in the process quite alien to the creative team, and was replaced by a dramatic theatre, rooted in the creators' experience.

3.2 The second stage of the *Hamlet* workshops in the first half of 2021 at Šiauliai Drama Theatre: the dangers of using a unidirectional art regime.

3.2.1 The changing point of view: the drama of adolescent self-identification

Hamlet's identity as a traditional seeker of truth in an "unravelling time" is presently at least questionable. What if everything depends on the point of view? What if it is Hamlet, not time, that is dislocated? It was therefore decided to flesh out Hamlet's identity by thinking of him as a teenager in crisis, for whom the themes of self-identification and hostility to the world are particularly relevant. In this way, Hamlet's words were given a specific context that was recognisable and easier to identify with.

The choice of the theme of the relativity of viewpoint led to the following fundamental pillars of the creative process:

1. *Hamlet* is a drama of a teenager's becoming an adult with a tragic ending.
2. The loss of a father in a teenager's world is one of the fundamental tragedies in *Hamlet*.
3. Claudius did not kill Hamlet's father, it is all Hamlet's invention.
4. Hamlet's father and Hamlet are one and the same. The ghost is Hamlet's projection of the father. What is important here is how Hamlet himself sees his father.
5. There must be as little domesticity and psychologising as possible, because the danger of drifting into a rather traditional representative regime of theatre without changing Shakespeare's text is great.
6. The relativity of viewpoint is based on Hamlet's phrase: "For there is nothing either good or bad, but thinking makes it so."¹⁸⁷

3.2.2 The search for reality and illusion in *Hamlet*

In principle, the ghost speaks texts intended to describe the purgatory as imagined by Christians. These are texts with a strong Christian flavour. Meanwhile, the work was intended to send a message about the relativity of perception, about the fact that everything in life depends on one's point of view, which means that no single event can be judged unequivocally, and that good and evil only appear when one begins to speak in the context of human judgement. Here lies the fundamental conflict between the Christian ghost and Hamlet, who speaks of the relativity of perception. And strangely enough, this Renaissance play, when examined before staging, led to the question that maybe duality, the binary system, and a defined identity were merely boxes constructed by the human mind, describing only a small part of human existence. Thus, in the

¹⁸⁷ Shakespeare, W. *Hamlet*. San Diego: Canterbury Classics, 2014, p. 750.

creative process, a new attitude towards Hamlet was born, which corresponded to the theme of the relativity of viewpoint: Shakespeare's Hamlet became a kind of attempt to reflect on the illusory nature of identity as a phenomenon.

3.2.3 Traps of psychologisation and other labyrinths of expressive means

As the creative workshops focused on the motivation of the characters to act, it was decided to highlight the psychological aspects of the characters with the aim of grounding *Hamlet* and revealing the psychological portrait of certain scenes. However, while this method helped to grasp the realism of Shakespeare's texts and the psychology behind them, the text itself was hardly susceptible to such a highly psychologised and realistic treatment of the scenes. It was full of adjectives describing feelings and actions, and when playing highly psychologised, almost realistic characters and situations, it gradually became boring to listen to and superfluous.

We decided to radically change the conception and to use a distinctive character mask as one of the possible ways of the actor's stage existence, not avoiding theatricality, yet using it ironically and highlighting a few of the character's qualities, that is, creating a kind of ironic caricature. The mask, which was openly declared on stage as a mask, without hiding its illusory nature and openly declaring the stage production as a lie, did not pretend to the category of truth and spoke of the absurdity of the character's concrete identity as well as ironised the defined and abstracted human identity by its own falseness. This was already akin to epic theatre, and therefore a question arose: perhaps it was possible to use the principles of epic theatre - its honesty and openness - to create a work that did not hide behind labels, did not try to be something it was not, and did not appeal to conscious human thinking, but at the same time immersed the spectator, both on an emotional level and on the level of the mind, in the overt fiction that took place on stage without hiding under the clothing of reality.

3.2.4 Challenges of the second stage of the workshops

To sum up, the decision to work with *Hamlet*, thinking about what was interesting for teenagers, led to an over-psychologisation of the material, while the definition of the target group led to a filtering of the means of expression. The original idea of the intersection of two epochs and the dialectic of revenge and forgiveness, as well as of performativity as one of the key ways of expressing the identity of the modern hero, were departed from. It was discovered that epic theatre can offer the possibility to talk about the indeterminacy of human identity without hiding the limitations of human thought. The workshop also did not answer to the fundamental question of what contemporary Hamlet was to do: to revenge or not to revenge.

Rainer Werner Fassbinder's *Garbage, the City and Death* was chosen for further work. Working with this material was expected to help us to find answers to the questions about the dilemma of revenge and forgiveness and the problems raised by the phenomenon of identity.

3.3 Interpretations of the themes discovered in the *Hamlet* workshops and the search for the identity of the contemporary hero and its expression in writing the play *Code F32* and in the process of rehearsals of *Garbage, the City and Death*, based on Rainer Werner Fassbinder's play.

3.3.1 Playing God with no rules and the freedom of inner spaciousness

Hamlet's revenge is a very difficult dilemma, which was previously left to God, and in an attempt to solve it he becomes a kind of a *new God*, a man whose field of responsibility has expanded. Today, in the same way, man is moving increasingly closer to the divine, and even the present epoch is called by the name of man: the Anthropocene. Thus, if Hamlet assumes the role of God in deciding Claudius's fate, and his own identity is simply undefinable because there is no basis that Hamlet can rely on, the conclusion follows that Hamlet is at a complete dead end, or, in other words, the modern hero, with no real grounding beneath his feet, is trying to survive by assuming responsibilities that used to be God's. The question of this research is whether there is a reference point for man to identify himself with, a source of existence, a minimum self-awareness on which he can always lean, a basis on which he can make the difficult decisions of his life.

While putting on the play, a play about depression, *Code F32*, was being written in parallel. It was like experimenting with oneself, looking for a way out of the *Hamletian melancholy* – depression, out of the denial of life and the world, and out of Hamlet's situation of procrastination, trying to construct a new identity. The writing of the play was based on the Sedona method¹⁸⁸ of working with oneself, asking oneself certain questions, gradually becoming aware of certain subconscious programmes and new emotions that kept arising, and penetrating increasingly deeper into the essence of human being. The course of each such session was documented, and what followed at the end of the session was the state of absolute, all-encompassing silence, serenity, and tranquility. This experience of absolute peace made one wonder what it was that lay within the human being behind the thoughts, the noise of the mind, feelings, emotions, imagination, memories, and the sensations of the body, and what was the vast open space of stillness beyond the identities, characters, masks, thoughts, emotions, and sensations. By its nature, this experience of spaciousness cannot be defined or described, and its very name is only a poor attempt to describe this experience, but it is significant for this research. Indeed, after this experience, one

¹⁸⁸ Dwoskin, H. *Sedonos metodus* [The Sedona Method]. Kaunas: Mijalba, 2015, p. 17

would like to agree with Shakespeare: "There are more things in heaven and earth, (...), Than are dreamt of in your philosophy" ¹⁸⁹.

3.3.2 Rainer Werner Fassbinder's play *Garbage, the City and Death*: dialectic of revenge and forgiveness in the context of sacrifice

The play *Garbage, the City and Death* deals with the theme of the Holocaust. This play was chosen primarily because it opens up a very sensitive topic of the relationship of contemporary society to the Holocaust, which after all these years still arouses passions and divides not only Lithuanian but also European society. One of the main characters in the play is a wealthy Jew who belongs to the elite of the city. The city is on the Moon, because the Earth is no longer habitable, and the wealthy Jew is taking revenge on society for the death of his parents by buying up real estate and controlling politicians and the police. He finances the daughter of a former Nazi, who is forced to play a transvestite in a cabaret to survive, turning her into the city's most popular and expensive prostitute. In this way, he takes revenge on her father, who allegedly contributed directly to the death of his parents and the Holocaust. The Jew falls in love with the prostitute, but his anger gets the better of him, and he cannot even accept her forgiveness for what he has done to her, and with no other option, he fulfils the prostitute's wish to die by strangling her.

Most critics of the play see only the surface and are deceived by the name of the character, a wealthy Jew. The character deliberately assumes the stereotype that Nazi society imposed on him, which, incidentally, is still alive today. He deliberately, out of revenge, becomes what society wants him to be, a stereotype, so that he can inflict anger and pain on others and thus relieve his own anger. What are the moral principles for a person to live by in the face of the Holocaust, or war in general? With whom should he identify himself? What is the basis, or axis, of his decisions? In the play, the Jew wants to escape, in principle, from sincerity and openness to indifference and pragmatism. But this does not bring him any happiness; the concept of happiness is not even of interest to him. He remains a cold, pragmatic criminal, whose coldness is on a par with that of modern dictators; at the request of Roma B., who can no longer bear her suffering in this world, he strangles her and accuses her ex-husband Franz of this crime. In this way, Fassbinder seems to establish pragmatism and calculation as essential signposts of human existence. However, the performance has a slightly different ending.

¹⁸⁹ Shakespeare, W. *Hamlet*. San Diego: Canterbury Classics, 2014, p. 745.

3.3.3 The form of the performance: a hybrid of epic and dramatic theatres and other performance components

Fassbinder's entire play can be seen as a flow of the author's thoughts, in which he seems to be debating with himself. The presence of the actors on stage was suggested by the very space of the Artūras Areima Theatre, where the premiere took place, and the soundtrack of the performance. Since the theatre space was small and the audience was very close to the actors, it was decided to approach the characters of the play in a sensitive way, revealing the profound pain and melancholy that enveloped them and allowing the most sensitive emotional strings to resonate. In a sense, the performance used all the artistic regimes named by Jacques Ranciere.

The performance can be divided into four fundamental components:

1. The abstract scenography and associative costumes of the performance, which contain elements of traditional circus and create a kind of cabaret atmosphere.
2. The live music of the show performed by the show's chorus: Mr Müller and his wife Mrs Müller.
3. Sensitive and subtle acting by the main actors.
4. The dramaturgy of the play characteristic of dramatic theatre.

3.3.4 The ethical regime of art and a decision of forgiving

Performative art claims to be reality, yet this reality is nevertheless manipulated. In principle, the only difference between art regimes is the extent of their impact. Therefore, it was decided to use the ethical regime of art and, at the end of the performance, instead of leaving the characters spinning in a circle of revenge, violence, and anger, to offer the audience the opportunity of breaking out of this vicious circle, that is, forgiving the committed crime. Whether this is possible in the contemporary world is another question, but in the current context of war and societies torn by hostility it is important not to lose sight of the fundamental human power – the power to love and the power to forgive.

3.3.5 The phenomenon of identity: illusory nature and the category of indeterminacy

The contemporary hero, the avenging counterpart of Hamlet, a wealthy Jew in *Garbage, the City and Death*, is experiencing a kind of identity crisis. He realises that neither revenge nor justice will ever atone for the pain of wars and other cataclysms, that perhaps the only way is to let go and forgive. He has forgotten that here on Earth he is only a temporary guest, for one is born alone and dies alone, and that the most precious thing a Jew and every human being possesses is

not the grandeur of the past, nor the prospects of the future, nor a fluid or stable identity, but the simplest existence of this moment.

Any chosen or acquired identity makes it harder for empathy to exist, and it divides rather than unites people. Perhaps it is worth rethinking the very concept of identity and placing it in the category of undefinable concepts. Just as inner spaciousness, which is in principle undefinable and can only be experienced, human identity can perhaps also only be perceived through experience and not through verbal definition. Shifting the perception of identity to an experiential category rather than a definitional one might lead people to recognise their shared humanity, diminishing the emphasis on differences; they might stop labelling one another and realise that the box of identity, created by a subject for an object, actually says very little about the said object. Perhaps if the phenomenon of identity were to acquire the quality of indeterminacy, one would naturally come to see both oneself and the other as inherently valuable.

This artistic research has proved that the identity of the hero has undergone a certain transformation in the rehearsal process and can be perceived as undefinable. This perception of identity enables people to empathise, and to feel part of the world.

CONCLUSIONS

1. The uniqueness of Shakespeare's *Hamlet* lies in the direct participation of the ghost of Hamlet's father in the play, which opens up a wide interpretative field. The ghost's involvement in the revelation of the truth and Hamlet's consequent delay in acting speak of a very significant shift in the hero's identity: a shift in the moral scales away from God and towards man.
2. Contemporary Hamlet is probably generating the truth himself: the theatre becomes his playing field, and he a kind of actor, able to flexibly respond to the situation without ever revealing his true self. Meanwhile, Shakespeare's tragedy can be seen as a kind of prophecy of the inversion of humanism.
3. The creative process has proved that that the phenomenon of identity is a highly complex concept. Perhaps any definition of it does not fully reveal the entire reality. It is difficult to define a human identity, and therefore the concept itself underwent a certain transformation in the research, acquiring the quality of indeterminacy.
4. Performativity possesses the greatest potential to create unrepresented and undefinable identities of the characters in the performance. However, the aesthetics of performativity, which looked appealing and refreshing and which theoretically was able

to express the indeterminate identity of the hero, became quite alien to the creative team and in practice was replaced by the principles of dramatic theatre rooted in the creators' experience.

5. The experience of the first stage of work with actors revealed that the nature of actor's expression implies a natural inclination to choose a relevant way of being, in other words, a relevant character or identity, which raised the question whether an undefined identity of a character on stage is possible at all.
6. The experience of absolute serenity in applying the Sedona method when writing *Code F32* led to the conclusion that perhaps identity can only be grasped through experience and not through verbal definition, and that identity could therefore be understood as one's experience of oneself in the present moment, which exists beyond any attempt to define it.
7. A conclusion was drawn that attempting to contemplate the hypothetical illusory nature of identity through creative practice, particularly in the context of classical theatre play, entails working with a rather unstable and unfamiliar foundation for directing. However, the very indefiniteness of the concept of identity activates creative imagination and serves as a catalyst for creative action, compelling creators to never stop and continuously seek their own truth in the creative process.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI/ PUBLICATIONS AND CONFERENCE REPORTS

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

1. „Formos ir turinio dialektika performatyvumo kontekstuose”, *Ars et praxis*, VIII, 8 puslapiai, Lietuva, Vilnius / “The dialectic between form and content in the context of performativity by Paulius Ignatavičius”, in: *Ars et praxis*, VIII, 8 pages, Lithuania, Vilnius: LMTA ISSN 2351-4744, 2020, http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2021/06/Ars-et-praxis-VIII_Ignatavicius-1.pdf, p. 77-84.
2. „„Hamletas“ – humanizmo inversijos pranašystė”, *Kultūros barai*, 2021 metų 12 numeris, 6 puslapiai, Lietuva, Vilnius, Leidėjas – VšĮ „Kultūros barų“ leidykla. SL 101 / ““Hamlet” as a prophecy of the inversion of humanism by Paulius Ignatavičius”, in: *Kultūros barai*, 12th number of the year 2021, 6 pages, Lithuania, Vilnius: Publisher - VšĮ „Kultūros barai“ publishing house. SL 101, ISSN 0134-3106, 2021, http://kulturosbarai.lt/uploads/news/id174/KB-2021-12-m_WEB.pdf, p. 33-38.

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

1. „Formos ir turinio dialektika po Sovietų Sąjungos griūties Lietuvos teatre”, LMTA 43-ioji metinė konferencija, Lietuva, Vilnius, 2019 / “The dialectic of form and content in Lithuanian theatre after the collapse of the Soviet Union”, LMTA 43d. annual conference, Lithuania, Vilnius, 2019, https://lmta.lt/wp-content/uploads/2019/04/43-LMTA-konferencijos-programa_vie%C5%A1inti..pdf.
2. „Williamo Shakespeare'o „Hamletas“ – liberalaus kapitalizmo įsigalėjimo globaliame pasaulyje pranašystė”, 45-oji LMTA metinė konferencija, Lietuva, Vilnius, 2021 / “William Shakespeare's “Hamlet” – a prophecy of the triumph of liberal capitalism in the global world”, 45th LMTA annual conference, Lithuania, Vilnius, 2021, <https://lmta.lt/lt/renginys/45-oji-mokslinė-konferencija/>.

1 PRIEDAS

Paulius Ignatavičius

2022m., Vilnius

KODAS F32

JIS

JI

TERAPEUTAS

TERAPEUTAS Ar jis valosi dantis?

JI Ne, nustojo.

TERAPEUTAS Ar prausiasi?

JI Kažkiek.

TERAPEUTAS Jam reikia rutinos. Kitaip jis grims dar giliau į dugną.

JI Jis tą žino.

TERAPEUTAS Ir ką jis sako, kodėl to nedaro?

JI Jis juokiasi.

TERAPEUTAS Kada?

JI Kai kalba apie save. Jis sako, kad jis nenuspelnė būti švarus. Sako, kad nori, kad jo kūno išorė atspindėtų jo vidų, nes kaip kitaip žmonės žinos kas jam yra. Iš tiesų, tai manau, kad jis nežino kaip. Jis pasimetęs, jam viskas yra sunku. Jam sunku užlipti laiptais, jam sunku atsikelti ryte, jam sunku pradėti dieną, jam viskas velnioniškai sunkiai einasi. Man atrodo, kad jis pasiduoda. Pamažu, pamažu grimzta ten, iš kur jau gali nebegrįžti.

TERAPEUTAS Aš kartoju, jam reikia rutinos.

JI Jis tą žino, po velnių. Kiekvienas tą žino. Bet jis jos nesilaiko.

TERAPEUTAS Kodėl?

JI Aš nežinau. Jo paklauskite. Jeigu tai būtų taip lengva, tai galbūt jam nereikėtų jūsų.

TERAPEUTAS Galbūt.

JI Ką man daryti? O ką man daryti? Kaip man su juo gyventi? Kaip man jį išverti. Aš jau pavargau, nebegaliu daugiau. Nuolatos tas zirzimas, bambėjimas, negatyvas. Man jau atsibodo.

Nebežinau kaip jam padėti. Aš bandžiau, bandžiau, Dievas mato, tikrai bandžiau. Man atrodo viskas. Aš nebegaliu. Man atrodo, kad aš jį paliksiu. Taip jūs jam ir pasakykit.

TERAPEUTAS Suprantu, kaip jums sunku, bet neskubėkit su sprendimais.

Ji Ne jums spręsti.

TERAPEUTAS Taip iš tiesų ne man.

Pauzė.

Ji Kiek visa tai trunka dažniausiai?

TERAPEUTAS Priklausomai nuo to, kiek žmogus nori pasveikti.

Ji Jis man vis kartoja, kad nori. Jis vis kartoja ir kartoja, kad nori. Ir juokiasi. Bet jo akys pilnos ašarų. Nesuprantu iš kur tiek ašarų. Jos nuolat jo akyse. Aš nebežinau. Man sunku. Aš...

TERAPEUTAS Nusiraminkit. Tai praeis. Reikia tik šiek tiek kantrybės.

Ji Taip ir sakykit, kad nežinot. Kad negalit žinoti.

Pauzė.

...

Ji Šiandien oras puikus. Eisiu į parduotuvę. Nenori prisivaikščioti?

JIS Ne, dėkui.

Ji Einam, prisivaikščiosim.

JIS Ne, aš šiandien gulėsiu lovoje.

Ji Kaip ir vakar? Kaip ir užvakar? Kaip ir rytoj? Kaip ir kiekvieną supistą dieną?

JIS Nepradėk.

Ji Kas tau yra? Kas tau po velnių yra? Jeigu tu savęs nekeisi, tai nieko ir neįvyks. Tu turi keisti savo elgesį. Tu turi išlipti po velnių.

JIS Aš noriu išlipti, nejaugi tu nesupranti?

Ji Nifiga tu nenori išlipti. Neknisk man proto. Jeigu norėtum išlipti, tai darytum ką nors. kažką keistum. Eitum pabėgioti, eitum prisivaikščioti.

JIS Tai nepadedą.

Ji Kas nepadedą?

JIS Tavo santykis į mane. Tu nepriimi mano negatyvo.

Ji Tai aišku, kad nepriimu, aš nuo jo dūstu. Tu mane tempiesi žemyn, nejaugi tu nesupranti. Kaip man tave atlaikyti? Pasakyk kaip?

JIS Aš atsiprašau.

Ji Oi tik nepradėk čia savo aukos vaidmenėlio. Nusibodo man viskas atsibodo. Aaaa. Kaip man išverti, kaip?

JIS Einam pasivaikščioti.

Pauzė.

Ji Einam.

...

JIS Aš nežinau, kas su manimi darosi. Regis tuoj viskas prasiverš. Atrodo viską turiu po velnių. Ir nesu dėkingas. Aš nemoku būti dėkingas.

TERAPEUTAS Kaip balsai?

JIS Kartais juos girdžiu.

TERAPEUTAS Ir ką jie Jums sako?

JIS Tai vienas balsas. Lyg šėtono. Jis lyg mane gundytų. Jis man liepia daryti visokius dalykus.

TERAPEUTAS Kokius?

JIS Liepia ką nors užmušti.

TERAPEUTAS Ką konkrečiai?

JIS Nežinau, tą, su kuo tuo metu esu. Žmona, vaikai, draugai, pažįstami. Jis nesirenka. Taip ir sako. Tas balsas. Aš bijau, bijau to, kad manyje gimsta šitos mintys, kad manyje gimsta šitas balsas. Aš nesuprantu, kodėl? Kodėl aš turiu kentėti šitą balsą, lyg man neužtektų mano depresijos. Lyg aš nebūčiau aš. Lyg mano asmenybė būtų susiskaldžiusi į daugybę dalių ir niekaip man nepavyksta jos surinkti į vieną tašką, į vientisą darinį. Aš pasimetęs. Aš nežinau kaip toliau judėti. Manyje daugėja baimių. Jos plinta kaip skėriai, aš pradėdu visko bijoti, pradėdu nebejausti savęs. Lieka tik baimė, aš pats joje išnykstu. Padėkite man. Aš vartoju vaistus, bet toks įspūdis, kad jie nepadeda. Aš nesuprantu kaip toliau judėti.

TERAPEUTAS Jums reikia tiesiog toliau vartoti vaistus. Viskas susitvarkys. Tai išgydoma. Vaistais. Rutina.

JIS Bet kaip man dabar būti? Dabar? Ne rytoj, ne poryt, ne po savaitės. Dabar. Aš noriu dabar jaustis gerai. Aš noriu dabar gyventi pilnavertį gyvenimą. Aš noriu būti dabar laimingas. Kodėl aš turiu būti užsidaręs, bijantis, neveiksnius, kaip mano brolis.

TERAPEUTAS O kas yra su Jūsų brolis?

JIS Jis yra lūzeris. Jis palūžo, kai jo žmona jį paliko. Ir pragyveno visą su laiką su tėvais, visą laiką ant vaistų, jis niekur nedirba, gyvena iš supistos pašalpos ir jam yra ok. Jam yra zajebys. Aš nenoriu būti kaip jis.

TERAPEUTAS Jums reikia įveikti baimę būti tokiam kaip jis. Tai tik baimė.

JIS Taip. Suprantu.

TERAPEUTAS Jūs nesate jis. Savaime Jūs esate kitoks. Savaime Jums bus kitaip. Bet Jūs pradėsite keistis tada, kai įveiksite baimę būti lūzeriu. Kai nebijosite būti lūzeris. Jums reikia rutinos, vaistų, ramybės ir sporto. Pabandykite vandens procedūras.

JIS Bandau, Dievas mato, aš bandau. Už ką aš nusipelniau viso šito, už ką aš turiu kentėti. Ką aš turiu atidirbti?

TERAPEUTAS Nusiraminkite.

JIS Aš negaliu nusiraminti. Man yra fucking blogai. Aš tuoj prarasiu šeimą, jeigu ir toliau taip sirgsiu.

TERAPEUTAS Neprarasite, Jūs mylimas. Jūs tik padėkite jai ir viskas bus gerai.

JIS Gerai.

TERAPEUTAS Semkitės iš jos atjautos, meilės, dėkingumo.

JIS Suprantu. Viską aš suprantu.

TERAPEUTAS Laikykitės.

JIS Laikausi.

TERAPEUTAS Pasimatysime kitą savaitę. Mūsų laikas deja jau baigėsi.

...

JI Ką tu veiki?

JIS Guliu.

JI Guli.

JIS Guliu.

JI Kiek jau guli.

JIS Nuo ryto.

JI Jau trečia valanda.

JIS Taip.

JI Tai kiek dar gulėsi?

JIS Nežinau.

Pauzė.

JI Štai kaip.

JIS Nepyk ant manęs.

JI Įdomu, o kas būtų jeigu aš taip elgčiausi. Jei man būtų depresija. Kas būtų? Kas išlaikytų šeimą?

