

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

LAISVYDĖ ŠALČIŪTĖ

Meno projektas
**(MELO)DRAMOS. TRYS KŪNO VIZUALIZACIJOS
STRATEGIJOS**

Art Project
**MELODRAMAS. THREE STRATEGIES FOR THE
VISUALIZATION OF THE BODY**

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dailės kryptis (W100)
Art