JIS Nežinau.

Ji Supista egoistų liga.

JIS Nesakyk taip.

Ji Kodėl?

JIS Mano terapeutas sakė, kad tai netiesa.

Ji Kas netiesa?

JIS Kad tai supista egoistų liga.

Ji Tai gal tavo terapeutas nori su tavim gyventi???

JIS Nepradėk.

Ji Nepradėti ko?

JIS Nepradėk ant manęs varyti.

Ji Och ir vėl auka. Ir vėl bliacha auka. Kiek galima, kiek?

JIS Aš atsiprašau.

Ji Eik bent jau indus išplauk prince.

Pauzė.

JIS Einu.

...

JIS Šiandien saulė nusileido jau gana anksti. Ruduo. Šalta. Vėjas pučia lapus, kurie plaikstosi vėjyje. Mano regėjimas pablogėjo. Sunkiai matau tave. Šiandien buvo visai nebloga diena.

Pasivaikščiojome su draugu.

Ji Fainai. Tai tą ir nuveikei?

JIS Ką?

Ji Pasivaikščiojai su draugu?

JIS O kas yra?

Ji Galėjai bent jau kambarius sutvarkyti. Pasivaikščiojo jis.

JIS Kas tau negerai.

Ji Nieko. Tiesiog esu pavargusi. Aš kaip supranti dirbu, ne kaip kažkas. Pasivaikščiojo. Su kuo čia vėl buvai susitikęs?

JIS Su draugu.

Ji Šaunu. Namai apversti. Kad bent grįžus namo būtų jauku. Tau neatrodo, kad mūsų santykiai eina velniop.

JIS Atrodo.

Ji Ką tu žadi daryti.

Jis Nežinau.

Ji Tai, kad aš myliu tave. Kaip tu nesupranti. Kaip tu nesupranti, kad tave myliu. Tu net neįsivaizduoji kaip stipriai.

Jis Įsivaizduoju.

Ji Jei įsivaizduotum kitaip elgtumeis.

Pauzė.

Ji Juokauju. Jau visai pasijuokt iš savęs nebemoki.

Jis Na dėl to, kad man....

Ji Depresija. Taip suprantu. Sušikta depresija. Įdomu ar tose psichologinėse knygose rašoma kaip suprasti žmogų, kuris gyvena šalia depresija sergančiojo. Juk jose tiek daug rašoma, kad suprasti ligonį, o kaip suprasti sveiką žmogų šalia ligonio. Gal jis jau irgi yra ligonis, arba tuoj juo taps.

Pauzė.

Ji Nejuokinga?

Jis Nejuokinga.

Ji Ech tu. Supistas egocentrike. Ateik čia.

Jis Myliu tave.

Ji Ir aš tave.

...

Jis Kartais aš galvoju, kodėl man suteikta yra tiek kančios. Už ką man ji, aš nesuprantu. Taip, aš pats turbūt tą kančią ir susikuriu, bet kas iš to žinojimo. Kas iš to, kad aš žinau, kad aš pats esu atsakingas už savo jausmus ir apskritai už save. Kas man iš to žinojimo. Visi galvoja, kad skęstančiojo gelbėjimas yra paties skęstančiojo reikalas. Taip yra. Ir kas iš to. Kas man iš to žinojimo, jeigu aš negaliu pasikelti iš lovos ir man norisi visą dieną verkti. Kas iš to, kad aš tiek daug žinau. Galų gale supranti, kad protas tavęs niekur nenuveda, tik į didesnę kančią. Bet jis tau reikalingas, kad išliktum, kad išgyventum. Kaip pamatyti save labiau iš šono? Kaip? Kaip sustabdyti tą riedantį žemyn kamuolį? Kas iš to, kad aš žinau apie tą kamuolį. Kokia prasmė apskritai viso to, ką aš darau. Kokia prasmė yra gyventi. Ateina man mintis, kad džiaugtis. Bet jeigu šiuo metu man liūdna. Kaip aš galiu džiaugtis, kai man liūdna. Mane guodžia mintis, kad po liūdesio ateis šviesa. Ateis džiaugsmas, ateis pilnatvės jausmas. Tik tai mane guodžia. Mane guodžia, kad visos šitos blevyzgos, kurias aš dabar prisigalvoju yra laikina. Kad aš po kažkiek

laiko būsiu visiškai kitoks. Visai kitaip mąstysiu. Tik tai mane guodžia, kad viskas yra laikina. Bet kartu baugina mintis, kad visa tai užsitęs iki pat mano mirties. O kas tada?

TERAPEUTAS Na tada tu mirsi.

JIS Jo.

TERAPEUTAS Kas būtų jei dabar mirtum?

JIS Ta prasme.

TERAPEUTAS Mintyse. Gal gali numirti mintyse. Pagalvok apie tai. Viskas. Viskas ką tu užgyvenai dabar baigiasi.

JIS Galvoju.

TERAPEUTAS Ir kaip jautiesi?

JIS Man ramu. Ateina kažkokia ramybė.

TERAPEUTAS Kas slypi už tos ramybės?

JIS Tyla. Tuštuma.

TERAPEUTAS Kaip ji jaučiasi.

JIS Gera. Gera būti tyloje.

TERAPEUTAS Matai, tavo protas nurimo.

JIS O kas dabar?

TERAPEUTAS Dabar?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Na. Tai kas dabar?

JIS Čia aš klausiu.

TERAPEUTAS O dabar aš klausiu.

JIS Rodos nieko.

TERAPEUTAS Būtent. Nieko.

JIS Ačiū.

TERAPEUTAS Prašom. Čia viską tu pats padarei.

JIS Na vis tiek ačiū.

TERAPEUTAS Aš ne stebukladarys, prisimink. Čia tik pratimas.

JIS Kaip gera. Nors pro langą matau medžių šakas linguojančias. Ir rodos niūru. Bet man gera.

TERAPEUTAS Mūsų laikas...

JIS Taip suprantu. Paskutinis klausimas: kaip reikia tą ramybę su savim visur nešiotis?

TERAPEUTAS Nieko niekur nešiotis nereikia. Nereikia nieko. Viskas ateina. Savaiame ir savu laiku.

Pauzė.

TERAPEUTAS Na kas dabar?

JIS Jūs išminčius ar orakulas ar kaip ten.

TERAPEUTAS Jo, būtent tai aš ir nesu. Jūs pats viską turite. Mūsų laikas. Jūs galite. Patikėkit manimi, galite pats viską pasiekti.

JIS Ačiū.

...

JIS Kartais galvoju, ką man duoda depresija? Juk jeigu aš tingiu, tai normalu. Normalu tingėti. Bet jeigu aš sergu depresija, tai vadinasi esu nedarbingas, vadinasi man depresija, vadinasi man kažkas ypatingo. Jeigu aš neatsikeliu į darbą ir lieku gulėti lovoje, aš netingiu, nes tingėti yra negarbinga, aš sergu, nes sirgti yra legitimu. Depresija tai tarsi konverteris, jis neveiksumą padaro legaliu. Todėl man reikia tiesiog priimti save tingintį ir nenorintį daryti nieko.

Kažkokios nesąmonės. Kaip man save išverti. Pasakykite kaip man save išverti? Kaip man iškentėti tą liūdesį, tą nuolatinę kančią. Sakykite.

TERAPEUTAS Ar tai vyksta su Jumis?

JIS Taip tai vyksta su manim. Su manim.

TERAPEUTAS O jeigu mes pagalvotumėm apie tai, kad mes nesam mūsų mintys ir nesam mūsų jausmai. Kad mes esam šis tas daugiau.

JIS Kaip man tai gali padėti.

TERAPEUTAS Tiesiog supraskite, kad ką kartais jūsų protas ir vaizduotė piešia yra netikra. Tai tik iliuzija. Jūs sakote, kad Jūs krentate į duobę. Bet ar tikrai jūs krentate? Sustokite, apsidairykite.

Ar tikrai Jūs esate kažkokiam dugne. Kur dabas esat?

JIS Sėdžiu.

TERAPEUTAS Būtent. Jaučiat užpakalį?

JIS Jaučiu.

TERAPEUTAS Tai kur ta duobė, kurioje tupit?

JIS Galvoje.

TERAPEUTAS Ar ji tikra? Ar tik gražus proto paveiksliukas.

JIS Gražus paveiksliukas.

TERAPEUTAS Ir toks fainas, nes toks liūdnai romantiškas. Jūs duobėje, kapstotės purve, niekas jums nepadės, Jūs turit išlipt iš duobės pats, Jūsų kančia tokia tauri ir tokia romantizuota, su Jumis vyksta esminis gyvenimo procesas, Jūs atskiras nuo pasaulio, kažkokioje duobėje ir t.t. O iš tikrųjų

Jūs tiesiog sėdite čia ir mes tiesiog šnekamės. Tai galit pripažinti, kad duobę tiesiog piešia Jūsų vaizduotė?

JIS Galiu.

TERAPEUTAS Kuo dažniau būsite čia ir dabar, tikrovėje, ne savo proto ir vaizduotės gražiuose piešiniuose, kuo dažniau apsidairysite, kuo dažniau projektuosite save ne į savo mintis ir vaizduotę, o į tai, kas vyksta šiuo metu iš tiesų, tuo Jūs labiau jausit savo kūną, tuo labiau nesitapatinsit su tokiais patraukliais vaizduotės piešinėliais. Tuo Jūsų savijauta bus geresnė. Tiesiog būkite labiau realybėje, bet ne iliuzijoje. Jeigu Jums bloga, nėra nuotaikos, jeigu Jūsų vaizduotė piešia duobę, išeikite pasivaikščioti. Net ne pabėgioti, tiesiog pasivaikščioti. Į mišką. Į gamtą. Nebūkite visą laiką savyje. Išeikite iš savo rato. Pamatykite kitus, pamatykite aplinką. Jums bus kur kas naudingiau neskaityti, ar mąstyti, o kalbėti, daryti, kažkur eiti, kažką veikti.

JIS Skamba taip paprastai.

TERAPEUTAS Ir yra paprasta. Patikėkite manim.

JIS O ką daryti, kai visai nesinori pakilti iš lovos, nesinori niekur eiti.

TERAPEUTAS Neprievartaukite savęs, susitarkite su savimi. Kaip Jūs norite praleisti dieną. Ar tikrai Jūs degate noru praleisti ją lovoje, susirietęs į kamuolį? Ar tikrai to norite? Jeigu norite, tai tebūnie, būkite lovoje, bet supraskite, kad čia Jūs pasirinkote ir nesmerkite savęs už tą pasirinkimą, jis buvo sąmoningas, Jūs sąmoningai tai pasirinkote.

JIS Tiesa. Atrodo, kad nėra išėjimo iš šito pasirinkimų rato. Atrodo, kad ir kur bepasisukčiau, ten yra mano pasirinkimai, o aš taip noriu, kad kažkas būtų kaltas dėl mano savijautos.

TERAPEUTAS Taip. Suprantu. Norisi, kad kažkas būtų kaltas ir norisi, kad kažkas Jus išgelbėtų. Bet Jūs tik pažiūrėkite, kodėl Jūs suteikiate galią kitiems Jus išgelbėti ar Jus susargdinti. Juk ta galia slypi Jummyse. Juk Jūs turite galią viską pakeisti. Jeigu Jūs turite galią save uždaryti lovoje, tai turite galią ir atsikelti. Jeigu Jūs turite galią kristi į dugną, tai turite galią ir iš jo pakilti. Jūs klausiate kaip save pakešti, kaip save išverti. Savęs tvirti nereikia ir kęsti savęs nereikia. Kai Jūs suvokiate, kad tai Jūs pasirinkote būti nepakeliamu, tai savęs tvirti nereikia, Jūs taip norite ir toks būnate, koks norite, o jeigu nenorite yra begalės būdų kaip išeiti iš tos nepakeliamos kaip sakote pozicijos. Bet būkite atlaidus sau. Nepliekite savęs už viską. Didžiausia mūsų bėda, kad mes esame savęs paties didžiausi priešai.

JIS Tai kodėl mes save gramzdiname? Kodėl mes save pliekiamo?

TERAPEUTAS O kodėl Jūs save pliekiate?

JIS Nes nenoriu toks būti, koks esu.

TERAPEUTAS Aha. Jums atrodo, kad tai, koks esate, esate ne Jūs.

JIS Taip.

TERAPEUTAS Jeigu Jūs esate ne Jūs, tai yra kažkas kitas, jūsų viduje, kažkas kas priima sprendimus už Jus.

JIS Taip.

TERAPEUTAS Gal galit man parodyti ar tiesiog paieškoti kur tas kitas Jummyse gyvena.

JIS Kažkokia nesąmonė. Tuoj. Ne, nieko čia nėra. Nieko nerandu...

TERAPEUTAS O dabar suprantate kaip tai absurdiška.

JIS Taip. Suprantu po velnių.

TERAPEUTAS Taip tikrai po velnių. Tik Jūs turite galią kažką pakeisti. Nei aš nei kas nors kitas už Jus sprendimų nepriims. Padėti mes galime, tačiau sprendimus priimate Jūs. Ir jeigu Jūs negalite savęs tvirti, atsiprašykite savęs, apkabinkite tą verkiantį, pasimetusį, sugniuždytą save, apkabinkite, duokite jam meilės ir pamatysite, Jis nusišypsos. Nebauskite jo už tai, kad jis yra toks, koks yra. Jo toks darbas, būti sugniuždytam. Priimkite save silpną ir apkabinkite, mylėkite save. Paglostykite. Ir viskas pasikeis. Jūsų galia, Jūsų rankose.

JIS Man kaupiasi ašaros.

TERAPEUTAS Ir gerai. Paleiskite save. Verkite. Jei kaupiasi tai kaupiasi. Leiskite sau būti silpnu.

JIS Gera. Myliu save. Myliu.

TERAPEUTAS Gera mylėti?

JIS Gera.

...

JIS Dieve, į tavo rankas aš atiduodu savo kūną ir savo dvasią, aš nežinau kas aš esu, nežinau, kodėl taip blogai jaučiuosi. Žinau, kad turiu labiau dėmesį kreipti į kitus, žinau, kad nereikia galvoti vien tik apie save. Viską aš atrodo, kad žinau. Bet vis viena jaučiuosi blogai ir netgi žinau, kad už savo emocijas esu atsakingas pats. Ir kas man iš to žinojimo. Kas man iš to žinojimo, Dieve. Būk su manimi. Prašau, būk su manimi. Aš jaučiuosi toks vienišas. Aš save pliekiu. Aš savęs nekenčiu už viską ką darau, ką esu padaręs. Aš niekas. Aš atmata. Aš šiukšlė, Dieve, aš šiukšlė.

Velniop tą ieškojimą. Velniop viską. Kas iš to. Kas iš to.... Tai nepadedą man jaustis geriau.

Ir kodėl aš negaliu išlipti iš duobės. Ir vėl ta duobė. Tai tik vaizduotė, bet ji tokia tikra. Atrodo laukiu tos dienos, kai atsibusiu ir norėsiu gyventi. Norėsiu būti, norėsiu matyti, džiaugtis, gėrėtis. Aš nežinau. Ką aš nemyliu jos, kad jai tik pavydžiu. Tik pavydžiu tos geros nuotaikos, to nusiteikimo, to veržlumo. Atrodo ir aš taip norėčiau, bet negaliu. Negaliu toks būti. Esu kitoks. Nusiminęs, liūdnas ir kartais iš tiesų nežinia dėl ko. Dėl nieko. Aš nebenoriu, nebenoriu dirbti to, kas mane tempia žemyn. Aš nebenoriu užsiimti tuo, kas mane traukia kaip pelkė į save. Kas aš?

Aš nevykėlis. Bedarbis. Man skamba ausyse ir taip liūdna ir taip liūdna, liūdna. Nejaugi aš esu toks mėmė. Tokia boba. Darau į kelnes. Nejaugi man trūksta kiaušų. Kodėl aš esu užsiparinęs visą laiką. Kodėl. Ko man trūksta. Kas man yra negerai. Kas? Aš nesuprantu. Sakau žodžius ir noriu sudaužyti viską. Sulaužyti viską kas aplinkui mane. Aš nekenčiu savęs. Nežinau kas esu. Aš nežinau kas esu. Atrodo aš noriu susigūžti ir nieko aplink save nematyti ir negirdėti. Atrodo, kad gaila man savęs.

TERAPEUTAS Leisk tiems jausmams ateiti. Neblokuok jų.

JIS Atrodo, kad vienintelė išeitis yra numirti, nieko nebematyti ir nieko nebežinoti.

TERAPEUTAS Paplėtokime tą mirties klausimą. Ką tau reiškia mirtis?

JIS Pabaigą. Pabaigą kančios.

TERAPEUTAS Tu tuo tikras?

JIS Ne.

TERAPEUTAS Supranti, kad tai gali nesibaigti. Kad tai gali kartotis.

JIS Suprantu. Ir pykstu.

TERAPEUTAS Ant ko? Dėl ko?

JIS Ant visatos, ant Dievo, ant savęs, ant likimo.

TERAPEUTAS Dėl ko.

JIS Kad viskas tęsiasi ir kartojasi, kad reikia gyventi.

TERAPEUTAS Tu pyksti, nes reikia gyventi?

JIS Taip. Nejaugi negalima būtų visą laiką miegoti. Ir sapnuoti.

TERAPEUTAS Galima. Tu to norėtum?

JIS Norėčiau nieko neveikti. Gulėti ir miegoti. Gulėti ir sapnuoti.

TERAPEUTAS Galima, tokių yra pilnos ligoninės. Tu norėtum irgi ten?

JIS Tai būtų kančia.

TERAPEUTAS Bet ką tik sakei....

JIS Žinau, ką sakiau, prigavot mane. Aš nežinau ko noriu.

TERAPEUTAS Labai gerai. O kas šiuo metu vyksta.

JIS Nieko.

TERAPEUTAS Būtent.

JIS Šiuo metu aš gailiu savęs ir bandau išsikapstyti. Tik tai man suteikia jėgų ir drąsos. Išsikapstyti, bandymas pakilti iš šito šūdo.

TERAPEUTAS Kokio šūdo? Ar tu jį matai? Tą šūdą.

JIS Ne, nematau.

TERAPEUTAS Tai kokio šūdo? Tu juk čia tiesiog sėdi.

JIS Taip, aš čia tiesiog sėdžiu.

TERAPEUTAS Tai kame problemos?

JIS Bet kodėl mes turim gyventi?

TERAPEUTAS Ko tu dabar norėtum?

JIS Norėčiau, kad manęs nebūtų. Norėčiau, kad niekada nieko nebūtų buvę ir aš niekada nebūčiau gimęs.

TERAPEUTAS Gali pakviesti tą, kuris atstumia gyvenimą?

JIS Ta prasme. Aš čia vienas sėdžiu.

TERAPEUTAS O jauti, kad sėdi?

JIS Ta prasme?

TERAPEUTAS Ar jauti savo spaudimą užpakalyje?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Tai žiūrėk, tu jauti spaudimą užpakalyje ir kartu jauti atstūmimą gyvenimui.

JIS Taip.

TERAPEUTAS O tas jausmas užpakalyje yra labiau liūdnas ar linksmas?

JIS Ta prasme? Nu ne, jis tiesiog jausmas.

TERAPEUTAS Tai gali tiesiog sau pripažinti, kad tu jauti tiesiog jausmą užpakalyje ir tiesiog pasipriešinimo jausmą gyvenimui. Ir kad sugebi jausti šiuos du jausmus vienu metu.

JIS Taip galiu. Nesuprantu kur čia einam.

TERAPEUTAS Tai žiūrėk, jeigu tu sugebi jausti šiuos du dalykus, pojūtį užpakalyje ir atstūmimo jausmą savo viduje, tai kas esi tu? Ar tu esi jausmas, ar tu esi tas, kuris patiria jausmą?

JIS Aš esu tas, kuris patiria.

TERAPEUTAS Tai jeigu tu esi tas, kuris patiria jausmą. Gal gali tiesiog pripažinti, kad tu esi daugiau nei tavo protas, daugiau nei tavo mintys ir daugiau nei tavo pojūčiai ir jausmai, nes tu sugebi visa tai patirti vienu metu.

JIS Taip galiu.

TERAPEUTAS Tai jeigu tu esi daugiau nei tavo jausmai ar mintys, gal gali tiesiog padaryti dar daugiau vietos tam, kuris atstumia gyvenimą.

JIS Regis galiu. Bet bijau.

TERAPEUTAS Ko bijai?

JIS Kad jis mane užvaldys ir...

TERAPEUTAS Kas tada?

JIS Aš iš tikrųjų numirsiu.

TERAPEUTAS Bet ar tai nebus tai, ko tu norėjai?

JIS Na taip bet...

TERAPEUTAS Tai gali tiesiog pripažinti savyje tą baimę. Ir leisti jai būti?

JIS Nesuprantu...

TERAPEUTAS Ką jauti dabar?

JIS Baimę, kad išprotėsiu.

TERAPEUTAS O kas nutiks kai tu išprotėsi?

JIS Būsiu paguldytas į ligoninę ir ... būsiu atskirtas nuo žmonių, nuo visuomenės.

TERAPEUTAS Ir koks būsi tada, kai būsi atskirtas?

JIS Nevykėlis, vienišas, nelaimingas.

TERAPEUTAS Ir ko tu būsi nevertas?

JIS Nežinau, turbūt nevertas meilės.

TERAPEUTAS O galėtum dabar tiesiog pakviesti tą, išprotėjusį save, duoti jam nors truputį dėmesio.

JIS Galiu, bet man norisi jį atstumti.

TERAPEUTAS Tai gal gali pasveikinti tą norą jį atstumti. Kiek meilės vertas tas, kuris guli ligoninėje ir yra atstumtas?

JIS Visai nevertas.

TERAPEUTAS O kas yra tas, kuris sukinėja meilės kranelį?

JIS Nežinau, turbūt aš pats.

TERAPEUTAS Tai gali sau pripažinti, kad tu tiesiog užsuki meilės kranelį tam, kuris yra išprotėjęs ir visų atstumtas.

JIS Taip galiu.

TERAPEUTAS O gal gali dabar tiesiog trumpam atsukti tą meilės kranelį jam.

JIS Galiu. Liūdna. Norisi verkti.

TERAPEUTAS Tai paliūdėk, verk. Ir įsileisk meilę. Duok dėmesio tam, kuris buvo nevertas meilės.

JIS Galiu.

TERAPEUTAS O gali padaryt sprendimą ir daugiau niekada nepalikti to, kuris yra išprotėjęs ir visų atstumtas, gali padaryt sprendimą toliau su juo keliauti per gyvenimą?

JIS Taip galiu.

TERAPEUTAS O dabar pasižiūrėk į tą, kuris atstūmė gyvenimą. Kiek meilės vertas jis?

JIS Nevertas.

TERAPEUTAS Gal gali jam irgi atsukti tą savo meilės kranelį?

JIS Galiu pabandyti. O Dieve... Kaip liūdna.

TERAPEUTAS Duok, duok tam liūdesiui vietos. Tegul jis jaučiasi. Ir gali dabar pasižadėti, kad niekada nepaliksi to savęs, kuris atstumia gyvenimą. Kad nebenuneigsi tos savo dalies. Ir niekada jos nepaliksi.

JIS Aš bijau.

TERAPEUTAS Ko?

JIS Kad būsiu jos užvaldytas.

TERAPEUTAS O gali pasveikint tą įsitikinimą, kad jeigu tu duosi sau, tokiam atstumiančiam gyvenimą, meilės, tada tave užvaldys jo emocijos ir tu mirsi, išprotėsi ir dar kas nors blogo nutiks.

JIS Galiu. Manau, kad taip ir bus.

TERAPEUTAS O iš kur tu žinai?

JIS Na aš jau esu tai patyręs. Leidęs tai depresijai mane užvaldyti.

TERAPEUTAS O kai tu leisdavai depresijai save užvaldyti, ar jausdavai sau meilę?

JIS Ne, nekėsdavau savęs.

TERAPEUTAS Tai gali tiesiog pripažinti, kad tai, kad jeigu tu mylėsi save tokį, kuris atstumia gyvenimą, tu krisi gilyn į depresiją, yra tiesiog faktais nepatikrintas įsitikinimas ateinantis tiesiog iš praeities patirčių. O tu žinai kas bus rytoj?

JIS Na taip, aš atsikelsiu, pradėsiu dieną...

TERAPEUTAS O jeigu aš dabar tau pasiūlyčiau pastatyti visą savo turtą plus dar savo ranką ant laukelio pavadinimu ateitis, ta kurią tu žinai, tu pastatytum.

JIS Ne.

TERAPEUTAS Tai gali pripažinti, kad tu iš tiesų nieko nežinai, kaip bus rytoj.

JIS Galiu.

TERAPEUTAS Tai gali tiesiog nebūt teisiu ir nebegint šito iliuzinio įsitikinimo, kad meilė sau visokiam, gali vesti gilyn į depresiją.

JIS Bet tada atrodo, kad aš galiu įsimylėti savo depresiją, tą jausmą, kad esu auka ir esu nieko vertas, man gali patikti tas jausmas ir galiu būti jo užvaldytas visam gyvenimui.

TERAPEUTAS Tai tada gal gali pasveikinti baimę įsimylėti savo depresiją ir būti jos užvaldytam. Kas nutiks tau, kai tu įsimylėsi savo depresiją?

JIS Aš visą gyvenimą būsiu auka.

TERAPEUTAS Ką jauti tam sau, kuris visą gyvenimą yra auka.

JIS Panieką.

TERAPEUTAS O gal gali leisti tam paniekos jausmui plėstis.

JIS O taip galiu. Nekenčiu savęs tokio. Nevykėlio. Lūzerio.

TERAPEUTAS Ir dar duok jam vietos. O kaip tu manai, kiek meilės vertas tas nevykėlis, tas lūzeris.

JIS Nieko nevertas. Jis gadina mano ir kitų gyvenimus. Sušiktas egoistas.

TERAPEUTAS Labai gerai. Ir dar duok tam pykčiui vietos. Leisk sau supykti. Taip. Ir dar. Dar duok vietos. Ką dabar jauti ir patiri?

JIS Liūdesį.

TERAPEUTAS Ir jam duok vietos. Leisk sau paliūdėti. Tai kas nutiks jeigu tu nors trumpam duosi meilės tam, kuris yra nevykėlis, auka ir lūzeris.

JIS Nieko nenutiks.

TERAPEUTAS Tai pabandom.

JIS Ok. Duodu. Truputį.

TERAPEUTAS Ir dar truputį atsiverk. Leisk viskam vykti ir duok dar jam meilės. Ką dabar jauti?

JIS Šilumą krūtinėj. Geras.

TERAPEUTAS Labai gerai ir leisk tai šilumai plėstis. Leisk jau augti ir apimti tave visą. Duok jai vietos. Tai kas nutiks, jei tu leisi visoms savo dalims – aukai, lūzeriui, nevykėliui, išprotėjusiam, atstumiančiam gyvenimą, liūdinčiam, pykstančiam eiti kartu su tavim per gyvenimą ir niekada daugiau jų nepaliksi ir nebeatstumsi ir duosi šimtą procentų meilės sau visokiam.

JIS Atrodo jaučiu palengvėjimą. Ir energiją. Matau, kaip mes visi kartu einam kažkur tolyn. Man gera.

TERAPEUTAS Labai gerai. Tai leisk tam būti. Tai ką jauti dabar jei nekreiptum dėmesio į istorijas, identitetus, mintis ir vaizduotę?

JIS Tylą. Ir tuštumą. Begalinę erdvę.

TERAPEUTAS Tai ar toje erdvėje yra vietos tam, kuris nenori gyventi?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O tam, kuris trokšta gyvenimo?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O tam, kuris yra auka?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O tam, kuris yra sėkmės kūdikis?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O tam, kuris yra nevykėlis?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O tam kuris yra vykėlis?

JIS Yra.

TERAPEUTAS O kas esi tu?

JIS Nežinau.

TERAPEUTAS Gal gali atsiverti tai nežiniai?

JIS Galiu.

TERAPEUTAS Ką patiri?

JIS Džiaugsmą ir atrodo kažkokia autostrada atsirado.

TERAPEUTAS Leisk tam jaustis. Tavyje yra begalinė erdvė viskam, viskam ką patiri.

JIS O kodėl aš patirdavau vien skausmą? Beveik vien tik kančią.

TERAPEUTAS Nes tu galvoji, kad esi tavo protas. Tavo Ego. Tavo identitetas, tavo jausmai, tavo mintys. Bet tu esi daugiau. Tu esi daug daugiau.

JIS Bet kodėl protas prieštarauja?

TERAPEUTAS Jis visada prieštarauja ir kovos. Jo tokia prigimtis. Jis ir sukuria kančią. Kančia yra tik tavo praeitis arba ateities baimė. Jeigu tu save identifikuoji su savo istorija ir su savo ateities iliuzija, tai tu esi kančioje. Kai tik tu pastebi, kas yra čia ir dabar, šią akimirką, tu nustoji kentėti. Protas nurimsta ir tu tiesiog esi ir leidi viskam vykti. Tu gyveni.

JIS Aš bijau darbo.

TERAPEUTAS Ką tu norėtum dėl to daryti.

JIS Dėl ko?

TERAPEUTAS Dėl to, kad bijai dirbti. O kas čia blogo?

JIS Bijoti dirbti?

TERAPEUTAS Taip. Kas yra blogo bijoti dirbti? Kas atsitiks jei tu bijosi dirbti. Tiesiog bijosi ir viskas. Jeigu leisi sau bijoti.

JIS Pritrūks pinigų.

TERAPEUTAS Kas atsitiks jei pritrūksi pinigų.

JIS Įklimpsi į skolas.

TERAPEUTAS Kas atsitiks jei įklimpsi į skolas.

JIS Nebeatsitiesiu.

TERAPEUTAS Patikslink.

JIS Būsi kenčiantis ir nelaimingas ir atstumtas.

TERAPEUTAS Kas atsitiks jeigu būsi kenčiantis, nelaimingas ir atstumtas.

JIS Nieko, turbūt mirsiu.

TERAPEUTAS Kas atsitiks jei mirsi?

JIS Nieko, baigsis šis gyvenimas.

TERAPEUTAS Kas bus jeigu baigsis šis gyvenimas?

JIS Nieko, neteksiu visų artimiausių žmonių.

TERAPEUTAS Bet jeigu tu sakei, kad tai teikia tau kančią.

JIS Neteikia.

TERAPEUTAS Tai kas nutiks su tavimi, jeigu tu neteksi visų artimiausių žmonių? Kas nutiks su tavimi?

JIS Būsi nelaimingas.

TERAPEUTAS Kas bus jeigu būsi nelaimingas?

JIS Būsi visų atstumtas ir vienas.

TERAPEUTAS Kas bus tada?

JIS Jeigu būsi atstumtas ir vienas?

TERAPEUTAS Taip.

JIS Mirsiu vienas.

TERAPEUTAS Ir kas nutiks jeigu mirsi vienas.

JIS Nieko. Tiesiog numirsiu. Gal pateksiu kur nors, kur sielos patenka. Gal po to vėl reiks gyventi, nežinau. O kokia tame prasmė?

TERAPEUTAS Gyvenime?

JIS Taip. Tokiame amžiname gimimo ir mirties rate?

TERAPEUTAS O ką jeigu aš tau pasakyčiau, kad jos nėra.

JIS Ko?

TERAPEUTAS Prasmės. Pasižiūrėk į tą gyvenimą, kuris turi prasmę ir į tą, kuris jos neturi. Pamatyk, tas dvi dėžutes, tuos du įsitikinimus.

JIS Taip matau.

TERAPEUTAS O gali dabar tiesiog tas dėžutes atidaryti. Tiesiog pastebėk tą skirstymo žaidimą ir pamėgink bent trumpam nebeskirstyti gyvenimo į prasmingą ir neprasmingą.

JIS Atrodo tada viskas griūna?

TERAPEUTAS Kas griūna? Sienos?

JIS Ne, ne sienos.

TERAPEUTAS Tai kas?

JIS Visas mano susikurtas pasaulis eizėja. Juk jeigu nėra niekur prasmės. Tai kodėl mes gyvename. Kodėl mes egzistuojame? Kam visa tai. Jau geriau nebūtų to didžiojo sprogo ir mes būtume niekas.

TERAPEUTAS Susidurk, susidurk būtent su tuo nieku.

JIS Nenoriu.

TERAPEUTAS Taip. Jaučiu, kad priešini esi. Tu bijai jo.

JIS Taip.

TERAPEUTAS Bijai tuštumos. Susidurk su ja. Ką jauti?

JIS Tuščia, šalta, mirtis aplinkui.

TERAPEUTAS Ką jauti kūne?

JIS Krūtinėje didelį šaltį.

TERAPEUTAS Leisk tam šalčiui plėstis. Leisk jam būti. Jis turi teisę būti.

JIS Nenoriu, nenoriu, kad jis plėstųsi.

TERAPEUTAS Pasiduok, leisk, kvėpuok, tu sėdi dabar tiesiog kambaryje, tau negresia jokpavojus. Leisk jam būti, leisk jam išsiplėsti, kad jis apimtų tave visą.

JIS Nenoriu.

TERAPEUTAS Tai leisk tam pasipriešinimui būti. Leisk sau priešintis.

JIS Leidžiu.

TERAPEUTAS O kas nutiktų jeigu nesipriešintum? Bent trumpam.

JIS Numirčiau.

TERAPEUTAS Pabandom?

JIS Ta prasme.

TERAPEUTAS Ar gali leisti sau dabar numirti?

JIS Nu... gerai. Galiu.

TERAPEUTAS Na, ir kaip? Dar gyvas?

JIS Gyvas.

TERAPEUTAS Tai gali leisti tam niekui tiesiog tave užlieti? Bent trumpam. Leisk, nesipriešink.

Leisk. Taip. Gerai. Na, ką dabar jauti?

JIS Tai turėtų būti komedija.

TERAPEUTAS Kas?

JIS Šita pjesė.

TERAPEUTAS Kas taip sakė?

JIS Ji.

TERAPEUTAS O tu nori, kad tai būtų komedija?

JIS Ne.

TERAPEUTAS Tai... Kame problemos? Tiesiog leisk savo pjesei būti tokiai kokia ji yra. Stebėk. Stebėk kūną. Tai ką jauti kūne?

JIS Ramybę.

TERAPEUTAS Ką jauti už to prasmės ir beprasmybės identiteto?

JIS Visišką tuštumą.

TERAPEUTAS Gerai. O kaip ten tas šaltis.

JIS Tai tik pojūčiai.

TERAPEUTAS Taip. O kaip ten ta prasmė?

JIS Nežinau.

TERAPEUTAS Kas yra tikra, ar paveikslėliai tavo prote ar tai, kad tu dabar kvėpuoji kambaryje.

JIS Tai, kad aš dabar kvėpuoju kambaryje.

TERAPEUTAS Jeigu egzistuoja prasmė, vadinasi egzistuos ir beprasmybė.

JIS Tai prasmė yra iliuzija?

TERAPEUTAS Iliuzija, dėžutė, identitetas, kurį mes pasirenkam. Mes suteikiam dalykams prasmę. Ir suteikiam beprasmybę kitokiems dalykams. Beprasmybė irgi tėra tik dėžutė. Tiesiog liaukis skirstęs gyvenimą į prasmingą ir beprasmį, nes tai tik to pačio žaidimo dvi pusės, tokios pačios iliuzijų dėžutės, kurios nieko nepasako apie tai, kas iš tiesų yra gyvenimas. Ką jauti?

JIS Ėda rėmuo.

TERAPEUTAS Taip, tai yra tikra.

JIS O visa kita?

TERAPEUTAS Visa kita yra iliuzija.

JIS O kas aš esu?

TERAPEUTAS It's a dangerous question, my friend. Kad ir kas tu būtum, žinok, kad tu esi meilė.

JIS Bet tai nėra iliuzija?

TERAPEUTAS Kas?

JIS Meilė.

TERAPEUTAS O ką tu dabar patiri.

JIS Vėl patiriu ramybę.

TERAPEUTAS Įsileisk tą ramybę į save. Tegul ji užima tave visą. Susitik su ja. Ką dabar jauti?

JIS Nieko. Tylą.

TERAPEUTAS Ir kaip tai jaučiasi?

JIS Gera.

TERAPEUTAS Pabūk toje tyloje.

Pauzė.

O ką, jeigu ta tyla ir ramybė, tas dėmesys, kuri skiri sau ir yra meilė. O ką jeigu tu esi meilė. O ką jeigu per tave reiškiasi Dievas. Per tavo moterį reiškiasi Dievas. Atsiduok jam. Atiduok save jam.

JIS Liūdna.

TERAPEUTAS Kodėl?

JIS Nežinau.

TERAPEUTAS Tai paliūdėk. Pabūk su tuo liūdesiu, tai irgi meilė.

JIS Kai rašau, visada bandau įžvelgti šviesą tamsoje. Bandau suprasti, ką tamsa mus gali išmokyti.

TERAPEUTAS Be tamsos nebūtų šviesos, kaip ir be šviesos nebūtų tamsos. Bet tai to paties žaidimo dvi dalys, kurios kovos visą laiką viena su kita. O tikroji meilė sau yra meilė savo šešėliui. Ne tik teigiamoms savo dalims, bet visam sau. Tai nepatogi meilė. Ne ta, kurios esame išmokę, maždaug jei esu geras ir fainas, tai save vadinasi myliu, o jeigu toks nesu, tai noriu save išsioperuoti iš gyvenimo, tokia patogi meilė yra tiesiog graži iliuzija, tiesiog bullshit'as, o jeigu atsiveri nepatogiai meilei, tai kuri neskirsto tavęs į fainą ir nefainą, tai kuri apima visą tave, tiesiog viską, tada pastebėk kaip viskas rimsta. Užteks save pliekti ir bausti. Duok sau dėmesio, ramybės, švelnumo ir meilės. Tiesiog nuo dabar niekada nebepalik savęs bet kokio.

...

JIS Nesuprantu kas vyksta. Ir vėl bliamba. Kodėl aš taip neturiu jėgų? Atrodo visas kūnas atsisako dirbti... Regis reiktų susiimti, bet nežinau kaip tai padaryti. Pavargau, atrodo nuo visko pavargau. Rodos einu žemyn ir vėl nauja diena, ir vėl aš kažkokioj duobėj, suprantu, kad vaizduotė taip žaidžia su manim. Aš gi niekur nekrentu. Nebegaliu daugiau tvirti. Tiesiog nėra jėgų dirbti, tiesiog jų nėra. FUCK. Kaip užpisa, negaliu. Ar čia vaistai, ar čia kas, nežinau. Aš ir kvėpuoju ir maudausi po šaltu dušu ir sportuoju, bet fuck, vis tiek jėgų nėra, tiesiog nėra jėgų, tiesiog nėra jėgų. Aš senstu, o mano gyvenimas eina žemyn. Tiesiog eina žemyn. Suprantu kad tai kvaila. Nes niekas niekur neina žemyn. Tiesiog aš sėdžiu ant kėdės ir grimztu gilyn į savo liūdesį, net ne liūdesį, o į savo apatiją. Nežinau kaip man sustoti, kaip man save sustabdyti. Man negera, man negera, man negera... Labai negera. Šita pjesė turėjo būti komedija. Gal ji ir yra komedija.

TERAPEUTAS O kokia tavo problema?

JIS Nežinau. Sergu depresija.

TERAPEUTAS Taip. O kaip tai pasireiškia?

JIS Neturiu jėgų, jaučiu apatiją, nieko nenoriu. Tingiu.

TERAPEUTAS Ką jauti.

JIS Pyktį.

TERAPEUTAS Išliek savo pyktį.

JIS Nežinau kam...

TERAPEUTAS Paleisk protą, jis blokuoja, o aš tavyje jaučiu daug pykčio. Sakyk, ką nori sakyti, nebijok, nestabdyk savęs.

JIS Jūs debilai, vaginos supisti monologai, aštridančiai, debilai, idiotai, kodėl, kodėl, kodėl, už ką, už ką, už ką man visa tai. Už ką man visa supista šitą liga. Aš pats velnias. Sąmonės srautas yra keistas dalykas. Sutrūkinėjusios gijos atrodo, kad nebesusijungs, liks tik baimė ir šaltis, šokinėjančios mintys, jų niekas nebepagaus, sąmonės turiniai, kurie liko nuo vaikystės bus išsvėmti į paviršių. Kurva bibis aqua pisci. Kreiva žuvis geria vandenį, kreiva žuvis geria vandenį, mokyklos patarlė, arlė arlė, varlė. Nežinau ką galvoti.

TERAPEUTAS Tai tik mintys. Pastebi?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Leisk joms būti. Nelaikyk jų. Jos turi pilna teisę ateiti. Ir pilną teisę išeiti. Tu nesi tavo mintys ir tu nesi tavo jausmai. Tai tik istorija apie tave, tai tik iliuzija apie tave. Kas atsitinka, jeigu tu nespaudi. Jeigu tu nelaikai sugavęs savo minčių?

JIS Jaučiuosi laisvas. Galiu galvoti apie bet ką. Galiu daryti bet ką. Ką tik noriu. Geras. Atleido.

TERAPEUTAS Na va. Pradėjai kvėpuoti. Kaip jautiesi?

JIS Kur kas geriau. Net nesupratau, ką ten buvau užspaudęs.

TERAPEUTAS O koks skirtumas?

JIS Nėra skirtumo. Kartais norisi tiesiog atsipalaiduoti.

TERAPEUTAS Kaip jautiesi?

JIS Gerai. Atrodo kažkas įvyko. Kažkas pasikeitė.

TERAPEUTAS Na ir gerai.

...

JIS Regis visa tai tampa pernelyg asmeniška. Ar gali būti pernelyg asmeniškas menas? Kodėl mes norime meną nuasmeninti, abstrahuoti. Juk menas turi būti asmeniškas. Atrodo, kad praradau save. Atrodo aš išsitrynčiau. Kaip popieriaus lapas, kur kažkada buvo užrašytas mano vardas, o dabar tas vardas ištrintas. Aš nežinau kas aš esu. Ko aš noriu. Ko aš gyvenime noriu? Ir kur yra prasmė? Suprantu, kad prasmė yra tik iliuzija. Bet ko aš noriu? Gal kažkas gali atsakyti. Baisiausia yra žmogus be svajonių. Tai aš. Žmogus nustojęs svajoti. Aš pavargau nuo visko, tai kartoju turbūt jau dešimtą kartą. Tas pats per tą patį, tas pats per tą patį, kiekvieną dieną. Ir kodėl aš negaliu džiaugtis. Šiandien buvo gi nuostabus vakaras, o aš negaliu džiaugtis. Suprantu, kad reikia džiaugtis, nes kiti džiaugiasi. Tada nusišypsai ir gerai. Bet vidus tuščias. Aš žmogus be praeities, žmogus be ateities, žmogus be istorijos, žmogus be svajonių. Tai kas aš? Ameba? Egzistuojantis kirminas. Žmogus, kulniuojantis žemyn. Mano galva tuščia. Man darosi sunku pasakoti, kalbėti. Aš greitai pavargstu. Kartais atrodo, kad visos tos knygos apie depresiją yra melas. Nes kai tu ją patiri, tu iš principo nieko nepatiri. Tu jau esi miręs. Savižudybė yra tik natūrali jau esančios

mirties tąsa. Bet aš jau esu apsisprendęs. Nenoriu mirti. Klausimas kaip išlikti. Kaip išbūti. Kaip atsikelti. Regis vakar viskas buvo daugiau mažiau viskas ok, o štai atsikeli ryte ir atrodo viskas susišiko. Viskas sušikta. Nors ir taip nėra, bet jausmas toks. Atrodo, kad mano smegenys suprimityvėjo. Tapau primityvus primatas. Suprantu, kad man patinka būti sudėtingu atveju. Gera būti atveju, kurio negalima išspręsti, kuris yra pasmerktas mirti. Bet mes visi pasmerkti mirti. Aš gi ne vienas toks.

Atrodo, kad tai kas vyksta dar nėra dugnas. Atrodo, kad bus tik blogiau. Ir kažkuri mano dalis nori, kad būtų tik blogiau. Kažkuri mano dalis. Užmiršta dalis. Ji rėkia, ji verkia. Susitikimas su savimi, tai taip svarbu, taip svarbu susitikimas su savimi. Su savo ašaromis, su savo skausmu. Atrodo to skausmo tiek daug, tiek daug to skausmo. Jo begalė. Aš namuose jau nebegaliu rodyti savo neigiamų emocijų. Aš užpisu aplinkinius.

...

Ji Labas.

Jis Labas.

Ji Valgei ką nors?

Jis Taip užkandau, ačiū.

Ji Kas ir vėl tau?

Jis Nežinau. Man gėda, kad tu tai turi patirti su manimi. Man gėda, kad aš nesu tas vyras, kurio tu norėjai. Aš atrodo nebeaugu, aš degraduoju.

Ji Vėl tu su savo dramomis. Gal mes galime paprastai pasikalbėti, apie sušiktus dalykus.

Jis Dalykus.

Ji Taip apie paprastus dalykus. Kodėl nuolatos turi būti šita drama. Kodėl turi būti visada supista drama.

Jis Nežinau. Tu tikrai to nenusipelnei.

Ji Aš irgi taip manau. Valgysi?

Jis Valgysiu.

Valgo.

Jis Labai skanu.

Ji Ačiū. Tai kas tau yra?

Jis Jei galėčiau įvardinti ar pasakyti, pasakyčiau. Aš negaliu įvardinti. Aš jaučiu begalinį skausmą. Jo labai daug. Begalinę kančią. Tiesiog jaučiu kančią. Atrodo noriu nuo visko pabėgti, noriu nuo visko pasislėpti.

Ji Nuo ko?

Jis Nuo atsakomybių. Finansinių atsakomybių. Aš jaučiuosi nedarbingas. Turbūt turėčiau gauti pašalpą. Mano gyvenimas suskaičiuotas. Aš nežinau ar kada nors vėl būsiu darbingas. Aš visko bijau. Bijau darbo. Galvoju, kad man nepavyks.

Ji Tai gal tu tiesiog tingi dirbti. Nemanai. Gal tu tiesiog tingi.

Jis Gal. Man norisi nuo visko pasislėpti. Atrodo situacija išsispręs kažkaip pati savaime.

Ji Išsispręs, bet ne tavo naudai.

Jis Atrodo, kad aš esu išmestas ir nemoku plaukti, tiesiog skęstu. Mano šikną visada gelbėdavo mano motina. Man taip dėl to gėda.

Ji Nepadaryk visos šitos situacijos vien tik apie save. Jam gėdai matai, oi oi oi kaip blogai. Pasaulis toks neteisingas.

Jis Pasaulis teisingas. Viskas su pasauliu yra gerai. Bet aš turiu defektą. Smegenyse, tiesiog turiu defektą smegenyse.

Ji Nepradėk, vėl tu darai viską apie save. Man norisi nuo tavęs trauktis.

Jis Žinai, man yra įstrigę Treplevo žodžiai. „Moterys nedovanoja nesėkmės.“

Ji Bet ar tu supranti, kad aš tave myliu. Aš tave myliu. Bet man taip sunku taip sunku išbūti, taip sunku išverti. Aš dovanuju tau visas sėkmes ir nesėkmes, man net nesvarbu ką tu gyvenime veiksi, ar tu būsi kasininkas, ar tu būsi rašytojas. Man visa tai nėra svarbu. Kad tik tau būtų gerai, kad tik tu būtum laimingas. Ir atrodo aš susitaikau su mintimi, kad tai tęsis ilgai. Ir taip bus visada, bet aš negaliu susitaikyti. Aš tiesiog negaliu. Aš noriu džiaugtis gyvenimu. Noriu, kad man būtų lengva ir gera. Noriu jaustis laiminga. Aš myliu fucking gyvenimą. Aš jį myliu. O tu esi amžinai viskuo nepatenkintas. Tau viskas yra negerai. Mes tiesiog gyvenam skirtinguose pasauliuose. Tu gyveni savo burbule, kur matai tik save ir nieko daugiau, amžinai mirksti savo šituose apmąstymuose ir kančiose, o aš, aš stengiuosi išlaikyti, nors truputėlį optimizmo, nors krislelį. Bet žinai, kai nuolatos atsitrenkiu į tavo depresijos sieną man irgi nulinksta rankos. Aš irgi esu žmogus. Ir aš noriu kvėpuoti, aš noriu gyventi.

Jis Nežinau ką atsakyti. Turbūt tik tai, kad myliu tave ir tave suprantu. Atleisk man, kad toks esu. Sakyčiau, kad tai tęsis neilgai, bet dabar ir man atrodo, kad tai gali tęstis visą gyvenimą.

Ji Ir ne vieną gyvenimą.

Jis Taip, ir ne vieną gyvenimą. Atrodo, būna šviesesnių dienų, bet jos tęsiasi taip trumpai. Taip trumpai. Norėčiau tau padėti, jaučiuosi bejėgis tai padaryti.

Ji Man padėti nereikia. Turi padėti pats sau.

Jis Žinau. Turiu. Ir bandau. Mėginu.

Ji Tai pasistenk labiau. Susiimk.

JIS Ok.

Ji Susiimk prašau. Labai nuoširdžiai prašau. Aš nuo viso šito pavargau. Tiesiog pavargau. Man norisi būti toliau nuo tavęs. O tai nėra normalu. Tai nėra sveiki vyro ir moters santykiai.

JIS Suprantu. Gerai. Pasistengsiu.

Ji Tu tik taip sakai. Esi man prisakęs milijonus dalykų. Aš bandau nors truputėlį apsimesti, kad jie kažką man reiškia. Bet žinai, jie man nieko nereiškia. Tiesiog nebereiškia, nes tai tik žodžiai, žodžiai, žodžiai. Jie beveiksmiai. Tai tik tušti pažadai, kuriais baigiasi mūsų konfliktai, mūsų dialogai. O kaip niekas nesikeičia, taip niekas ir nesikeičia.

JIS Tai aš nebežinau ką pasakyti.

Ji Gal tu nieko nebesakyk.

JIS Ateik pas mane prašau.

Ji Liaukis. Aš noriu pabūti viena.

JIS Ok.

Ji Na eikš apkabinsiu. Pabučiuosiu. Nurimk. Nurimk ir susiimk.

JIS Gerai.

Ji Pažadi?

JIS Aš galvojuau...

Ji Ar pažadi?

JIS Pažadu.

Ji Gerai.

...

JIS Kodėl, tu nori būti kažkas daugiau, negu žmogus. Kažkas daugiau, kažkas labiau.

Tau niekas nesvarbu, atrodo tik tu pats sau. Tau niekas nesvarbu visai.

Išmesk save, sunaikink save, skamba tavo galvoje.

Protas juokiasi su tavim ir iš tavęs. Jis juokiasi, o tau baisu.

Tu sėdi vienas, už lango sniegas, net ne sniegas visa šlapdriba.

Ir niekas pasaulyje nesupras tavęs, jei tu nemylėsi savęs. Pamilk save ir būsi mylimas.

Pamilk savo šešėlį ir būsi mylimas, formulė ši yra paprasta.

Pamilk save, mylėsi ir kitus, priimk save ir būsi laimingas. Laimingas visada.

Kaip gera sėdėti ir žiūrėti į sniegą, kaip jis leidžiasi pro langus ant žolės.

Geras. Kaip gera.

Ar toks ligonis kaip aš turi teisę į gyvenimą? Ar jis turi teisę būti šalia savo vaikų, šalia jos, šalia kitų, jeigu jis taip mąsto, taip galvoja, tai jis neturi teisės būti. Jis neturi teisės į nieką, į nieką jis neturi teisės. Viskas tik mano galvoje, viskas tik supistoje mano galvoje, kartais man norėtusi nusipjauti galvą. Ją perkrauti, kad ji funkcionuotų kaip visų žmonių galva. Nereikėtų gerti vaistų, aš galėčiau džiaugtis gyvenimu. Taip norėčiau kartais nusipjauti savo galvą.

Slėnyje ganosi mano mintys

Jos ramios kaip karvės,

Mūkia įvairias balsais man į ausis,

Badosi savo ragais,

Skauda širdį nuo minčių

Norisi virš jų pakilti ir sklęsti

Ramiai

Be baimės

Sklęsti virš savo minčių,

Virš proto,

Virš nuolatinio mąstymo,

Kuris sargdina,

Kuris teikia kančią.

Norisi sklęsti.

Ramiai, kaip žmogui su sparnais.

Meilėje.

...

Ji Valgysi?

Jis Valgysiu.

Pauzė.

Jis Kas yra?

Ji Šiandien buvo labai sunki diena. Pavargau.

Jis Suprantu.

Ji Ką tu supranti. Ką tu supranti.

Jis Nepyk, ant manęs iš karto. Kaip tu jautiesi?

Ji Nagi sakau, kad pavargusi.

Jis Bet tu ne tik pavargusi.

Ji Ką tu nori žinoti? Atstok.

Jis Atleisk. Tiesiog, matau, kad nėra viskas gerai.

Ji Taip? Ir ką gi tu matai.

Jis Matau, kad tu kažko man nesakai.

Ji Aš ne tu, man nereikia visko sakyti kas yra mano galvoje.

Jis Prašau nusiramink. Valgykime.

Ji Taip, būtų neblogai ir būtų neblogai valgyti be dramų.

Jis O taip.

Ji Ką tu turi omenyje?

Jis Prašau.

Ji Kai sakei: „o taip“.

Jis Nieko

Ji Ką tu turėjai omenyje?

Jis Nieko, tikrai.

Ji Ar tu nori pasakyti, kad aš keliu dramas?

Jis Ne. Nusiramink.

Ji Neaiškink kaip man jaustis.

Jis Gerai. Valgom.

Ji Valgom.

Jis Skanu.

Ji Tikrai.

Pauzė.

Jis Ką šiandien žiūrėsime?

Ji Nežinau. Tu išrink.

Jis Galim kokį fantastinį filmą.

Ji Taip, galim fantastinį.

Jis Kas yra?

Ji Nieko.

Jis Kas po velnių yra?

Ji Nieko. Viskas gerai. Aš tiesiog, aš tiesiog nebegaliu. Aš tiesiog pavargau, tiesiog pavargau. Aš nebegaliu matyti tavęs nuolatos nelaimingo ir susiraukusio. Tai mane tempia žemyn, aš tiesiog nebegaliu. O dar aš turiu rasti jėgų pasirūpinti vaikais, turiu rasti jėgų dirbti. Aš ne taip

įsivaizdavau santykius, santykiai yra kai žmonės vienas kitam padeda, santykiai yra kai vienas kitam mes padedam augti, tu neaugi su manim, o aš su tavim važiuoju žemyn. Tu tempi mane žemyn. Aš pasiilgau meilės, šilumos, atjautos, kažkokios empatijos. Tu esi sušiktas egoistas, tu esi narcizas. Žaidi tą savo išgelbėjimą save nuo depresijos žaidimą ir nepastebi kaip prieš tavo akis griūva visa šeima, kaip viskas eizėja ir trūksta tik labai, labai nedaug ir viskas sudegs ir susprogs ir nugarmės į bedugnę. Tu galvoji, kad gyveni su manimi ir aš esu neišsenkantis energijos šaltinis, kad mano energija niekada nesibaigs, bet paklausk, aš esu tik žmogus, ir aš esu priėjusi ribą, aš tiesiog esu pavargusi, tiesiog pavargusi. Kas man padės? Ką? Kas man padės jei aš paspausiu stop mygtuką. Tu gali sau leisti paspausti stop mygtuką ir patogiai kol aš atiduodu mūsų šeimai visas jėgas, patogiai sergi sau savo depresija, o aš turiu nuolatos tempti mus į viršų. Aš pavargau, žinok aš labai pavargau. Nebegaliu daugiau.

JIS Mažyte, bet tai nesitęs visą laiką.

JI Iš kur tu žinai? Iš kur tu žinai, kad tai nesitęs visą laiką, o gal tai tęsis visą gyvenimą iki pat mirties, gal tai tęsis amžinai, iš kur tu gali būti tikras.

JIS Nes aš save pažįstu.

JI Aš tave irgi pažįstu ir galvoju, kad tai tęsis visą gyvenimą. Aš nebenoriu. Aš nebenoriu tokio gyvenimo. Man jau gana, man jau gana, nebegaliu. Jeigu tu sakai, kad tai baigsis, gerai, pagyvenkim atskirai. Tu sau gydykis savo depresiją ir kai išsigydysi mes susitiksime ir vėl nuspręsim, kad jau galime kartu gyventi.

JIS Aš atsiprašau už save.

JI Nebereikia, nebereikia man tavo atsiprašymų. Jie man čia gerklėje styro. Nebetikiu aš jokiais tavo pažadais ir atsiprašymais. Tai švilpiko diena. Mes gyvename švilpiko dienoje. Niekas niekada nesikeičia, niekas. Kas man padės? Kas man padės, kai aš perdegsiu? Kas pasirūpins šeima? Tu? Kuris negali susitvarkyti su savo depresija? Tu pasirūpinsi šeima?

JIS Pasirūpinsiu.

JI Nejuokink.

JIS Klausyk mažyte. Aš... Aš nežinau, ką tau pasakyti. Mes tiek daug visko ištvėrėm, ištvėrėm ir šitą dalyką. Ką?

JI Tiesa... tikrai daug ištvėrėm. Bet pagyvenkim atskirai prašau. Prašau. Tu pamatysi, ką reiškia gyventi be mūsų. Manau, kad bet kuris kitas vyras būdamas tavo vietoje, džiaugtųsi tuo ką turi, gyventų ir tūsintųsi. O tu sulindęs visas į save, jei bent dalelę to dėmesio skirtum man, aš būčiau laimingiausia moteris visame pasaulyje. O jei tą visą dėmesį, kurį skiri sau, skirtum man, tai aš būčiau turbūt pasaulio karalienė. Sušiktas egoistas. Tu sušiktas egoistas.

JIS Moteris nedovanoja nesėkmės....

Ji Eik po velnių, su savo citatomis, eik ir pasitark su psichoterapeutu, jūs ten gerai sutariat galėtumėt ir gyvent kartu. Aš rimtai.

JIS Mažyte.

Ji Ką mažyte, ką mažyte. Eik jau tu, nusmurgėli, nevykėli tu.

JIS Atleisk man...

Ji Uch ir vėl... Švilpiko diena. Visa tai švilpiko diena.

...

JIS Metodai, metodai, metodai

Psichoterapijos, depresijos įveikimo metodai.

Visi viską žino, kaip yra geriau, kaip reikia išeiti iš depresijos, bet tegul pabūna ten, tegul pabūna, pasižiūri kaip iš ten matosi.

Visi viską žino geriau už mane.

Geriau už mane.

Geriau už mane.

Aš neturiu kažko, kas mane suprastų, su kuo galėčiau pasišnekėti.

Atrodo nėra nieko. Ji manęs nesupranta. Ji bijo. Ir tada aš kartu bijau.

Man norisi slėptis po pernykščiais lapais.

Man norisi bėgti nuo savęs. Man norisi bėgti ir slėptis.

Kokia yra viso ko prasmė?

Kokia prasmė gyventi, būti?

Kokia prasmė kvėpuoti,

Jei tave vis tiek ištikis mirtis.

Kokia prasmė miegoti,

Jei rytas ir vėl tau atvers sunkias dienos duris,

Ir tu turėsi vėl kentėti.

Kokia prasmė kentėti, jei tu vėl eisi miegoti ir ta diena vėl kartosis iš naujo.

Kokia prasmė, jei viskas teikia tiktai kančią. Kokia viso to prasmė?

Dieve, atsakyk man prašau.

Atsakyk aš tavęs prašau, kokia viso to prasmė?

Na gerai, išmoksiu aš savo pamokas ir ką?

Ir kas iš to?

Kad aš jas išmoksiu, kas iš to?

Po velnių, kaip šalta, šalta ir liūdna, po velnių, kaip šalta sieloje, kaip vieniša ir nejauku.

Aš jau pavargau sirgti depresija. Aš tiesiog pavargau. Pasiekiau savo limitą.

Tiek negatyvių emocijų nesu turėjęs. Dieve, už ką visa tai? Ką aš ne taip padariau gyvenime?

Ar šiame ar praeitame. Nežinau. Taip šalta ir negera. Ir kas klausysis šitos mano kalbos. Ar kam nors tai įdomu. Šitie verkšlenimai. Juos reikia gydyti vaistais. Tiesiog gydyti vaistais. Daug vaistų, psicholeptikai, benzodiazapinai, antidepresantai, fuck all of it. That's bullshit, that's fucking bullshit.

Viskas prasidėjo štai kaip:

Visas šitas filmas sukasi kažkaip keistai, kai apie jį galvoju. Aš išeinu iš namų. Yra vakaras. Apie 9 val. Miestas eina į barus. Miestas geria. Miestas prasigeria, grįžta namo ir krenta į lovą su meilužėmis. Miestas velniškas, naktis velniška. Žvaigždės aukštai. Jos tarsi kalba su manimi. Aš girdžiu begales žvaigždžių balsų. Jos tarsi juokiasi iš manęs, viena žvaigždė kalba garsiau už visas kitas. Ji kaltina mane, kad nužudžiau vaiką. Ir juokiasi, taip baisiai, taip šaižiai. Sušikta žvaigždė, ko jai čia reikia. Jokio vaiko aš neužmušiau, tiesiog neprižiūrėjau savo vaiko, nors prižiūrėjau, tiesiog, kad jam teko viską išgyventi su manimi. Visas mano neurozes. Sako, kad vaikui gyventi su depresija sergančiu žmogumi tas pats, kas su smurtautoju. Mano mergaitė, mano mažytė. Jai teko visa tai patirti. Ko tu nori iš manęs žvaigžde? Aš neužmušiau vaiko. Užmušei. Tu sutrauka mažas. Ei, kas čia vyksta? Manyje baimė, baimės pilnos kelnės, tiesiogine šio žodžio prasme. Aš apsimyžau. Realiai. Kodėl, kaip. Kaip aš dabar eisiu namo? Kaip aš pasirodysiu? Kaip aš grįšiu? Nejaugi tai vyksta iš tikrųjų? Panika, panikos ataka. Aš bijau. Išgelbėkit mane. Štai, štai čia mašina. Tu netiki, kad mes tave išgelbėsime? Kas čia? Nejaugi mašina kalba? Cha jis netiki. Tik pasiklausyk. Žvaigždės, čia vėl jūs? Kur, kur man bėgti? Sakykit kur. Aš bijau grįžti namo. Nuvežkit mane. Kur nors. Priešais mane šviesos. Raudonos. Reikia bėgti. Reikia bėgti į šviesas. Nespėjau. Ot lochas, nespėjai, reikėjo pasivyti. Viskas pavėlavai. Kas čia kalba? Kas čia manyje kalba? Tai aš. Tai tu. Tai mes. Tai aš kalbu. Ko tu iš manęs nori. Ach tu suka. Neprižiūrėjai savo vaiko. Aš tave baudžiu už tai. Baudžiu, baudžiu, baudžiu. Tu turi atsibusti. Atsibusti turi. Tai nevyksta, ne tai nevyksta. Prisimenu, kaip mano draugas daužė galvą į keptuvę, dabar aš daužau galvą į grindinį. Jis šaltas, kaip akmuo, mano galva, kaip ji atlaiko? Kaip stipriai ji atlaiko. Aš nepalaužiamas, aš nušviestasis, aš nušvitęs. Aš kaip mašina. Aš mašina. Mano kūnas tvirtas. Aš galiu bėgti, miestas, šviesos, aš nenugalimas, aš esu kaip betmenas. Kariauju miesto kovose. Štai aš bėgu, greitai bėgu, štai mašina važiuoja. Balta, kaip sniegas. Štai ji važiuoja, ji mane nuveš. Ji mane nuveš pas nušvitusius. Pas mano draugus. Man taip reikia draugų. Man taip reikia draugijos.

Man taip reikia dėmesio. Taip reikia pagalbos. Taip reikia meilės. Šilumos. Šią akimirką prisimenu mano mamą. Kodėl? Net nežinau. Ji tokia gležna, atrodo tokia nekalta mano pašamonėje. Ir aš noriu ją nužudyti. Kodėl? Kodėl aš noriu ją nužudyti? Kodėl aš nekenčiu savo mamos. Juk mamos mes turime mylėti. O aš nekenčiu. Nekenčiu jos. Nekenčiu. Mirk suka. Mirk.

Sūneliuk, sūneliuk, eikš miegoti.

Kodėl, kodėl tu man paklojai lovą? Kodėl man paklojai lovą šalia savęs, šalia savęs, o jeigu aš būčiau atsivedęs ką nors. Ką, kodėl šalia savęs. Suka tu, kodėl paklojai lovą šalia savęs.

Sūneliuk, sūneliuk, kaip tu taip sakai. Kaip taip tu man gali sakyti.

Pagailėk manęs, sūneliuk. Juk tu jaunas, kokios čia dar problemos. Kokios problemos, lemos, lemos.

Aš gatvėje.

Aš bėgu, begu link mašinos. Aš ją tuo pavysiu ji nuveš mane, nuveš mane link tobulybės, link didžiausio gėrio, link ten kur nušvitę žmonės renkasi. Ji nuveš mane. Aš ant stogo, aš ant stogo. Man bloga, man bloga. O ne man gera, aš ant fucking stogo. Mes lekiam kartu su mašina. Vohooooo. Mes lekiam aukštai, mes lekiam kartu, su vėju. Virš manęs žvaigždėtas dangus. Sustojo. O ne. O ne. Sustojo. Kodėl. Kodėl ji sustojo. Mes su ja taip lėkėm, per miestą. Per naktinį miestą. Juk buvo taip gera. Ech mašinyte. Kodėl tu taip? Kodėl tu sustojai. Kodėl tu mane išdavei. Ką? Iš jos lipa žmonės? Kodėl? Tai mašinoje važiavo žmonės? Fuck. Jaunuoliai susėdę ten. Jie rėkia ant manęs, jie sako, kad kvies mentus. Marozai? Nežinau. Gal. Man reikia bėgti. Man reikia bėgti tolyn. Nuo jų tolyn. Aš nenoriu, kad mane primuštu man reikia bėgti. Aš bėgu per naktinį miestą, nesiorientuoju, truputį gal. Atrodo lyg mane kažkas vestų. Kažkokia nematoma jėga. Štai, aš jau prie tvoros. Ji aukšta, ji fucking aukšta, ta tvora. Prašau, prašau padėkit kas nors. Reikia šokti, reikia šokti taip aukštai kaip tik galiu. Kuo aukščiau tuo geriau, nagi. Ei aš turiu supergalių. Aš supermenas. Aš supermenas. Štai aš jau viršuje, užšokau. Aaa. Kokia aštri tvora, šūdas prasidūriau rankas. Kaip aš dabar grosiu. Šūdas. Nieko bėgam toliau. Kur mano raktai. Kur mano raktai. Panika užvaldo mano visą kūną. Kur mano raktai. Štai mašina ji mane išgelbės. Štai ji, ji mane išgelbės. Labas vakaras. Jūs čia įsėdote, bet mes čia sėdime, čia ne jūsų mašina. Atsiprašau, atleiskit, atleiskit, atsiprašau, reikia bėgti, reikia bėgti, reikia bėgti per barą namo. Nes neturiu raktų. Per barą namo. Skambutis. Ji. Mano žmona. Mano žmonelė. Labas, aš žinau, ką pasakyti,

aš žinau ką pasakyti, aš žinau ką pasakyti. Aš užmušiau vaiką, aš užmušiau vaiką, aš užmušiau vaiką. A, kur mano vaikas kur. Tėti, tėti, tėti, šaukia iš kito kambario, nutilo. Mes su dukra tarp žvaigždžių, skraidom kartu, apsikabinę. Mes esam beribėje erdvėje, ji mane ramina, ji mane ramina, nėra bausmės, nėra bausmės, aš nenušvitęs. Man ką tik buvo panikos ataka. Psichozė. Suprantu ir laikiu atvykstant greitosios.

...

JIS Labas.

TERAPEUTAS Labas.

JIS Kas tu?

TERAPEUTAS Aš šėtonas.

JIS Ko tu nori iš manęs?

TERAPEUTAS Nieko. Aš tiesiog esu. Tu manęs nepriimi.

JIS Aš nenoriu priimti šėtono.

TERAPEUTAS Nes tu galvoji, kad esi geresnis nei kiti žmonės. Tu esi nekaltas.

JIS Aš žinau, kad kaltas, bet aš nenoriu priimti šėtono.

TERAPEUTAS Man liūdna.

JIS Kodėl tau liūdna.

TERAPEUTAS Niekas nenori manęs priimti.

JIS Nes tu šėtonas.

TERAPEUTAS Niekas manęs nemyli.

JIS Taip, nes tu šėtonas.

TERAPEUTAS Bet jie nesupranta, kad nemylėdami manęs, jie nepamilsta savęs. Kad nemylėdami savo tamsos, negali mylėti ir savo šviesos.

JIS Bet tu...

TERAPEUTAS Taip aš. Aš esu šešėlis. Tavo tamsioji pusė. Velnias. Šėtonas, kaip pavadinsi taip nepagadinsi.

JIS Ir ko tu iš manęs nori?

TERAPEUTAS Aš noriu, kad mane mylėtum. Lygiai taip kaip myli gerąsias ar šviesiąsias savo savybes. Lygiai taip pat.

JIS Kaip man tai padaryti.

TERAPEUTAS Pamilti žmogų.

JIS Kokį?

TERAPEUTAS Save. Su visom savo neigiamomis savybėmis. Pamilti savo šešėlį.

JIS Kaip man tai padaryti?

TERAPEUTAS Tu žinai tai giliai savo širdyje. Pagalvok, jei tu myli tik teigiamas savo savybes, kuo tu skiriesi nuo to, kuris myli vien tik neigiamas savo savybes. Ir kaip tu žiūri į kitus žmones? Ką, irgi matai tik gerąsias savybes? Ir myli irgi tik už gerąsias savybes? Juk labai paprasta mylėti žmogų už gerąsias jo savybes. Juk jis tada labai mielas. Bet tu pamilk jį visą. Su viskuo. Su viskuo, kas juoda, tamsu, šlykštu, su tuo kas gera, miela, šviesu. Juk žmogus yra viskas. Ir juoda ir balta ir pilka ir spalvota.

JIS Bet ką reiškia mylėti savo šešėlį?

TERAPEUTAS Na visų pirma neteisti savęs. Nebausti savęs. Kad ir ką būtum padaręs negrauzti savęs. Nes tai veda prie susireikšminimo ir prie nemeilės sau. O tiksliau prie savo gerųjų savybių išaukštinimo ir savo blogųjų savybių ignoravimo. Tikroji meilė yra pamilti save visą.

JIS Bet kaip aš savęs nebausiu, jeigu aš nenoriu priimti savo klaidų ir savo blogųjų savybių.

TERAPEUTAS Teks priimti ir paleisti.

JIS Kaip?

TERAPEUTAS Tu tai pats žinai.

JIS Koks jis juokingas iš tiesų, tas šėtonas. Aš jį įsivaizduoju skraidantį, su sparnais plasnojantį visą rudą, blizgantį, šūdo spalvos. Ir nuolat gadinantį man gyvenimą. Bet suprantu, kad tai tik mano vaizduotė piešia šitą gyvį, ir tik mano vaizduotė kuria tas mintis, tuos balsus. Tai esu aš, tai yra mano sušiktas vidus, kuris piešia tokius vaizdus. Kuria tokias mintis. Ašaros ant mano veido. Ašaros ant mano stalo. Aš pasiduodu, nebenoriu kovoti, prašau ligos, depresijos, šizofrenijos, šizoefekciniai sutrikimai, bipoliniai sutrikimai, pasiimkit mane, aš su jumis nebekovosiu, jūs esat mano palydovai. Ačiū jums už pamokas. Taip norisi sakyti, ne, aš nesergu, aš gi sveikas, bet iš tiesų, taigi, aš sergu. Ar tikrai? Dabar galvoju: ar tikrai aš sergu? Pagal mano įrašus e - sveikatoj tai sergu, bet iš tikrųjų... Mano siela yra užšalusi. Man šalta, aš nesiskleidžiu taip kaip galėčiau. Aš einu po velnių. Degrauoju, o mano siela nori dainuoti, nori skleistis, aš jai neleidžiu. Nes laikau pyktį, ant visuomenės, ant Dievo, ant likimo, kad yra taip, kaip yra. Kad aš esu defektas. Klaida partijoje. Nuo čia viskas ir prasideda. Aš turiu save pamilti, turiu pamilti savo taip vadinamus defektus. O ką reiškia būti sveikam? Aš nežinau, tikriausiai tada užpuola kiti sunkumai. Aš nežinau. Turiu būti laimingas su tuo, ką turiu. Tiesiog turiu būti laimingas. Bet nesu. Esu nevykėlis. Lūzeris. Ir nepamilstu savęs. Kaip galima pamilti save su defektais? Aš gi šaunuolis, pirmūniukas. Taip sakydavo nuolatos mano mama, aš gi geresnis esu už kitus. Aš gi noriu būti sėkmingas. O esu nevykėlis. O noriu būti vykėlis. Noriu būti geresnis už kitus. Noriu būti savęs geresnė versija. Premium kokybės. Štai kaip vartotojiškai aš žiūriu į save. Aš noriu visko premium

kokybės, žmonos, vaikų, savęs. Kaip sunku tai pripažinti, kaip sunku. Aš nemyliu gyvenimo, nes nemyliu savęs. Nes nepriimu defekto. Kaip aš galiu mylėti kitus, kurie irgi yra su defektais, jeigu galvoju apie save, kaip apie nevykusį egzempliorių partijoje. Kaip? Kaip aš galiu mylėti save, jei taip apie save galvoju? Tai vadinasi aš galvoju taip ir apie kitus. Jau nežinia ką aš galvoju apie žmones su negalia. Jie tada yra visiškai šiukšlės pagal mane. Jeigu aš apie save taip, tai ir apie kitus taip. Kaip sunku tai priimti. Kaip sunku.

Prisimenu sapną, kurį sapnavau. kažkas man sakė apie mamą, kad ji yra nuostabi ir tokia tyra ir gležna, o aš jos nemyliu, aš jos nesuprantu. Sakė, kad turėčiau pamilti savo mamą. Taip turbūt turėčiau ją priimti tokią kokia ji yra ir pamilti. Mylėti besąlygiškai, netgi jei ji irgi yra su defektu. Netobula. Neva tai, jeigu ji būtų labiau adekvati, ne aukoje, labiau draugiška, tai tada neva aš jau ją mylėčiau. Koks sušiktas, sušiktas vartotojiškas požiūris į žmogų.

...

JI Kodėl tu nedirbi? Tu nedirbi pakankamai.

JIS Nežinau.

JI Reikia dirbti. Tu savo šeimą naikini. Tu turi dirbti dėl savo vaikų.

JIS Žinau.

JI Šeima yra svarbiausia.

JIS Taip. Žinau. Šeima svarbiausia.

JI Tai kodėl tu nesistengi? Kodėl tu nedirbi?

JIS Aš stengiuosi. Kaip tai nesistengiu.

JI Stengiesi per mažai.

JIS Bet... Aš manau, kad kapitalizmas padaro iš žmonių mašinas.

JI Prie ko čia kapitalizmas ir tai, kad tu nedirbi. nedirbi pakankamai?

JIS Nes mes esame kaip karvės auginami tam, kad duotumėm pieno. Mūsų pienas tai darbo jėga.

Tam, kad nestabdytumėme ekonomikos. Tam, kad ekonomika augtų. Mes esame tik skaičiukai.

Mes esame tik tam, kad būtume sistemos sraigteliai, tam, kad mūsų ekonomika užaugtų.

JI Ir kuo tai susiję su tuo, kad tu nedirbi.

JIS Nes nemoku. Nes esu tinginys.

JI Čia tik pasiteisinimas.

JIS Bet kas, ką aš pasakyčiau atrodytų kaip pasiteisinimas. Nes patogiai gyvenu. Gyvenau ir gyvenu.

Ji Taip, tu patogiai gyveni ir esi tinginys. Prie ko čia kapitalizmas? Tu tiesiog nevykėlis.

Jis Nežinau, ką atsakyti. Jaučiuosi sumaitotas.

Ji Ir jauskis. Pagalvok apie tai. Viskas dabar priklauso tik nuo tavęs.

Jis Suprantu. Viskas priklauso nuo manęs. Taip taip.

Ji Tu nesutinki su manimi?

Jis Sutinku.

Ji Tai kas yra?

Jis Negaliu paaiškinti. Pats dar nežinau, bet kažkur tu esi neteisi, o aš teišus. Galbūt kitam gyvenime.

Ji Galbūt kitam gyvenime.

Jis Taip.

Ji Taip. Tu ir vėl pradedi savo aukos vaidmenį?

Jis Pradedu ir kas iš to, kad pradedu, ką aš negaliu pradėti savo aukos vaidmens? O jeigu man blogai, jeigu aš noriu nuo visko pasislėpti, jeigu man yra blogai? Jeigu aš jaučiuosi liūdnas, prislėgtas, neturiu jėgų, nieko nenoriu daryti, jeigu aš esu toks sumautai prislėgtas, ką aš negaliu? Negaliu toks būti? Privalau būti visada ready, visada pasiruošęs dirbti, jeigu aš negaliu dirbti? Jeigu mano liga yra didelė ir sunki. Ką man daryti pasakyk man prašau, ką man daryti? Kaip man susitvarkyti su savimi? Aš nuoširdžiai prašau patark, nes aš nebesugebu, nebesugebu to pats padaryti.

Ji Tu ieškai gelbėtojo.

Jis Taip. Aš ir ieškau gelbėtojo, aš ir ieškau jo, gal aš turiu visgi teisę ieškoti gelbėtojo? O jeigu man šiuo metu reikia gelbėtojo, jeigu aš šiuo metu negaliu susitvarkyti savomis jėgomis su savimi. Jeigu man reikia, kad kažkas man padėtų. Jeigu man reikia sukništos pagalbos. Jeigu aš vienas nesusidoroju.

Ji Aš nebenoriu su tavimi kalbėti.

Jis Ir nekalbėk. Ir palik mane, palik mane vieną, ir nekalbėk.

Ji Aš tikrai nebegaliu daugiau. Mes esame kažkokiam loopse. Aš priėjau ribą.

Jis Aš irgi priėjau ribą.

Ji Tai ką dabar mes darysim.

Jis Tai ką mes darysim... nežinau. Turbūt tau reikia mane palikti. O aš jau kaip nors išgyvensiu.

Ji Kaip tu drįsti? Kaip drįsti tu šūdžiau taip kalbėti. Tu nori, kad aš tave palikčiau? Tikrai to nori? Kaip tu drįsti, po tiek laiko kiek aš su tavimi praleidau, kiek aš tave kenčiau, tu drįsti mums siūlyti skirtis? Kas tu per žmogus? Iš tiesų, kas tu per žmogus?..

Jis Tu turi mane priimti tokį koks aš esu!!! Kitaip mes nejudėsime į priekį.

Ji Ach aš čia tavęs nepriimu? Žinai kaip aš iškenčiu tavo visas šitas būsenas. Sukandus dantis. Aš jo nepriimu

Jis Iškentėti būsenas nėra tas pats, kas priimti.

Ji O pagal tave ką reiškia priimti?

Jis Mylėti, mylėti mane tokį koks dabar esu.

Ji Tu nori, kad aš tave dar ir mylėčiau tokį, koks tu esi? Man tu esi šlykštus. Aš pakęst tavęs negaliu.

Jis Tai kaip tu įsivaizduoji mes judėsim į priekį. O ką jeigu tu sirgtum depresija. Tu norėtum, kad aš tavęs nekęščiau ir kad tu būtum man šlykšti?

Ji Taip, nes.. nes aš pati sau būčiau šlykšti ir būčiau to nusipelnusi.

Jis Tu tikrai norėtum, kad tave atstumčiau, kai tu sergi?

Ji Tu nesergi, liga tik tavo iliuzija ir pasiteisinimas.

Jis Na gerai, tu norėtum, kad tave atstumčiau, kai tau būtų liūdna, pikta, bloga, skaudu...

Ji Aš norėčiau, kad tada mane visi atstumtų...

Jis Tikrai?

Ji Atstok.... Nelįsk... Aš... Aš nekenčiu depresijos, nekenčiu. Mano visa vaikystė praėjo šalia depresijos, mane visą gyvenimą lydi depresuoti šūdžiai... Aš nekenčiu, nekenčiu to. Aš negaliu pakęsti to aukos vaidmens, aš negaliu... nebegaliu....

Jis Aš tave myliu. Net jei tu ir nekensti.

Ji Aš...

Jis Tau viskas gerai?

Ji Noriu, kad paliktum mane vieną... Ne... Noriu, kad grįžtum... apkabink mane. Prašau, apkabink.

Jis Aš atsiprašau, aš pasikarščiauvau.

Ji Nereikia, nebeatsiprašinėk daugiau. Aš nepykstu. Neturiu jėgų daugiau pykčiui.

Jis Atleisk man, aš tikrai pasikarščiauvau.

Ji Ir ką aš čia veikiu su tavimi?

Jis Nežinau.

Ji Aš nusipelniau kažko geresnio... Aš nusipelniau geresnio gyvenimo... Aš nusipelniau džiaugsmo ir laimės. Aš nusipelniau to... Kuo aš tau nusikaltau Dieve, kuo? Man taip gaila ir liūdna, taip gaila ir liūdna.

Jis Gaila ko?

Ji Savęs.

Jis Pagailėk.

Ji Išėik.

JIS Ok.

Ji Tu taip darai visada. Tu esi narcizas. Tu negali pakęsti, kai kitas jaučiasi gerai, tada tu viską darai, kad kitas pasijaustų šūdinai ir tada, kai kitas jaučiasi šūdinai, tau pagerėja. Tai šlykštu, tai taip sunku ir šlykštu.... Kodėl tai vyksta... Už ką tai vyksta...

JIS Aš turbūt eisiu. Gal tau bus geriau be manęs. Aš myliu tave. Nebenoriu žaisti šitų psichologinių žaidimų.... Greičiausiai aš toks ir esu. Bet nebūtinai toks noriu būti... Aš gal einu...

Ji Ne, pasilik. Neišeik. Laikyk mane. Ir daugiau niekada nebepaleisk.

...

JIS Viltinai žiūriu į šią dieną. Saulė gaivina mano pavargusią galvą. Stikluose atsispindi jos spinduliai. Daugiaaukščiai pulsuoja besibaigiančios dienos nuotaika. Saulė visą dieną besislėpusi po cepelininio dangaus uždanga, staiga išlindo atsisveikinti su žmonėmis. Ji tarsi sako, vilties yra. Ji netoli. Čia pat. Šioje akimirkoje. Šios akimirkos jėga yra galingesnė už bet kokį skausmą ir už bet kokią viltį.

...

JIS Jau beveik du metai, kaip aš jaučiu dugną. Kartais pakylu neaukštai ir vėl balansuoju ties žemiausia riba. Jaučiu krūtinėje suvaržymą, mano širdis tyli. Man nieko nesinori, absoliučiai nieko. Gal tik noriu išnykti. Dažnai aplanko tokios mintys, suprantu, kad tai labai egoistiška. Bet atrodo nieko negaliu sau padaryti. Atrodo gyvenimas eina, o aš esu kažkur pakraštyje. Jis eina kažkur pro šalį, tas gyvenimas.

TERAPEUTAS Aš, kuris esu tu, kuris esu tavo balsas, sakau tau – nebijok gyventi!

Aš, kuris kiekvieną dieną tave saugau, nuo visų blogybių sakau tau – nebijok būti! Ne egzistuoti, ne pasislėpti, o būti! Kuo pilniausia savo jėga! Pilna jėga, pilna širdimi, iš tikrųjų būti!

JIS Bet kaip tai pasiekti?

TERAPEUTAS Labai paprasta.

JIS Kaip?

TERAPEUTAS Tu matai savo rankas?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Jauti jas?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Matai savo krūtinę?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Jauti ją?

JIS Taip.

TERAPEUTAS Ir būk. Būk jausdamas savo kūną. Tiesiog būk. Visada kita vėjai.

JIS Sunku. Aš dažnai galvoju apie save .

TERAPEUTAS Kodėl?

JIS Nes kiti man, neįdomūs. Nežinau kodėl. Man žmonės atgrasūs. Aš visada randu juose kažką blogo.

TERAPEUTAS Tu negali pakęsti žmonių.

JIS Taip.

TERAPEUTAS Žinai kodėl?

JIS Ne.

TERAPEUTAS Nes negali pakęsti savęs.

JI Aš nebežaisiu šito žaidimo su tavim.

JIS Bet man taip bloga, kad aš nežinau kaip tai pasakyti. Mane nuolat lydi baimė. Kiekviena diena yra mano išgyvenimo karo laukas. Aš nuolat jaučiu nerimą, aš nuolat jaučiu skausmą, man skauda sielą. Man skauda širdį ir aš nežinau kodėl taip yra. Aš skęstu, aš grimztu, atrodo, kad traukinys su visais keleiviais važiuoja, o aš kažkur stoviu, net ne stoty, prie stoties. Mano siela verkia, jai negera. Žinau, kad reiktų nueiti iki stoties, bet negaliu, tiesiog neturiu jėgų.

JI Nori grietinės į sriubą?

JIS Tai švilpiko diena. Aš įstrigęs, verdu savo sultyse, tai turi pasikeisti, tai turi po velnių pasikeisti, kažkada juk tai baigsis, kažkada tai turi baigtis. Turi, turi, turi, arba aš tada jau nežinau...

JI Ko nežinai?

JIS Nežinau, ką daryti.

JI Tu nežinai, ką daryti?

JIS Aš nežinau, ką daryti.

JI Nori aš tau pateiksiu 10 būdų kaip tau išeiti iš tos situacijos.

JIS Man nereikia tų būdų, aš jau juos žinau, tavo būdus. Bet jie nepadeda. Man tiesiog reikia, kad tu mane suprastum ir priimtum. Tu nuolat bandai mane pakeisti, nuolat sakai man patarimus, bet man jų nereikia, aš viską žinau, ką man reikia daryti, bet aš tau tiesiog sakau, kad jaučiuosi chujovai ir kad man nėra jėgų kažką keisti.

Ji Tai, kad tu nenori nieko keisti.

Jis Aš žinau ir tai aš žinau, aš žinau, kad yra labai gera toj aukos būsenoj, toj depresijos būsenoj, kada visas pasaulis yra neteisingas, o aš didžiausia auka. Aš žinau šitą schemą. Bet kas iš to, kad aš tai žinau, jei tai nieko nepakeičia manyje. Jei man tiesiog juoda mintyse ir aš nieko nenoriu ir man tiesiog nėra jėgų.

Ji Tai ko tu tada nori iš manęs?

Jis Nieko, paprasčiausio supratingumo ir meilės.

Ji Tu nori, kad aš tave paglostyčiau ir sakyčiau, kad viskas yra gerai.

Jis Taip.

Ji Aš ne tavo mama. Susirask tokią, kuri tai darytų. Tu tiesiog nematai kito ir tiek.

Jis Aš nematau kito?

Ji Taip ir tai yra didžiausia tavo problema.

Jis Kaip aš galiu matyti kitą, jei aš savęs nematau.

Ji O ne, ką jau ką, o save tu tikrai matai, tu nuolat žiūri į save ir mėgaujiesi tuo vaizdu. Tai tavo masturbacija. Narcicizmas.

Jis Aš savęs nepriimu, supranti, savęs su savo šešėliu.

Ji Gali gal paduot druską. kažkaip per mažai druskos įdėjai.

Jis Kaip aš galiu tokioj būsenoj priimti kitą. Juk jeigu arkliui yra uždengtos akys, jis negali matyti to, kas yra jo šonuose, lygiai taip pat aš negaliu to padaryti.

Ji Tavo akys uždengtos? Kas jas uždengė? Gal apakino tave tavo asmenybės saulė?

Jis Kai aš negaliu priimti savęs, aš negaliu priimti kito. Viskas.

Ji Tai tik tavo pasiteisinimas.

Jis Galbūt. Galbūt tai mano pasiteisinimas. Ir vėl tu teisi. Mane taip užknisa, kad tu nuolat esi teisi... Tu išvis klausaisi manęs.

Ji Aha, klausausi. Labai įdomu ką šneki. Tikrai dar to nesu girdėjusi.

Jis Tu čia ironizuoji.

Ji Aš. Ne, negali būti.

Jis Aš... Aš esu...

Ji Ką?

Jis Aš galvoju...

Ji Mhm, ką tu galvoji?

Jis Gal mums reikėtų....

Ji Taip?

Jis Kokie tie 10 būdų išeit iš situacijos?

JIS Tiesiog mylėk mane.

JIS Bet kaip aš galiu tave mylėti, jei manyje tuštuma ir aš negaliu savimi pasirūpinti.

JI Ne, kaip tik – savimi tu nuolat rūpiniesi. Pažiūrėk, jau praktiškai psichologijos traktatą gali parašyt apie depresiją. Tu taip giliai save pažįsti ir nuolat grimzti dar gilyn ir dar gilyn. Matei kokia šiandien debesuota diena?

JIS Aš...

JI Užsimerk.

JIS Kokios spalvos mano batai?

JIS Aš...

JI Aš tave priimu. Aš tave myliu. Gali skūstis man nors ir visą gyvenimą. Nagi pasiskųsk dar truputėlį.

JIS Aš... nebežinau, ko noriu... Aš...

JI Ką?

JIS Myliu tave.

JI Pasižiūrėk, tu rašai šitą pjesę ir mano charakteris pripažinkim yra toks truputį užknisantis. Kitaip sakant pain in the ass. Nuolatos tau priekaištauju, nuolatos tau antrinu, knisu smegenis. Bet viskas. Aš su šituo baigiau. Nebetrauksiu tavęs ten, kur tu pats nenori eiti.

JIS Noriu...

JI Tai ok. Eik. Dėl ko mes čia ginčijamės dabar? Dėl to, kad tu nežinai ką daryti, nori, kad baigtųsi tavo kančios ir t.t.

JIS Ne aš tiesiog noriu švelnumo. Supisto švelnumo, ar daug aš noriu.

JI Ir aš to noriu.

JIS Tai ką dabar daryt?

JI Tai galim arba būt užsišikę visą vakarą ir laukt viens iš kito švelnumo arba tiesiog nebebūt aukos. Viskas juk tik požiūrio klausimas. Sutinki?

JIS Taip.

JI Tai gal tiesiog parašyk save kitokį. Parašyk kitokį mūsų dialogą. Parašyk mane kitokią. Atversk naują lapą. Išvis tiesą sakant net lapų nereikia. Kam tau jie? Kaip ten sako tavo draugelis, kas tu esi be istorijos, be praeities, be minčių, prisiminimų ir vaizduotės? Ką?

JIS Ok.

JI Apkabink mane. Štai, jau geriau?

JIS Geriau.

JI Tai ko verki?

JIS Nes gera.

Ji Eik tu sau, ką aš girdžiu?

Jis Taip. Girdi teisingai.

Ji Ar taip sunku buvo?

Jis Ką?

Ji Parašyti šitas eilutes?

Pauzė.

Ji Juk jos tokios banalios ane? Sėdi du žmonės. Jie pykstasi, po to jie apsikabina ir mylisi.

Jis Nesunku.

Ji Tai kas yra?

Jis Atrodo per paprasta.

Ji O kam reikia viską taip komplikuoti?

Jis Norisi atskleisti visą depresijos puokštę.

Ji Ko?

Jis Depresijos.

Ji Ko?

Jis Žmogaus. Žmogiškos kančios puokštę.

Ji O dabar kenti?

Jis Ne.

Ji Tai kokią dabar puokštę atskleisi?

Pauzė.

Ji Nebūk tos rimtas, gi juokauju. Tavo pjesėje visai nėra humoro. Aš tau sakiau, kad čia turi būti komedija. Kam žmones kamuoti tavo asmenybės vėjais. Tu esi mano vėjas. Tik dar nesupranti, koks esi didelis ir svarbus vėjas. Ir turbūt dar nesupranti koks esi galingas.

Jis Aš galingas? Aš vertas paniekos.

TERAPEUTAS Tai tu taip sakai, nes esi aukoje. Nenori pripažinti sau savo galios. Pasižiūrėk į save, tą, kuris yra auka. Ką jis iš to gauna?

Jis Na aš tada ypatingas.

TERAPEUTAS Pasižiūrėk į save ypatingą. Tą, kuris yra pasikėlęs, nes jis gi ypatingas ir jeigu kažkas nepavyksta, tai užsišika ir taip tampa ypatingas. Nagi, pasižiūrėk į save užsišikusį.

Jis Žiūriu.

TERAPEUTAS Kaip jautiesi.

Jis Jaučiu pyktį.

TERAPEUTAS Tai leisk, leisk sau pykti. Kas bus jeigu tu leisi sau būti ypatingu ir užsišikusiu ir leisi sau pykti. Ką tai reikš apie tave?

JIS Na tada aš būsiu išpuikėlis, jaučiu truputį gėdą.

TERAPEUTAS Leisk ir tai gėdai būti. O ką jeigu tu būsi išpuikėlis, ką tai reikš apie tave?

JIS Būsiu nepaklusnus, nedoras ir nepadorus... nežinau.

TERAPEUTAS Na tai leisk sau, pasižiūrėk į save, tą nedorą, nepadorų, nepaklusnų, laisvą, be taisyklių. Ką jeigu leisi sau tokiu būti?

JIS Mane kas nors nubaus už tai. Bijau. Bijau, kad jis mane užvaldys ir nebejausiu empatijos kitiems.

TERAPEUTAS Tai pasveikink tą įsitikinimą, kad jeigu tu būsi išpuikėlis, be taisyklių, laisvas, nepaklusnus, nepadorus ir t.t. tu nebejausi empatijos. Tai gėda ir baimė saugo tave nuo ko?

JIS Nuo bausmės.

TERAPEUTAS Tai geriau tu gėdysies, bijosi savęs ir taip išvengsi ko?

JIS Atstūmimo.

TERAPEUTAS Tai pastebi, kad tu tiesiog save atstumi dėl to, kad išvengtum kitų atstūmimo. Pasižiūrėk į tą išpuikėlį, tą laisvą nepadorų save, tą, kuris nesusaistytas taisyklių. Ar jį išvis galima sutramdyti?

JIS Ne, negalima.

TERAPEUTAS Kaip jis jaučiasi, jeigu tu jį tramdai?

JIS Jam pofik, kad aš jį tramdau.

TERAPEUTAS O kaip tas išpuikėlis, nepadorusis rengiasi?

JIS Žiauriai krūtai.

TERAPEUTAS O kaip jis dirba?

JIS Lengvai, su didžiule energija ir eina kaip traukinys.

TERAPEUTAS Ar jis bijo suklysti?

JIS Jam tai visai nesvarbu.

TERAPEUTAS Įsileisk jį, tegu jis apima tave visą. O kaip jis elgiasi lovoje?

JIS O Dieve, Dieve, neklausk. Juokiasi.

TERAPEUTAS O ar jį galima kaip nors sustabdyti?

JIS Ne, neįmanoma.

TERAPEUTAS Kiek energijos turi tas laisvas, be taisyklių, nepadorusis tu.

JIS O Dieve, milžinišką kiekį.

TERAPEUTAS O dabar gali pamatyt save auką, save išpuikėlį, save be taisyklių, save su taisyklėmis, save padorų, save nepadorų, save nevykėlį ir save vykėlį, save sergantį ir save sveiką ir tiesiog visoms savo dalims duoti meilės. Tiesiog priimti save bet kokį ir niekada savęs nepalikti.

JIS Galiu.

TERAPEUTAS Kiek energijos jauti?

JIS Milžinišką kiekį.

JI Aš irgi. Nagi, gali jau pasiduoti ir nebeapgauđinėti savęs, kad esi tik auka, tik nevykėlis ar tik ligonis ir tiesiog paleisti tą kontrolę, paleisti save, paleisk save, let it go.

JIS Let it go.

JI Tavęs nėra.

JIS Manęs nėra.

TERAPEUTAS Tai kas tu galvoji, kad esi, yra tik iliuzija, visa tavo praėitis ir visa tavo ateitis, tavo asmenybė yra tik viena didelė iliuzija, esanti tavo galvoje. Paleisk ją. Būk. Tiesiog būk. Šią akimirką. Įsileisk visą save, duok visam sau meilės ir įsileisk visą šios akimirkos amžinybę. Visa kita vėjai.

JIS Visa kita vėjai. Man nepatinka pabaigos.

JI Man irgi.

JIS Pabaigos nėra. Pabaiga tėra pradžios inversija.

JI O pradžia yra pabaigos negatyvas.

JIS Viskas kartojasi.

JI Viskas kartojasi.

JIS Švilpiko diena. Šita pjesė galėtų vadintis švilpiko diena, būtų pats puikiausias pasaulyje plagiatas.

JI Eini?

JIS Einu.

2 PRIEDAS

Raineris Werneris Fassbinderis

ŠIUKŠLĒS, MIESTAS IR MIRTIS

VEIKĒJAI:

Roma B.

Panelē Ema fon Valdenštein

Panelē Tau

Asbach-Lili

Mis Violeta

Marija Antuanetē

Achfeldas

Pēteris Krausas

Miuleris II

Francas B.

Mažasis princas

Hansas fon Gliukas

Oskaras fon Leidenas

Tenoras Helfricas

Džimas

A., žinomas kaip Turtingasis Žydas

Nykštukas

Ponas Miuleris

Ponia Miuler

PIRMA DALIS

I scena

Mėnulyje, kuris toks pat negyvenamas kaip ir Žemė, statomi specialūs miestai. Priekyje, kairėje pusėje, apsigobę plastikiniais maišais: Marija Antuanetė ir Džimas. Roma B., panelė Ema fon Waldenšteina, panelė Tau, Asbach-Lili ir Mis Violeta pusryčiauja, laukdamos klientų.

Pan. Tau/Mis Violeta dainuoja

Vakaras tylus tylus,
tik lakštutės prie upelio –
laibučius jų balselius
po slėnį gainioja vėjelis.

Pan. Ema fon Waldenšteina Reikėjo viską mesti.

Asbach-Lili Dėl ano miesčioniško pašlemėko? Prašyčiau. Vos tik ji praskės kojas, su juo bus susitvarkyta – stovės kaip įbestas be amo ir be žado.

Roma B. Kas jam iš to amo ir žado, toje celėje užsirakinusiam. Ir kokios dar kalbos?

Pan. Eman fon Valdenšteina O kai jį paleis, jis suknežins tau kaukolę, mieloji. Reikėjo viską mesti. Beje, mes taip pat miesčionės. Bent jau sielos gelmėse.

Asbach-Lili Mano siela man vienai priklauso, panele fon Valdenšteina. Ir niekas taip lengvai purvinom savo letenom jos nesugraibys.

Roma B. Siela – tai Dievo, panele, o ne jūsų nuosavybė. Paskola, taip sakant. Kas ją išduoda, tas – Dievas, o kas už ją ima pinigų, tas – kaip ir mes – yra kekšė. Jums juokinga? Nederėtų juoktis. Šitaip lengvai nukvankama.

Pan. Ema fon Valdenšteina Gaus du metus. Daugiausiai tris. Mintis kirbės jo galvoje, kol galiausiai susprogs. Sprogimas bus baisus.

Asbach-Lili Jūs gąsdinate mane, panele fon Valdenšteina. Negana to, mėgaujatės mane gąsdindama. Jūs ligonė. Toji naktis buvo lemtinga, nė kiek neabejoju. Tas kūniškas ilgesys, neapykanta, kirbanti galvoj, tas klyksmas, veriantis mano krūtinę. Tavo pimpalas, Oskarai, ak, duok man tą savo pimpalą. Jokia ne paslaptis, kad Oskaras – tai tikras gamtos stebuklas. Nūnai abu kamuojamės.

Roma B. Jūs grimztate į savigailą, išduodate vyrą, o po to gailitės, kad jį išdavėt. Per vėlai susipratote.

Ateina Achfeldas. Atsistoja tarp prostitučių, susimoka.

Achfeldas Šuldu buldu šakar makar, dulkinsiu tave kaip vakar, aus baus bus medaus, bus ir pisalo gardaus. *Jo pirštas sustoja ties Mis Violeta. Ji atsistoja ir išeina kartu su Achfeldu.*

Pan. Tau Jo pimpalas toks mažytis, kad galėtų ją be jokio pavojaus ir per ausį išdulkinti.

Asbach-Lili Nežinau, taip šalta susipus į tas drėgnas antklodes. Jos visada drėgnos. Tik Oskaras susiprasdavo jas išdžiovinti. Oskaras buvo tikras stebukladaris. Bet jis man melavo.

Pan. Ema fon Valdenštein Baltas melas – lyg rytmečio gaivi rasa.

Roma B. Pagalvokite, kas nutiktų tiesai, jei nebūtų melo? Ogi pati taptų melu.

Į sceną tyliai įžengia Pėteris Krausas, Miuleris II ir Francas B. Jie išsitraukia pistoletus ir šauna į Asbach-Lili. Šoviniai tušti, taigi, ši egzekucija grynai simboliška. Asbach-Lili krisdama apsisuka ore ir suklykia. Trys vyriškiai išeina taip pat kaip ir pasirodė. Tyliai.

Pan. Tau dainuoja Vakarų tylus, tylus... *Kitos prisijungia. Asbach-Lili atsipeikėja.*

Asbach-Lili Viešpatie, tiesiog puiku. Mirtis.

Ema fon Valdenštein Atrodė išties tikroviškai, jums derėtų patobulinti vaidybos įgūdžius.

Asbach-Lili Kinkos kaip reikiant drebėjo.

Pan. Tau Vadinasi, išgąsdintas žmogus – geresnis aktorius?

Asbach-Lili Akivaizdu. Taip ir žinojau, kad šoviniai tušti. Vis dėlto juk ne Čikagoj esame.

Greitu žingsniu ateina Mažasis Princas.

Mažasis Princas Atleiskite, tačiau labai skubu. Vieni nervai. Reiškiasi taip, mano šefas, suprantate, toksai bagotas žydas, su kuriuo didžiuliai jūsų jau teko susidurti, užsimanė jisai mat, taigi jis nori, beje, pusvalandžio bėgyje, na ir beprotybė, pageidauja jisai, matote, ponios didelėmis krūtėmis, jo žodžiai, bet kad nebūtų tešmenys, pabrėžė jis, ir kad nebūtų kokios nupiepėlė, ne, krūtys turi būti kaip pas motiną, kurios jis taip trokšta – *Pan. Tau atsistoja ir išeina kartu su juo.* – Motina, kuriai jis mintyse išmala marmūzė ir po to laižo jos išsipūtusius papus. Kur pinigai, ten ir beprotybė prisistato – čia aš pats save taip raminu, jūs man atleiskit. Kitąsyk paplepėsime. *Mažasis Princas ir Pan. Tau išeina. Stoją tylą.*

Roma B. Taip tylu, kai nieks nedainuoja.

Asbach-Lili Taip, tylu, kol nepradedat čiauškėti.

Pan. Ema fon Valdenštein Ak, prašau, labai prašau, tik nesiriekit. Neliūdinkit manęs.

Roma B. Jūsų pačių labai pasaulis parodys tikrąjį savo veidą. Tačiau jūs teisi. Neverta.

Asbach-Lili Man patinka, kad joks vyras nebenumalšina mano apetito.

Roma B. Nebent alkis pats save suryja. Kaip ir mintys. Mano galvoje tamsu ir kažkas vis kirba.

Pasirodo Hansas fon Gliukas ir užtraukia „Mažąją serenadą“. Asbach-Lili atsistoja ir ima šokti baletą. Šokdami ir dainuodami abu išeina.

Roma B. Girdėjote pasakaitę apie išsiviepusius kinus?

Pan. Ema fon Valdenštein Ne.

Roma B. Aš irgi ne. Tačiau neabejoju, kad yra tokia pasakaitė. Juk visko yra. Pasaulis mažas, o mintys, ta nesuskaičiuojama galybė minčių, pamažu krikdo jo pusiausvyrą. Vieną dieną pasaulis sudrebės ir susitrauks. O mintys, bjaurios ir gražios, taps niekiu – ir niekuo, ir viskuo. Tokios pat beprasmės kaip ir nūnai.

Pan. Ema fon Valdenštein Jūs tikra niekšė, Roma, vis vaipotės, vidujai triumfuodama prieš mane. Vis trokštate laimėti ir ši pergalė suteikia jums taip reikalingos šilumos, kai aš tuo tarpu sustirstu jūsų visagalybės akivaizdoj.

Roma B. Neapsigaukite. Mintys užmuša geismą.

Oskaras fon Leidenas įeina lėtu žingsniu.

Oskaras fon Leidenas Kaip baisu. Visuomet būdavo nedrąsu prieš moteris. Manau, nė vienos neliesiu, ne. Tada anas skaistus spindulys manęs nesudegins. Bet ši mintis – tai melas, juk mirtis, kaip sapnai byloja, pasirodys tuomet, kai jokia moteris prie manęs nesilies. Dabar grumiasi tos dvi mintys. Abi neša mirtį. Renkuosi mirtį nuo moters rankos, manding apsisprendžiau: tapsiu auka savajam budeliui – moteriai. Imu rudaplaukę. Blondinė, rodos, tarsi iš stiklo. Ji suduš, o aš įsipjausiu. Kraujo negaliu neapsikęsti.

Oskaras fon Leidenas ir Ema fon Valdenštein išeina.

Roma B. Pradeda dainuoti, tačiau tuoj pat liaujasi.

Šalta. O Francui reikia pinigų.

Ateina tenoras Helfricas. Šiandien jis – turkas gatvių šlavėjas. Jis surenka kekšių pusryčių likučius.

Roma B. Meilės?

Helfricas, tenoras Meilė? Negerai meilė.

Roma B. Dešimt markių. Penkios! Nekenčiu!

Helfricas, tenoras Nekęsti gerai – geriau už meilė. Meilė negerai. Daug meilės, daug sergu.
Išeina.

Roma B. Nešdinkis, tu purvinas bybį, dvokiantis, nususeš šunie, tu šlykštus žvėrie, tu – vyre! *Ji pagriebia peilį, surinka žodį „vyrai“, dejuodama ir vaitodama užbėga ant didelės plastiko masės ir įsiduria, pasrūva kraujas. Plastiką sutrūkinėja, Marija Antuanetė ir Džimas atsistoja iš plastiko krūvos, jie nuogi.*

Marija Antuanetė/Džimas *Atlieka duetą iš La Traviata*

Roma B. priklaupia ir meldžiasi. Jai už nugaros vyksta statybos.

II scena

Virtuvė, buitiška aplinka. Francas B. įžengia pro duris.

Francas B. Na?

Roma B. Nemušk.

Francas B. Kas tave muša? Kas myli, tas ir muša. Tai? Kas tave muša?

Roma B. Tu mane myli, tai...

Francas B. Tai aš tave ir mušu, jei myliu. Bet aš negaliu dieną naktį tavęs mylėti. Ir taip kasdien. Kiek? *Roma B. atsistoja.* Na? Kiek?! Supratau. Ir vėl nieko. Jau trečiąsyk šią savaitę.

Roma B. Šalta buvo, Francai. Aš duobes išstovėjau. Visaip staipiausi, giliai kvėpavau. Galop meldžiausi. Ir taip valandų valandas. Niekas neatėjo. Kaip užburta.

Francas B. Ir? Kaip man jaustis? Ir dar priešais kitus, sėkminguosius? Ar galiu ramia sąžine nueit alaus? Tu manai, kiti nenutuoks, kad man vos ne ant kaktos parašyta – *netikša?*

Roma B. Prašau, atleisk.

Francas B. Kas man iš to atleidimo? Apverktina yra šitaip nusižeminus numirti. Duok man laisvės, Roma, o laisvė – tai pinigai. Šiandien šeštadienis, bankai uždaryti. Laukia žirgų lenktynės. Turiu daryt, ką reikia. Taip kad marš prie darbo. Mikliai. Pirmyn tiktai!

Roma B. Šalta, Francai. Kojos dreba. Kosėju. Dienų dienas jau kosėju. Neramina mane šitas kosulys. Norėjau pas daktarą nueiti, bet pinigų juk neturiu.

Francas B. Derybų čia nebus. Palauksiu dvi valandas, tada tave pasiimsiu. Kad praeitų šitas šliaužiojimas po grindis.

Roma B. Galėčiau paprašyt Mis Violetos ar Didžiapapės. Suprask – šitie šalčiai.

Francas B. Skolintų pinigų nestatysiu, skolinti neneša laimės. Pati žinai. Ir vis vien tauški ir tauški, o laikas bėga ir atsisuka prieš tave.

Roma B. Žinau, tu teisus. Tu teisus ir geras, ir nemuši manęs per daug. Ir nuodėmes man atleidi. Žinau aš visa tai. Bet nuo šitų šalčių, Francai, man plaukai slenka. Būsiu kaip apipešiotas viščiukas auksiniais dantim. Kieno pagalbos man šauktis?

Francas B. Tave praleidžia pro akis, nes tu sulysus. Tau reikia valgyti. Jums moka pagal svorį. Jau metų metus tą patį sakau. Bet ar tu manęs klausai?

Roma B. Klausau. Klausau, kai kalbi, o naktimis, kai miegi, mėginu suprasti, ką reiškia tavo kvėpavimas.

Francas B. Ir taip menkai mane pažįsti?

Roma B. Pažįstu tave. Ką sugebėjau pažinti, tas nekelia man baimės. Bet tamsios mintys, svetimi jausmai, ką tokia kaip aš gali šičia suprasti? Mane tai be galo gąsdina.

Francas B. Užtat be baimės jūs negalite gyventi. Būtent baimė mus sušildo, palaiko mums gyvybę. O kai nėra baimės, imat burnoti, pasidarot akiplėšos ir tinginės. O mirusieji, Roma, neverkia. Dabar eik. Gerai padirbėk ir neapleisk to, kuris visada šalia, kai tau reikia. Eik, mažyte, ir piskis. Neužmiršk gumyčių ir nepamiršk, kiek laiko tau daviau. Ir elkis sąžiningai. Juk vyrai irgi viso labo žmonės.

Scena pasikeičia. Tristanas ir Izolda. Šoka Asbach-Lili ir tenoras Helfricas.

III scena

Gatvės kampas. Pan. Ema fon Valdenštejn jau darbe. Ateina Roma B. Abi pasibučiuoja.

Pan. Ema von Valdenštejn Ir? Leisk spėsiu, supratingumu nesužibėjo?

Roma B. Ne. Paprašė, kad dar pabandyčiau. Tai jo teisė – neturėti supratingumo.

Pan. Ema von Valdenštejn Tai jau tikrai, brangute, tai jau tikrai. Teisė ir bejėgystė, kur mes jų ieškom ir kur mes jas randam.

Ateina Miuleris II

Roma B. Ak, mažyli! Gal nuveikiam ką nors? Tau, aukseli, galima ir be gumytės – bus daug maloniau, patikėk. Kur kas maloniau.

-ir išeina.

Kaip būtų puiku, jei kas rastų tinkamą žodį kančiai išreikšti.

Pan. Ema von Valdenštejn Dar puikiau būtų, jei kas tau užvanotų per žabtus ir sutrupintų makaulę. Yra kaip yra ir tebūnie, kaip sakoma: jokios kančios jie nepatiria, jie pigūs. O kaina sutartinė. Jie prekiauja viskuo. Ir keliaraiščiais, ir siela, kuri jiems nepriklauso.

Roma B. Dar pusantros valandos. Tada jis man užvoš taip stipriai, kaip mane myli, užvoš ir, man regis, jei išmokčiau mėgautis skausmu, išmokčiau mėgautis ir meile, nors jokia tai ne meilė.

Pan. Ema von Valdenštejn Paskolinsiu jums savo kailinius, brangute. Jūs visa sustirus.

Roma B. Ir tada paklaus, kaip tau jo bybys, Roma, ar didelis, ar ne per mažas? Ar ilgai tempė, ar ne per greitai baigė. Norės žinoti, ar dejuodamas nesukuždėjo vardo – o aš nė pamenu, atsakysiu, nebuvo man tai svarbu. Tada visa pakriks ir žvaigždės blykčios danguj. O aš išmoksiu dulkintis dėmesingai – įtempusi regą ir klausą. Ir kas jam iš to? Nueis į tuliką, nusmaukys ir taps kitu žmogum?

Pan. Ema von Valdenštejn Niekas nėra toks, koks rodosi esąs. Kiekvienas vis kitoks. Niekada nežinai.

Ateina Mis Violeta.

Mis Violeta Miestas kasdien vis plečiasi. O žmonės jame vis traukiasi ir traukiasi.

Roma B. Pernelyg jau šalta. Vyrų lieka namie pas žmonas. Vaikams seka pasakas apie raganas ir piktas laumes.

Mis Violeta Apiplėšė „Meksikos saulę“, vagis areštavo. Buvo banko apiplėšimas. Padėtis aiški.

Pan. Ema von Valdenštejn O kaip Gustavas?

Mis Violeta Nieko tiksliai nežinau. Gandus ir pati girdėjote. Paskalos keliauja po miestą, varo baimę tiems, kuriems reikia ją įvartyti. Yra savų žudymo metodų, kurie suveikia, kai reikia.

Roma B. Jau dienų dienas kosėju. Gydytojui šią savaitę neuždirbau. Viliuosi, kad kitą savaitę pavyks, ir vis dėlto džiaugčiaus, jei ir vėl neužtektų. Ką jis man pasakys? Jei esu sveika, tai pinigai vėjais, o jei mirštu, tai ir žinot nenoriu.

Mis Violeta Juokus krečiate. Negerai. Gyvenimas juokams per trumpas.

Ateina Džimas.

Džimas Pažįstat vištą, išperėjusią auksinį kiaušinį?

Pan. Ema von Valdenštein Daug tokių yra. Nors man, deja, ir neteko susidurti.

Džimas Kvailystė! Ieškau ir ieškau, o ničnieko nerandu! Viena įtampa. Višta, kaip sako man tėvas, perinti auksinius kiaušinius, yra kapitalas. Kur gi man rasti tą kapitalą, mažtau. Namuose, gatvėse – ten ir surasiu, pagalvoju ir sukaupiu ryžtą. O viso to išdava kokia? Vos galą su galu suduriu. Ir šeštadieniais leidžiu sau pasiimti dvi bobas! Aišku, viena jūsų liks stoviniuoti šaltyje. Taip jau yra, o širdies man neskauda. *Romą ištinka kosulio priepuolis. Jis nesiliauja kosėjusi.* Protingas žmogus pats pasitraukia iš žaidimo. Tik pusprotis nežino savo ribų. *Džimas išeina su Mis Violeta ir Pan. Ema von Valdenštein.*

Roma B. *smarkiai kosėja* Laimė ne visada pralinksmina.

Ateina Turtingas žydas, Mažasis princas ir Nykštukas.

Turtingas žydas Linkėjimai iš Davoso.

Mažasis princas Tai Roma B., šefe, ji čia nuolat šąla.

Turtingas žydas Miestuose šalta, tad ir žmonės juose šąla neveltui. Kodėl gi jūs statotės tokius miestus? *Nykštukas prapliumpa juokais.* Jeigu nenustos krizenti, išmesiu jį velniop.

Mažasis princas Jei nenustosi krizenti, išmes tave velniop, neužauga.

Nykštukas Bagotas žydas besijuokiantį krikščionį ir peklon nujos.

Turtingas žydas Nesu toks žydas kaip visi kiti žydai. Jei kas dar nežinojo... Mažasis princas, madam. Jam paliksiu savo turtą, jei bus ištikimas. Tarp mūsų kalbant, mintys apie mirtį dažnai verčia mane šyptelėti. Kas mums lieka. O ištikimybė – tai jokia gėda. Ar netiesa.

Mažasis princas Žinoma, pone. Ištikimybė – tai jokia gėda.

Turtingas žydas Taip, taip. O nykštuką, šitą išgamą, neužaugą, pašeriu, kai būna gera nuotaika. Kas, deja, gan dažna, kadangi verslas einasi puikiai, madam, skūstis neturiu kuo. Paduok jai nosinaite, nykštuk, kad nusivalytų skreplius nuo žabtų. *Nykštukas prieina prie Romos B. ir nuvalo jai veidą.*

Nykštukas Jis stato namus, suprantate, o senus nugriauna. Iš to ir lobsta. Nors šitai, privalu pabrėžti, jį neramina. Laimingesnis jis nuo to nepasidaro, dėl ko ir nepakęsti jį lengviau.

Turtingas žydas Žinos jisai mat, ar tokie kaip aš laimingi. Iš kur jam žinot?

Mažasis princas Nieko jis nežino, šefe. Niekus pliurpia ir tiek. Kam išvis klausyt, ką neužaugos tauškia?

Turtingas žydas Kažin – dėl to jie ir yra pavojingi, kad nieks nežino, ar jie patikimi. Laimei jų ne tiek daug ir beliko.

Nykštukas O štai jūsų padermės visur gerokai per daug.

Turtingas žydas Šneka, ko pats negalvoja. Tarp kitko, apkūnioji kekšė mane nuvylė. Ji nebuvo verta kainos, kurios reikalavo. Nors, kai pagalvoji, o kas vertas.

Mažasis princas Jis liepė jai nešdintis, jos nė nepalietęs. Nesupraskit ne taip. Jis pajėgus, kaip pats teigia. Tiesiog atsisakė.

Turtingas žydas Ji tauškė neužsičiaupdama ir galvojo, kad aš koks tuščiaprotis, kadangi man prireikė kekšės. Kaip suprasti. Tai kekšei reikia vyro, kuris jai sumoka. O vyrui – kekšės. Paprasčiausias verslas visame pasaulyje. Ir pats logiškiausias. Paklausei madam, ar ji skirtų valandėlę laiko turtingam žydui? Aš manau, kad skirtų, beje, mano pimpalas apipjaustytas. Taip kur kas higieniščiau – paaiškink jai, juk gali būti, kad iš patirties dar nežino.

Roma B. atsistoja, Nykštukas jai padeda.

Nykštukas Jis pašlemėkas, mergaite, bet gerai moka. O jo legendinis pajėgumas tėra pasakaitė. Gali nesibaiminti.

Turtingas žydas Na ką, chebryte. Galite kulniuot į savo migius ir tampyti birkas. Viens du. Čiuožkit. *Jis išveja juos iš scenos.* Ar esu tas žydas, kurs privalo keršyti ir engti silpnesnius už save?! Būtent taip ir ne kitaip! Ak, tyła, madam, mane be galo tenkina. Nesivarginkite atsakyti. Ačiū. Iki gyvo kaulo įgriso dialogai, kupini melų ir ryjantys laiką, kurį kiekvienas verčiau skirtų sau. Koks kerintis vaizdas – miestas, pasmerkęs save pražūčiai. Na gi – ateikite. Negaluojujantys plaučiai juk privalo atsipirkti. *Abu išeina.*

Scenoje tamsu. Marija Antuanetė dainuoja „Miesto giesmę“.

Miesto giesmė

Niekas paprotinti jos nesivargino

Ir nesivargins jau niekadoms,

Velka ji našta gyvenimo vargano

Ir parduoda save be aistros

Neturėjo nė vieno draugo

Ir nieko niekados nemylėjo,

O jos pyktis vyrams vis augo –

Šis jausmas nuolatos tik tirštėjo

Ji nusiskuto vakar sau kūšį
Ir net sudrebėjo širdis –
Mama ją būtų primušus,
Jei negulėtų grabe: viens du trys

Tiek ir tiek to gyvenimo,
Tiek ir tiek tos mirties,
Dievas ginklus jums kaldino,
Priešų kraujas tekės ir tekės

Tėvas mėgo jai kalti tarp kojų,
Ji šypsojos, kentėjo, bet liko išdidi,
Jis pabėgo į šviesų rytojų,
Nepranešęs prapuolė į niekur – ką daryt?

Motina kailį jai pėrė ir pėrė,
Dėl tėvo kaltino ją,
Tapti turtuole mamytė norėjo,
Šis noras teliko svaja

Pasamdžiusi mamai žudiką,
Ji apsidžiaugė kaip niekad,os,
Bet nieko daugiau jai neliko,
Tik parduot save be aistros

Tiek ir tiek to gyvenimo etc.

Scena tuščia, įsižiebia šviesa. Ateina Roma B. ir Turtingas žydas.

IV scena

Turtingas žydas Žinote, kad ir man kartais būna baisu? Nežinote, o kodėl – taip pat nežinote. Verslas einasi pernelyg puikiai, ir už tai bus nubausta. Tiesiog prašosi bausmės. Tačiau užuot sulaukęs bausmės, pats baudžiu, pats esu bausmė ir baimė. Jokios laisvės, jokio ilgesio. Jūs graži, bent man taip atrodo. Tačiau tai nesvarbu. Galite būti, kokia tik panorėsite. Grožis – ar būna jo kam gana. Superku senus miesto namus, nugriaunu, pastatau naujus ir parduodu už gerą kainą. Miestas mane globoja, privalo globoti. Juk esu žydas. Policijos vyriausiasis komisaras – mano draugas, tiksliau, vadinu jį draugu, meras mielai mane įsileidžia, o miesto pareigūnais galiu pasitikėti. Žinoma – nieks per daug neįvertina, kam pasirašo, tačiau ne aš sugalvoju planą, planas jau buvo, dar prieš man pasirodant. Man turi nerūpėti vaikų verksmai, senių ir luošių vargai. Man turi būt vienodai. Pasipiktinusiųjų šauksmus praleidžiu pro ausis visai lengvai. O kas man belieka. Leistis nugaluojamam purvinos sąžinės? Kad niežai ir maras mane griebtų? Aš tikiu, kad Dievas yra, bet ar tikiu, kad visi miesto mūrai vienas prieš kitą lygūs? Ar mano siela turėtų atsakyti už kitų žmonių sprendimus, kuriuos aš viso labo vykdui naudodamasis pelnu, kurio man reikia tam, kad galėčiau sau leisti tai, ko man reikia. Ko man reikia? Reikia, reikia, reikia – keista, kai taip dažnai kartoji žodį, jis prarandą prasmę, kuris ir šiaip atsitiktinė. Miestui reikia verslininko be skrupulų, kurio dėka galėtų keistis. Miestas su mielu noru jį globoja ir saugo. Jei prašai apsaugos, nors pavojaus ženklų dar nėra, ar tai reiškia, kad bijai? Dar bijau, kad neteksiu kojų – rūkau gerokai per daug, tad kone kasdien skaitinėju apie šituos siaubingus dalykus.

Ak, atleiskite, valanda jau praėjo. Jau trimis minutėmis per daug. Atsisis tau šmotą pinigų, žyduk...

Tenoras Helfricas, ir Achfeldas tempia karstą. Vėl iškyla virtuvės sienos. Turtingas žydas ir Roma B., šokdami pagal abiejų vyrų dainą, išeina menueto žingsniu.

Tenoras Helfricas ir Achfeldas Ant tvorelės, prie pievelės tupi boružėlė. Žvalgos, žvalgos boružėlė, kiek čia piktžolių prižėlė. Ant tvorelės, prie pievelės tupi boružėlė.

V scena

Francais B. sėdi kambaryje. Roma B. įviršta vidun.

Roma B. Francai, Francai, pažiūrėk. Francai! Pinigai! Vėl galėsi lošti. Būsi vėl kaip lygūs tarp lygių. Daugiau nieks nežvelgs į tave iš aukšto. Nieks nebus už tave viršesnis, tu pats geriausias. Ak, Francai!

Francas B. Krūva pinigų! Ar aš sapnuoju? Tokie šalčiai ir tiek pinigų?! Ką už juos darei?! Sakyk, kurva, ką darei už šituos pinigus?!

Roma B. Nieko, Francai. Nieko! Man skauda. Nelaužk man taip rankos, Francai, liaukis.

Francas B. Ką darei už tokius pinigus? Krūva babkių tokiu oru. Šiknaskylę kokiam jobariui laižei, šliūcha tu, kurva, laižei šikną, šūdus valgei?! Praverk srėbtuvę, drėbk visą tiesą, kol neužmušiau.

Roma B. Aš jį pamylėjau –

Francas B. *nusviedžia ją ant grindų* Kąąą? Pamylėjai? Aš tokios šlykščios kurvos gyvenime nesu matęs. Pamylėjo jinai jį. Kas ten toks buvo? Milijonieriaus sūnelis? Tenisininkas? Kas čia per pamylėjimai. Spjoviau aš ant šitų pinigų. Spjoviau.

Roma B. Žydas toks. Storas, bjaurus žydas. Joks ne tenisininkas, Francai. Tiesiog žydas.

Francas B. Ir? Kas jis su tavim darė? Mušė? Trypė ant tavęs? Už ką tiek pinigų?

Roma B. Už meilę.

Francas B. Tai ką, jo bybys toks didžiulis, kad šitiek moka? Ką, jis tau putę pratampė, duobę pragrėžė? Rėkei iš malonumo? Gera buvo? Kalbėk!

Roma B. Jo bybys labai didelis.

Francas B. Nu va, pagaliau. Ant kiek didelis?

Roma B. Dvidešimt centimetrų. Jei ne daugiau.

Francas B. Jei ne daugiau! Nu ir kurva. Kas dar?

Roma B. Storas jis. Labai storas.

Francas B. Ant kiek storas?

Roma B. Kaip bambalys. Jei ne storesnis.

Francas B. Reiškia, leidosi jinai bambalio pisama. Tos bobos! Visos vienodos. Visos vienodos. Kas dar?

Roma B. Jis ilgai tempia. Gerą valandą truko.

Francas B. pakelia ją ir ilgai bučiuoja. Tada išbėga lauk. Roma B. sukniumba ant grindų ir kosėja. Įeina Pan. Tau.

Pan. Tau Einu pro šalį ir išgirstu jūsų balsą. Eik vidun, pagalvoju, gal galėsi kuo padėt.

Roma B. Ačiū. Bet man niekaip nepadėsi. Vis dėlto labai miela iš jūsų pusės.

Pan. Tau Tegirdėjau kosulį, juk jūs kosėjot. Reikia prisižiūrėt, sveikatą saugoti.

Roma B. Ką jūs čia šnekate, mieloji. Ir su kuo?

Pan. Tau Dieve mano, kiauras dienas stoviniuojam pliurzėje, kaip mūsų sargai reikalauja. Kartais aš nė nežinau, kas čia kalba. Žodžiai tiesiog išsprūsta iš burnos. Atleiskite.

Roma B. Nėra ką atleisti. Jūs tik gero linkite. Nors tai turbūt ir blogiausia. Kai kas nors gero linki. Man einasi ne kaip. Vis tie šalčiai, suprantate. Ir akmenys. Galite eiti.

Pan. Tau Nenorėjau sutrukdyti.

Roma B. Vargiai kada kas mane kas trukdo. Blogio daug. Tačiau blogis dažniausiai turi savų kelių tikslui pasiekti.

Pan. Tau Šitaip mąstydamą jūs neišsigelbėsite.

Roma B. O kas nori išsigelbėti? Ir nuo ko? Kas tą gali žinoti.

Pan. Tau Gero vakaro. *Išeina.*

Persimaino šviesos. Pėteris Krausas dainuoja: „Kai jaunuoliai svajoja...“

Pan. Ema fon Valdenštein, Asbach-Lili, Mis Violeta, Marija Antuanetė, tenoras Helfricas ir Džimas šoka baletą. Roma B. guli ant grindų ir dejuoja. Ji myli Pėterį Krausą. Platoniškai, žinoma. Pasibaigus dainai, scenoje lieka tik Roma B. ir ponas bei ponia Miuleriai. Ponas Miuleris, kaip ir kasdien, persirenginėja moterimi. Ponia Miuler sėdi vežimėlyje.

VI scena

Miuleris Ji – tavo duktė, Luiza.

Ponia Miuler Nes netapo tavo sūnumi.

Miuleris Žudytis negalima.

Ponia Miuler Ji juk gyva.

Miuleris O gaila. Tiek ir tegaliu pasakyti – gaila.

Ponia Miuler Tu tik pažiūrėk į save. Lakstai kaip koks tigras, jokios ramybės.

Miuleris Kur aš gausiu tos ramybės? Šituose namuose? Kur kas nors vis nusižudo?

Ponia Miuler Perspaudi.

Miuleris O kaip reikiant perspaudus prieinama prie teisingos išvados.

Ponia Miuler Blefuoji.

Miuleris Tebūnie.

Ponia Miuler Čia iš meilės. Ją atstūmė.

Miuleris Tokio amžiaus niekas nieko neatstumia! Jai trylika! Va čia tai jau perspaudimas.

Ponia Miuler Pavalgyk.

Miuleris Kaip aš valgysiu, kai namuose beprotė duktė trinasi.

Ponia Miuler Ji ne beprotė. Ji serga.

Miuleris Vienas ir tas pats.

Ponia Miuler Suprasčiau, jei būtum neturtingas, bet parsidavinėji už juokingus pinigus.

Miuleris Parsiduodu už kur kas mažiau.

Ponia Miuler Taip. Tas tiesa.

Miuleris Jei tau neužtenka, prašom... Durys atviros. Tik savo dukrą, būk gera, pasiimk. Jeigu ją paliksi, išsviesiu per langą.

Ponia Miuler Tu toks šiurkštus ir šokinėji nuo vieno kraštutinumo prie kito.

Miuleris Kai buvo du metukai, jau masturbavosi.

Ponia Miuler Tai normalu.

Miuleris Aš tokio amžiaus, kaip Dievą myliu, dar tikrai nesmaukiau.

Ponia Miuler Tu lėtai brendai.

Miuleris Jau seniai susitaikiau su tuo, kad iš manęs visas pasaulis juokiasi.

Ponia Miuler Tokias mintis tau reiktų įdainuoti, užuot įprastu tonu kalbėjus.

Miuleris Ačiū Dievui, bent jau naktį galiu skirti sau.

Ponia Miuler Tik sumuštinio neužmiršk.

Miuleris Paduok dar, prašau, tamsiai raudoną lūpdažį, aukseli. Panašu, kad savąjį pamečiau.

Ponia Miuler Atidžiau prižiūrėk savo daiktus. Pinigų ir taip neužtenka.

Miuleris Dieve mano! Kaip ištvirt šitus kasdienius priekaištus.

Ponia Miuler Niekas nepriekaištuoja. Tik kalbamės.

Miuleris Tu žiūri į mane iš aukšto. Va ką aš tau pasakysiu.

Ponia Miuler Kiekvieną dieną tą patį kartoji. Ne visada žiūriu į tave iš aukšto.

Miuleris Kas, po galais, ją atstūmė?

Ponia Miuler Jugoslavas, man regis. Žodžiu, kažkoks užsienietis.

Miuleris Jūs tik paklauskite. Kažkoks jugoslavas atstumia mano dukterį ir išlipa sausas iš balos.

Ponia Miuler Man rodos, jis jos nemylėjo.

Miuleris Kaip kitaip. Ji nieko nevalgo ir visa sulysus. Čia tavo kaltė, Luiza. Lepini ją kaip išmanydama.

Ponia Miuler Jei tau nuo to palengvės, prisiimu visas kaltes, kurias man priskiri, ir prašau Viešpaties atleidimo.

Miuleris Maivaisi. Motinai nepritinka maivyti. Būk gerutė, atnešk man nailonines pėdkelnes iš miegamojo. Šiandien užsivilksiu tas išsiuvinėtas. Po kaire turėtų būti. Arba spintelėje. Paslėpiau jas, nes baiminuosi dėl tavo dukros. Ji vagia, jeigu ką.

Ponia Miuler Roma nevagia, tik pasiskolina.

Miuleris Pasiskolina ir parneša suplėšytas. Blogiau už vagystę. Tiesiog... Žodis užkrito. Atleisk.

Ponia Miuler Kad ir koks žodis būtų tau ten užkritis, jis čia netinka, aukseli.

Miuler Ir tegu. Padėk užsivilkti suknelę, prašau. Ačiū. Na? Kaip atrodo.

Ponia Miuler Kerinčiai. Kaip visada.

Miuleris Tikrai?

Ponia Miuler Tikrų tikriausiai, aukseli. Juk žinai, kad nemeluoju.

Miuleris *dainuodamas* Kodėl gi mano žmonai meilės nepatirti, meilės nepatirti. Argi ji nemiela, jūs pasakykit –

ji miega?

Ponia Miuler Taip. Miega.

Miuleris Ar galiu ją pamatyti?

Ponia Miuler Ne, gal kitąkart.

Miuleris Ačiū. Iškvietei taksi, Luiza?

Ponia Miuler Taip. Jau turbūt atvyko.

Ponas ir ponia Miuleriai išeina. Roma B. ir Marija Antuanetė šokia tango. Šaltos erotikos atspalviai.

VII scena

Virtuvė. Įeina Francas B.

Francas B. Ne kažką.

Roma B. Viską pralošei, taip?

Francas B. Lengvi pinigai lengvai išsileidžia.

Roma B. Tai jau tikrai.

Francas B. Pirmavo ne tie žirgai, kaip tikėjaisi. Toks likimas.

Roma B. Joks čia ne likimas, o kvailystė.

Francas B. Šneki, kaip supranti. Bet tai nesvarbu.

Roma B. Ačiū.

Francas B. Kažkas ne taip?

Roma B. Apie ką tu?

Francas B. Tu šiandien, regis, kažkokia keista. Kažkokia pasikėlus. Bet aš, deja, ant tavęs nebepykstu.

Roma B. Sunkiai kvėpuoju. Tik tiek.

Francas B. Tik skundžiatės ir dejuojat. Nieko daugiau ir nesugebat.

Roma B. Aš nesiskundžiu, Francai. Ne mano būdai. Tiesiog mėginu suprasti.

Francas B. Tavęs paklausius, galima pagalvot, kad esi protinga.

Roma B. Tačiau įspūdis būtų klaidingas, žinau.

Francas B. Eikš – paglostysiu. Nusipelnei, šaunuole. Tikra šaunuolė. Mano geroji mergaitė. Argi ne taip? *Beldimas į duris* Taip!

Įeina Pan. Ema fon Valdenštein.

Pan. Ema fon Valdenštein Atleiskite, netrukdu?

Francas B. Pažiūrėsim. Bet nieko baisaus. Niekur neskubam.

Pan. Ema fon Valdenštein Aš dėl cukraus. Žadėjote man šiek tiek paskolinti, Roma. Šiandien šeštadienis, juk žinote.

Francas B. O! Čia kas per teatras!

Roma B. Užeikite, Ema. Duosiu cukraus. Užeikit.

Francas B. atsidaro butelį alaus. Susišnabždėjęs abi moterys išeina. Tarpduryje pasirodo Mažasis princas.

Mažasis princas Ar čia gyvena panelė B.?

Francas B. Čia aš gyvenu.

Mažasis princas Bet virš durų parašyta B.

Francas B. Kodėl klausiate?

Mažasis princas Išties. Pernelyg daugžodžiauju.

Francas B. Išties. Pernelyg.

Mažasis princas Toks jau esu, suprantate. Dažnai kalbėdamas išspaudžiu visokių įmantrybių. Taip lengviau mokytis, o ir rezultatai puikūs. Galų gale mano šefas, Bagotasis žydas, vertina šiuos...

Francas B. Kas toks?

Mažasis princas Bagotasis žydas. Tikrai būsite apie jį girdėjęs.

Francas B. Lauk!

Mažasis princas Ak, nepriimkite visko taip piktai. Panašu, kad jums svyruoja nuotaika. Tačiau kai kurie juk sugeba šiuos svyravimus suvaldyti.

Francas B. Ateik čia.

Mažasis princas Taip?

Francas B. Tiesa, kad jo bybys ilgas ir platus kaip vyno bonkė?

Mažasis princas To aš negaliu iki galo patvirtinti. Tik syki mačiau – kai myžo. Galų gale juk ir žydams kartais reikia nusimyzti. O vaizdas, kurį išvydau, nebuvo labai jau įspūdingas.

Francas B. Šit kaip.

Mažasis princas Bet juk visiems žinoma – pimpalai daro stebuklus. Taigi. O panelė gal kartais namie?

Francas B. Kartais. Taip, ji namie.

Mažasis princas Taigi.

Francas B. Taip.

Mažasis princas Jis kiek uždarokas žmogus. Net artimiausi jo patikėtiniai mažai ką žino apie jo planus.

Francas B. Kiek uždarokas. Roma!!!

Ateina Roma B.

Roma B. Ak, aš visai nesusiruošus.

Mažasis princas Nieko tokio. Jis laukia kad ir nesusiruošusios. Eikite su manimi.

Francas B. toliau geria alų, jis aiškiai suglumęs dėl to, kad taip staiga liko vienas. Kambaryje atsiranda Oskaras fon Leidenas.

Oskaras fon Leidenas Norėčiau šnektelėti su panele B. Norėčiau atsiprašyti.

Francas B. Ji pas žydą, kuris jai moka.

Oskaras fon Leidenas Jau teko girdėti, kad panelė B. krito tam ponui į akį. Tai dar viena priežastis, kodėl atėjau. Aš neteisingai su ja elgiausi. Nebūčiau nė numanęs, kad ji taip staiga per vieną dieną būtų galėjusi pasiekti tokias, kaip čia pasakius, aukštumas.

Francas B. Aukštumas?

Oskaras fon Leidenas O taip. Apie šį adresą aukštuomenės rateliuose nuo šiandien atsiliepiama itin palankiai.

Francas B. Nejaugi.

Oskaras fon Leidenas Manęs paties, tiesa, moterys nelabai domina, būsiu atviras. Tačiau darau, ką galiu.

Francas B. Jūs, kaip suprantu, ne tos orientacijos? Taip?

Oskaras fon Leidenas Kaip kada. Viena vertus, darau, kas man malonu, bet kartais tenka per save perlipti, kad išvengčiau paskalų. Mano tėvas turi verslinių įsipareigojimų žydui, o žydas – jam. Jiems abiem taip pat tenka per save perlipti.

Francas B. Niekad nebandžiau.

Oskaras fon Leidenas Perlipti per save?

Francas B. Ne. Turiu omeny, kad nebandžiau to, kas jums malonu.

Oskaras fon Leidenas Jums tai nieko nekainuos. Tiesiog išbandykit.

Francas B. Jeigu jūs... ne prieš, aišku.

Oskaras fon Leidenas Nesu labai išrankus. O gyvenimas trumpesnis nei turėtų būti.

VIII scena

Persimaino šviesos. Ponas Miuleris dainuoja „Pasaulis nuo to nesugrius“. Tai gan vidutiniška Saros Leander parodija. Įsižiebus šviesai, atsiduriame salėje. Roma B. ir Turtingas žydas.

Turtingas žydas Tas žmogus – jūsų tėvas, tiesa? Nesunku buvo nuspėti. Jis yra aplankęs jus ir kaip klientas, taip? Likite čia, prisėskite. Nesu jau toks drovuolis. Priešingai. Jums šitai suteikia liguisto malonumo. Kad visi turi jums sumokėti. Žinote, aš už viską sumoku. Už kiekvieną nusiperdimą, jei atleisite man už šį grubų išsireiškimą. Pasinaudokite mano patarimu. Sukuosi šiame mieste taip, tarsi jis nebūtų toks negyvenamas kaip mėnulis, tarsi būtų atviras, nuoširdus ir skaidrus. Ir kvatojuosi, kol dantys ima tarškėti. Miuleri! Pristatau jums jūsų tėvą, tik elkitės ramiai. Norėjau judu supažindinti, Miuleris – panelė B. Kokie mieli žmonės. Beje, šiandien buvote nepakartojamas.

Miuleris Tikrai? Ačiū. Kartais tenka be galo pasistengti.

Turtingas žydas Tikra tiesa, tikra tiesa. Ir žinote kodėl, ar ne?

Miuleris Žinome. Taip jau yra.

Turtingas žydas O kaip žmona? Gerai laikosi?

Miuleris Tebeskaito Leniną ir Marksą.

Turtingas žydas Kaip žinia, būta ir blogesnių teorijų.

Miuleris Kaip žinia.

Turtingas žydas Taip, taip – mes niekad nepasimokome. Naujos patirtys užgožia senąsias. Kai tik prireikia, priešai ir vėl tampa draugais. Dienos slenka, užleisdamos vietą rytojui. Kas žino, kaip prisisukti, tas ir prisisuka. Ar ne tiesa?

Miuleris Kaip visada.

Turtingas žydas Ačiū. Galite eiti. Išgerkite taurelę mano sąskaita. Arba dvi, jei sveikata leidžia. Iki pasimatymo.

Miuleris Iki. Gero vakaro, maloningoji ponია.

Roma B. Gero vakaro.

Turtingas žydas Žavingas ponulis, ar ne tiesa. Galima net užsimiršti, kad vardu Miuleris.

Šviesa pasikeičia. Marija Antuanetė ir Džimas dainuoja duetą iš La Traviatos. Abu nuogi. Nusileidžia uždanga.

Pertrauka.

ANTRA DALIS

XIX scena

Romos B. butas. Vakaras.

Roma B. Užuoat tapęs laimingu, leidęs saulei glostyti tavo pilvą, pasineri į save ir ieškai, ko niekad nerasi.

Francas B. Aš bijau, Roma, visas drebu.

Roma B. Ko tu bijai? Kas tau kelia drebulį?

Francas B. Visa ko mastas. Atidarai sąskaitas banke, perki namus, keiti mašinas tarsi užsuktas būtum. Dar prieš pusmetį neturėjom pinigų importiniams produktams. Viskas tik didėja ir didėja, slysta man iš rankų.

Roma B. Tu manęs nebemyli.

Francas B. Ne. Nebemyliu. Mylėjau tave purve ir skurde. Prabangai jausmų neužtenka.

Roma B. Paradoksas.

Francas B. Gal ir yra, kaip sakai. Bet ką tu tokio turi, kad jie krauna tau turtus, ką jie iš tavęs gauna?

Roma B. Nederėtų kelti klausimų, atsakymai gali būti kraupūs, Francai.

Francas B. Susikraunu lagaminą ir einu į miesto glūdumą, tegu miestas praryja mane kaip ir begalę kitų.

Roma B. Apie tave sklando gandai.

Francas B. Visada sklando.

Roma B. Sako, kad tau reikėjo pasikeisti, nebūti tokiam kaip anksčiau.

Francas B. O ką tu galvoji?

Roma B. Aš nieko negalvoju, aš myliu.

Francas B. Taip. Reikėjo pasikeisti. Ir dėl to man labai gaila. Negaliu savęs pakeisti.

Roma B. Aš duodu tau pinigų. Neturėtum dėl nieko nerimauti. O man taip tavęs reikėjo, Francai. Be tavęs ir tavo kumščių, kurie taip mane nualino, aš neturėjau nieko.

Francas B. Neliūdėk, Roma. Viskas anksčiau ar vėliau baigiasi, tokia pasaulio tvarka.

Roma B. Ar tu myli tuos... kitus?

Francas B. Myliu? Roma. Ką aš tau galiu atsakyti?

Roma B. Nereikia tos tiesos, nereikia. Tiesa skaudina, o melas padeda išgyventi.

Francas B. Niekada tavęs nepamiršiu, mažyte. Tavo gležnų rankyčių, baikščių akučių. Tačiau kitaip negaliu. Taip bijau tų dalykų, kurių mano galva neišneša. Ta baimė barbena ir barbena į makaulę. Kraujas užverda ir užgula ausys.

Roma B. Taip. Tau reikia eiti, tą supratau.

Jis paglosto ją dar sykį nepaprastai švelniai. Jam išeinant, scenoje pasirodo Džimas.

Džimas dainuoja Aš tik prekeivis, paliegęs, nuliūdęs, labanakt, mergaite, labanakt. Ir mano kūnas išsekęs, sukūdęs, labanakt, mergaite, labanakt.

Ant scenos užšoka Nykštukas.

Nykštukas Taronai! Kriebždantys, juodi, mažyčiai tarakonai. Miestas jais knibždėte knibžda. Miestas vaitoja ir virpa. Taronai – Dievo rykštė. Ji čaižo miestą taip ilgai, kad šis jau išmoko ją mėgautis. Taronai!

X scena

Hansas fon Gliukas ir Roma B.

Hansas fon Gliukas Jis stekena mus, tas žydas. Siurbia kraują ir elgias su mumis kaip su šiukšlėm, jis juk žydas ir kaltę sumeta mums. Aš kamuojuos ir kamuojuos, nervai išstampyti, tuoj užsiversiu. Pabundu naktimis, o burna lyg užkimšta tarsi giltinę išvydus. Tokie vaizdai, kaip suprantu, ateina iš senųjų mitų, iš protėvių laikų. Duria krūtinę kairėje pusėje. Galvoju, ar širdį diegia, ar tulžis

sukilo? O kaltas dėl visko žydas, nes mums sąžinę nuodija, jis čia kaltas. Geriau būtų likęs, iš kur atėjo. Būtų verčiau užtroškęs dujų kameroje, dabar bent ramiai miegočiau. Jie neapsižiūrėjo ir neįgrūdo jo dujų kameron. Nejuokauju, tikrai taip manau. Trinu rankas iš džiaugsmo kaskart, kai įsivaizduoju, kaip jis pastimpa toj kameroj. Tik trinu ir trinu džiaugsmingai rankas ir šūkčioju – kaip puiku, kaip puiku, kad Bildukas aš vardu. Jis visur vienu žingsniu pirmiau, o kitiems telieka išmalda. Griuvenos, kurios vėliau pasirodo esančios neišnuomojamos. Tavo laikas baigėsi, jaučiu, šimtąjį sykį ranką dedu prie širdies ir prakeikiu šią sistemą, kuri mane sargdina ir žaloja, kaip tik gali. O ar įmanoma pasprukti, nekilnojamąjį turtą susikrovus į lagaminą? Jis užburia tave sirenų giesmėmis, įkalina tavo paties sklype ir namuos, kad toliau kankintų ir luošintų. O jis tik prunkščia supirkęs tavo turtą, kurį ir pats prieš tai galvojai parduoti. Ir bankai, ir miesto galingieji – visi jo pusėje. Viena vertus, tu pasiduodi, kita vertus, dar labiau įsikimbi turto, kuris varo tau baimę. Gydytojai tau meluoja, viską slepia, jie palaiko tavo gyvybę tol, kol galų gale užtektinai prisikankini ir kokie nors dievai nusmauko stebėdami tavo kančias. Šie dievai nekenčia tavęs ir jiems tu reikalingas tik tam, kad patenkintum jų iškrypėliškus potraukius, jie tėra baubai ir raganos, iš vaikiškų košmarų nužengę į gyvenimą, kuris žudo. Žydas išmano savo amatą, baimė jam svetima, mirtis jo negąsdina, nes jis ir nėra gyvas. Žinau, artėja jo paskutinioji. Užmokestį jums pervedžiau. Lieku nuoširdžiai dėkingas.

XI scena

Kol scenoje iškyla BDSM baras, skamba Caterinos Valente: „Pagrok man darsyk, Habanero“. Bare susirinkę visi. Dauguma vilki odinius kostiumus, nusagstytus ordiniais ir kitokiais papuošaliukais. Marija Antuanetė laukia savo pasirodymo. Miuleris dėvi suknią.

Turtingas žydas Pamažėle traukiuosi iš verslo. Naktis ir jos saldžios pagundos laiko mane įkaitu, rėsdamos šį didmiestį, šį metropolį.

Nykštukas Verslo reikalai slysta jam iš rankų. Meluoja ir neraudonuoja.

Turtingas žydas Antagonisto vaidmenį jis neblogai pramoko, tas nykštukas. Ir vis dėlto vaidyba neįtikima.

Mažasis princas Jam duota per laisvės. Užtat ir išsiblaškęs.

Turtingas žydas Juk jis mažiukas. Tačiau puikiai žinome, kad daugiau jis nebeaugs. Miuleri! Visada jauties kaip namie ten, kur miestas gelbstisi, panirdamas į naujoves ir nuodėmes.

Miuleris Gyvenimas taip paprastai nesuteikia apsisprendimo laisvės. Už tai miestas reikalauja duoklės.

Turtingas žydas Kurios niekas noriai nesumoka. Tarp kitko. Aš tai žinau, save pažįstu.

Marija Antuanetė *dainuoja* „Odinį jaunikaitį“

Odinis jaunikaitis

Toks visas odinis

Ir vis dėlto

Nesi vienetinis

Nei šian, nei rytoj

Ar saugo tau sielą

Šitas kostiumas?

Tau gera ir miela

Kai lupu tau per skūrą

Vyrai į kovą!

Tik nebijokit

Myžkit į lovą

Plaukus lakuokit.

Šauk savo gimdytoją

Ir nebus ko bijoti

Tik ėsk savo mitalą

Tave tenka ilgai pažinoti

Krūtinė plaukuota

Nereiškia čia nieko

Nusmaukius tau kotą

Aš saldžiai užmiegu

Gerk savo pienelį

Ir išsiraudok

Paverkęs berneli

Gal grįžki namo

Toks visas odinis

Ir vis dėlto

Nesi vienetinis

Nei šian, nei rytoj

Skambant plojimams, kyla muštynės.

Turtingas žydas Pagaliau – gyvenimas!

Roma B. Francai!

Turtingas žydas Sėskitės! Staigiai! Jūsų laukia pareiga.

Miuleris II Čia vyrai vyrų nebučiuoja, pone!

Pėteris Krausas Numaukit tam kiaulei kelnes. Jam gi patinka.

Achfeldas Kastruokit šitą netikšą! Nurėžkim jam kiaušus.

Tenoras Helfricas Laukau jį, nagi!

Du vyrai prilaiko Francą B. Kiti nuplėšia jo drabužius. Jie paruošia grandines ir botagus. Kai Francas B. jau nuogutėlis, visi pradeda jį mušti. Pan. Ema fon Valdenštein atneša kibirą vandens, į vyrai vis pamurkdo Franco B. galvą. Oskaras fon Leidenas kalba Tėve mūsų.

Francas B. Kas per beprotybė!

Pėteris Krausas Tai skausmas, drauguži!

Miuleris II Kaip miela!

Francas B. Rojus!

Achfeldas Kiaušus! Nurėžkit jam kiaušus!

Francas B. Jūs mylit mane! Dieve mano, jūs mylit mane.

Pėteris Krausas Kaip kalė.

Miuleris II O kaip su kekše? Myli ji tave?

Francas B. Myli, taip!

Achfeldas O tu?

Francas B. Aš jus myliu! Grūskit kumštį man į šikną, plėšykite mane į gabalus, kol angelai užgiedos.

Džimas Į vandenį šitą kiaulę!

Francas B. Nesustokit, kol padvėsiu!

Achfeldas Nurėžkit jam kiaušus.

Francas B. Sudeginkit mane, kalkit vinis man į spenius, aš noriu kraujo!

Miuleris II Daugiau nebebūsi kuo buvęs.

Francas B. Aš jau kitoks. Kumščius, bičiuliai! Griebkit mane. O taip. Kumščius į šikną, kad nudvėsčiau.

Tenoras Helfricas Liaukitės, jis negali mirti.

Francas B. Ačiū! Dėkoju jums. Darsyk pažeminkit mane. Paniekinkit.

Jie paleidžia jį ir jis krenta ant grindų kaip šlapias maišas. Visi išeina iš baro.

Miuleris dainuoja „Būtų nuostabu, jei mane mylėtum“ *Miuleris nuvalo Francui B. kraują savo peruku.*

Marija Antuanetė dainuoja „Mik, vaikel, ramus...“

Turtingas žydas Šitokiais taikingais gestais gelbstisi mūsų miestas. Viskas išsilygina ir susitvarko.

Nykštukas Tai žaidimas. Taisyklės paprastos – laimėtojas aiškus, žaidimui dar neprasidėjus.

Turtingas žydas Ir vis dėlto. Jokios nematomos jėgos nebegrūda žmonių į krosnis. Iki šimtmečio galo viskas suplanuota.

Mažasis princas Giesmes gieda tas, kuris žino tekstą, o nebylūs veikėjai gąsdina vaikus.

Turtingas žydas O namus savo rankomis renčia tie, kurie penktadieniais nori gauti algą, ir nėra čia apie ką daugiau kalbėti.

Nykštukas Bjaurieji niekina prakaitą ant gražuolės kaktos. Panieka neša pelną ir leidžia naktimis ramia sąžine užmigti.

Turtingas žydas Gerai iškalei žodžius, bet minties vis tiek nepagavai. Švaistaisi teisingais žodžiais ne vietoj ir ne laiku, todėl ir tie žodžiai nieko nereiškia. Paniręs į kultūrą ir pramogas, imu užmiršti pinigų vertę. Turėjau tikslą, kurį jau pasiekiau. O viskas tęsiasi kaip ir anksčiau. Ką pradėjau, tas turi tęstis.

Mažasis princas Tik neužmirškite tų, kurie šalia, kurie tarnauja jums, įgyvendina idėjas, vertas įgyvendinti. Jūsų atlygį, maloningoji ponija, pervedėme jums į sąskaitą. Būsite patenkinta. Labos nakties.

Turtingas žydas, Nykštukas ir Mažasis princas išeina.

Pan. Ema fon Valdenštein Miestas nebeužtikrina lygių galimybių.

Roma B. Niekada neužtikrino.

Asbach-Lili Tačiau skirtumai niekada nebuvo tokie klaidiniai ryškūs kaip dabar.

Roma B. Ar man atsisakyti savo galimybių. Kas taip daro?

Pan. Tau Mes visos. Nė viena mūsų nesukelia kitoms tokio menkavertiškumo jausmo, priešingai nei jūs pastaruoju metu.

Roma B. Aš išnaudoju tik savo galimybes.

Pan. Ema fon Valdenštein Tačiau su koku pasididžiavimu ir gracija. Tai paniekos gracija.

Roma B. Niekam nejaučiu paniekos. Vyrams taip pat.

Mis Violeta Na štai. Jūs nebeniekinate vyrų. Nejau užmiršote, kad viena žaidimo taisyklių yra neapkęsti vyro, kuris moka už meilę.

Roma B. Ten, kur vyrauja panieka, nėra jokios meilės.

Pan. Ema fon Valdenštein Netiesa. Tik ten, kur vyrauja panieka, meilė turi teisę egzistuoti.

Roma B. Tada pasaulis būtų pilnas meilės, bet kažkodėl nėra.

Asbach-Lili Todėl kad vis kas nors sutrikdo pusiausvyrą ir galvoja apie save, o ne apie visumą.

Roma B. Kas ta visuma? Galia, kuri tūno manyje, yra mano visuma. Visuma apgaulinga.

Pan. Ema fon Valdenštein Gaištame laiką kalbėdamos temomis, kuriomis ir taip turime savo nuomonę.

Roma B. Nieko iš niekieno neatimu. Gyvenu sau ir atsakymo ieškau savyje.

Pan. Tau Jūs atimate iš mūsų laimės jausmą. Jūs parodote mums ribas, kurių nenorime matyti, kurių ir nematytume, jei ne jūs.

Mis Violeta Einate prieš savo pačios lytį.

Asbach-Lili Vyru tapote broliu, o seserims – priešė.

Pan. Ema fon Valdenštein Nuo šiol mes nebeturime nieko bendra. Mums jūs – kitoje barikadų pusėje. Dabar jūs viena. Apsipraskite su tuo.

Kekšės išeina

Roma B. Kaip jis?

Miuleris Gyvens.

Roma B. O jis nori gyventi?

Miuleris Tą žino nebent tie, kurie mato kiaurai sielą.

Stoja trumpa pauzė.

Roma B. Tėve?

Miuleris Taip?

Roma B. Kodėl žydas naudojasi manimi, kad tave įžeistų?

Miuleris Jis išaukština tave tam, kad mane pažemintų. Mintis paprasta.

Roma B. Ar tu jam padarei kažką bloga?

Miuleris Jis įsitikinęs, kad aš kaltas dėl jo tėvų mirties.

Roma B. Ir? Ar tai tiesa?

Miuleris Daug nesirūpinau tais, kuriuos žudžiau. Joks aš ne individualistas, aš – technokratas. Tačiau gali būti, kad nužudžiau jo tėvus, mielai būčiau juos nudėjęs. Taigi vadinasi, ir esu jo tėvų žudikas.

Roma B. Prisiimi našta ir džiaugiesi ja.

Miuleris Būti žydsaudžiu jokia ne našta, jei tiki tuo, kuo tikiu aš.

Roma B. O pažeminimai tavęs neskaudina?

Miuleris Aš jų nepaisau, tačiau derėtų susimąstyti, kas tai per valstybė, kuri leidžia tai, kas čia kasdien vyksta.

Roma B. Laikai juk pasikeitė.

Miuleris Nevisai. Viskas iš esmės kaip po senovei, viskam sava tvarka. Kas dar beliko, jei ne laukti. Taigi laikiu, kol mano teisės vėl taps teisėmis.

Roma B. Turi daug laiko, tėve.

Miuleris Šimtmečius, Roma. Mes neišnyksim, o patirtos kančios mus tik išlaisvina ir sustiprina. Fašizmas nugalės.

Roma B. Man klojasi gerai, galiu leisti sau pasirinkti, ką man reiškia gyvenimas.

Miuleris Tą ir daryk, Roma. Neturėk jokių skrupulų dėl tėvo. Tėvas pats išsigelbės. Tėvas stovi teisiųjų pusėje.

Džimas dainuoja „Stovi kareivis ant Volgos kranto...“

Ponia Miuler privažiuoja vežimėliu.

Ponia Miuler Pareik namo, taip tylu be tavęs.

Miuleris Ateisiu. Čia tavo duktė. Dar atpažįsti?

Ponia Miuler Kokia sukūdas.

Miuleris Visuomet liesa buvo, bet jai gerai sekasi. Ji turtinga.

Ponia Miuler Dabar man dar lengviau jos nekęsti.

Roma B. Kodėl mano motina nekenčia savo atžalos?

Miuleris Nes tu jauna, graži ir turi kojas, kurios tave nešioja, Roma. O jos kojos jau visai atsisakė. Jinai iš esmės nekenčia savęs.

Ponia Miuler Kalbi, kalbi ir mąstai taip, tarsi viską žinotum. Ir įsivaizduoji dalykus, kurie su tikrove neturi nieko bendra. Ir vis dėlto aš nepasiduodu ir kaunuosi už mūsų laimę. Nesileisime suėdami aplinkybių, kurios ne mūsų valioje, jas sukuria kiti, o mes juos pergyvensim.

Ponas Miuleris išstumia savo žmoną iš scenos. Roma B. visiškai viena. Francas B. bejėgis guli ant grindų. Skamba grigališkasis choralas, scena tampa katedra. Oskaras fon Leidenas vis dar meldžiasi.

Roma B. Tokio gyvenimo neverta buvo nugyventi, o Dieve! Tu išsivemi ir tau pagerėja. O mes? Nekenčiam vienas kito, grumiamės, užuot susivieniję. Ir visa tai – tavo valia, Dieve! Suteikti žmogui žinias, kuriomis jis negeba pasinaudoti. Mes degame, o tu šildaisi mumis savo suragėjusius pirštus. Kaip gi iškęsti šiuos skausmus, šį nepasotinamą ilgesį? Kas aš? Tavo vietininkė žemėje? Daiktas, dėl kurio šiame mieste verta gyventi. Daiktas, ne žmogus. Daiktas, ant kurio visi išlieja bergždžią sėklą, skausmą ir širdgėlą. Miestas paverčia mus vaikstančiais lavonais, baidyklėmis, neturinčiomis vietos, gyvenančiomis požeminėse perėjose ir gatvėse, kurios nuodija mus kaip tik galėdamos. Kančios neapleidžia ir sėja baimę, net kai ima geriau sektis. Kiekvienas malonumas savyje slepia mirtiną sielvartą, ir tik žmogžudžiai išsigelbsti, nes jų gyvenimas turi prasmę – jie bent jau padaro geriausia, ką sugeba. Nebematau prasmės daugiau kentėti tų akimirų, kai man atima kvapą, tačiau kvėpuoti nenustojau. Bučiuoju negyvėlius, jaučiu seniai numirusių skonį, žmogžudystė man tarsi eilės, šleikštulys – tarsi gryniausias malonumas. Rodos, užtraukčiau giesmes, kurios sminga bedugnėn, būčiau kekšė, ryjanti gyvų beždžionių smegenis. Bet ne – verčiau pati save surysiu. Privalu elgtis kaip nurodyta, antraip tau galas. Nebenoriu šio gyvenimo, Dieve. Noriu jį atiduoti, paaukoti save šiam miestui, kuriam reikia aukų, kad pasirodytų esąs gyvas, paaukoti save, kad išsigelbėčiau nuo mirties šiame gyvenime, kuris sulygina mane su tais, kurie jau seniai užmiršo savąjį. Jie nykūs ir nebylūs, jie vaizduojasi esą laimingi ir užmiršta, kad jų iš tiesų beveik nėra, jie neturi ilčių ir džiunglėse neišgyventų. Aš pasitraukiu, Dieve. Iškeliauju. Susirasiu žmogų, kuris padarys mane laiminga.

Džimas Jūs labai vieniša.

Roma B. Tikrai ne.

Džimas Bet juk esate.

Roma B. Taip. Esu vieniša.

Džimas Matote. Visi mes vieniši.

Roma B. Užmuškite mane.

Džimas Neturiu jokios priežasties žudyti.

Roma B. Priežasčių pakanka.

Džimas Gali būt. Bet aš dainuoju. Ir to užtenka. Tai tiek.

Išeina.

Ateina Pėteris Krausas, nori pereiti sceną.

Roma B. Palaukit, sustokit!

Pėteris Krausas Aš skubu.

Roma B. Visi mes skubame.

Pėteris Krausas Ko norite?

Roma B. Mirti.

Pėteris Krausas Šiai prabangai, deja, savo laiko skirti negaliu. Geros dienos. *Išeina*

Roma B. Savimyla.

Oskaras fon Leidenas Šauktis mirties kur kas lengviau nei susitvarkyti gyvenimą.

Roma B. Jūs manęs nesustabdysite.

Oskaras fon Leidenas Kas galėtų. Aš myliu jūsų vyrą.

Roma B. Čia jūsų reikalas.

Oskaras fon Leidenas Nesmerkiate mūsų?

Roma B. Nebeturiu jėgų ką nors smerkti ar niekinti.

Oskaras fon Leidenas Jūs man labai gera.

Oskaras fon Leidenas pakelia Francą B. nuo grindų ir išneša jį iš scenos kaip Kristus – kryžių. Į sceną dainuodami „Ak, daili girele“, išeina Pėteris Krausas, Džimas, tenoras Helfricas, Miuleris II, Achfeldas ir Hansas von Gliukas. Paskutinėje eilėje stovi Turtingas žydas ir Mažasis princas. Jie ten ir pasilieka.

Turtingas žydas Nujaučiau, kad jums manęs reikia. Aš čia.

Roma B. Aš atsisakau.

Turtingas žydas Nekalbėkite taip.

Roma B. Atsisakau save vaidmens. Jis manęs netenkina.

Turtingas žydas Jūs jį ir taip praradote. Jau padarėte, kas jums priklauso.

Roma B. Tą jau žinau. Aš jums atleidau.

Turtingas žydas Neturite jokios teisės man atleisti. Tai ne jūsų valioje.

Roma B. Žinau, kas mano valioje. Neturiu teisės atleisti, neturiu teisės reikalauti. Išvis neturiu jokių teisių. Tokios mano galimybės. Bejėgystė.

Turtingas žydas Niekada drauge neklausėme muzikos, ar pamenate?

Roma B. Žinau save. Muzika būtų mus tik apgavusi.

Turtingas žydas Ir kas gi norėtų tokios apgavystės?

Roma B. Mes visi. Mums reikia dainų apie meilę.

Turtingas žydas Jūs apimta nevilties. Tačiau jūsų neviltis bevertė. Tokios nevilties niekaip neparduosi.

Roma B. Niekada neketinau užsiimti prekyba.

Turtingas žydas Jei norite mane įžeisti, tai jums ne kaip sekasi.

Roma B. Jums geriau žinot.

Turtingas žydas Galėčiau jums atleisti kada panorėjęs.

Roma B. Taip. Tačiau aš atsisakau jūsų atleidimo. Man jis neteikia jokios paguodos.

Turtingas žydas Jūs tuo tikra?

Roma B. Ne. Veikiausiai jūs teisus. Veikiausiai būtent jūsų man ir reikia.

Turtingas žydas Ar jau apsisprendėte?

Roma B. Taip. Aš noriu mirti.

Turtingas žydas Tai geriausias sprendimas. Dėl to visi sutariame.

Roma B. Tačiau neturiu tam jėgų.

Turtingas žydas Iš kur jų bus? Turite planų?

Roma B. Ne. Esu priklausoma tik nuo savęs. Kaip šioje galvoje dar gali atsirasti planai?

Turtingas žydas Tas tiesa. Ir kas toliau?

Roma B. Norite pats tai padaryti? Gal net patirsite begalinį pasitenkinimą.

Turtingas žydas Į klausimą, ar turiu priešasčių, geriau jūs atsakykite.

Roma B. Galėčiau pasakyti, kad žinau per daug. Bet to jums nepakaktų.

Turtingas žydas Ne. Man to nepakaktų. Padarysiu tai dėl jūsų.

Roma B. Ačiū. Aš pavargau ir pagaliau iškeliausiu poilsio. Abu žinom, kad tai nedaug reiškia, tačiau tai vienintelė išeitis. Paprasčiausias ilgesys. Bet ar kas nors yra jį numalšinęs. Neverskite manęs daugiau laukti.

Turtingas žydas nusiriša kaklaraištį ir pasmaugia Romą B. Ji tyliai uždūsta. Turtingas žydas išeina.

Mažasis princas priklaupia O Dieve, dėkoju tau. Jis nužudė ją ir pasitraukė iš žaidimo. Dabar akivaizdu – jis mylėjo ją. Kas pamilsta, praranda savo teises. *Išbėga.*

Tenoras Helfricas ir Achfeldas atneša karstą ir paguldo Romą B. vidun. Jie greičiausiai niūniuoja kokią nors dainą. Tuo metu ant scenos iškyla policijos vyriausiojo komisaro kabinetą. 16 dangoraižio aukštas. Pro pusiau pradarytas žaliuzes matyti visas miestas.

Miuleris II Ji išgyveno kur kas ilgiau, nei buvo galima tikėtis.

Pėteris Krausas Taip jau yra. Miestas suryja savo vaikus.

Miuleris II Kai tik gali. Visiška tiesa.

Pėteris Krausas O kaip įkalčiai?

Miuleris II Įkalčių pakanka. Bet ar apsimoka?

Pėteris Krausas Tiesiog. Įtraukim į bylą.

Miuleris II Yra kaip yra. Apmaudu.

Pėteris Krausas Daugiau ar mažiau, tiesa?

Miuleris II Matote, kaip greitai galima sutarti.

Pėteris Krausas Galima. Jūs teisus. Neverta vargti.

Miuleris II Ši istorija bemat užsimirš.

Pėteris Krausas Kaip ir priklauso. Ar ne taip?

Miuleris II Taip, gerbiamasis, taip.

Ateina Mažasis princas.

Mažasis princas Atlieku savo pareigą.

Miuleris II Čia jums pačiam spręsti.

Mažasis princas Tikrai taip. Ir aš apsisprendžiau.

Miuleris II Tada puiku.

Mažasis princas Aš pažįstu žudiką.

Miuleris II Kokį žudiką? Mes ieškom žudiko?

Pėteris Krausas Pirmąkart girdžiu. Neieškom mes jokio žudiko.

Miuleris II Taigi. Kaip žinia, jokio žudiko neieškome.

Mažasis princas Gali būti, kad neieškote, tačiau jūs jį surasite – norite to ar ne.

Miuleris II Kodėl nepaliekate mirusiųjų ramybėje? Nejaugi jie nusipelnė šito spektaklio? Nejaugi norite, kad jiems ir pragare ausys kaistų?

Mažasis princas Aš čia ne dėl mirusiųjų, o dėl gyvųjų, šiuo atveju – dėl savęs. Kitaip tariant – aš perimu verslą.

Pėteris Krausas Jei tavęs kas klausys.

Mažasis princas Kas norės išklaudyti, žinos, kur mane rasti.

Miuleris II Jis atrodo pasiryžęs, ar ne taip?

Pėteris Krausas Taip. Atrodo išties pasiryžęs.

Miuleris II Įdomu. Kažkas, regis, vis dar nežino miesto įstatymų. Ką darysim?

Pėteris Krausas Apmaudu.

Mažasis princas Bagotasis žydas ją nudėjo. Jūs susiimsite jį ir įgrūsit į belangę.

Miuleris II Kaip liūdna. Kodėl žmonės prabyla, kai niekas jų neklausia? Tačiau žmogaus valia – jo paties rojus.

Pėteris Krausas užaina Mažajam princui už nugaros ir pistoletu trenkia į pakaušį. Mažasis princas susmunka. Pėteris Krausas pakelia jį, išmeta pro langą ir ilgokai žiūri pavymui.

Pėteris Krausas Taigi! Gaila. Kai kurie žmonės tiesiog privalo susigadinti sau gyvenimą.

Miuleris II pagriebia telefono ragelį.

Miuleris II Kalba vyriausiasis komisaras, Miuleris II. Ką tik pro mano kabineto langą išsoko žmogus. Tuoju pat viską sutvarkykite.

Ateina Turtingas žydas ir Nykštukas.

Turtingas žydas Na ir pasisėkė. Vos neužkrito ant galvos.

Miuleris II Taip, žmogeliui gyvenimas jau buvo nebemielas.

Turtingas žydas Apmaudu, išties. Stropaus būta bernelio.

Pėteris Krausas Persidirbo, matyt, ne kitaip.

Miuleris II Jis žinojo tai, ko jam nepriklausė žinoti.

Turtingas žydas Tik pamanykit. Šitie miestai! Ką jie iš mūsų daro. Beje, šis nykštukas, šita baidyklė, gali patvirtinti, kur buvau žmogžudystės metu. Kraupi istorija, ar ne?

Nykštukas Tuo metu viešėjome Vakaruose. Apie kokį laiką beklaustumėt – buvom Vakaruose verslo reikalais.

Miuleris II Tikra tiesa, mažyli, argi jis ne šaunuolis.

Turtingas žydas Kai esi mažas, nelieko jokios kitos išeities kaip būti šaunuoliu, ar ne taip?

Nykštukas Išties.

Achfeldas ir tenoras Helfricas atitempia Francą B. ir numeta jį ant grindų priešais Miulerį II.

Miuleris II Matote – štai žmogžudys, kurio ieškome. Ar ne?

Francas B. Ne!

Miuleris II Viskas gerai, berniuk, netrukus dėl visko sutarsime.

Pabaiga

Iš vokiečių kalbos vertė Dominykas Norkūnas.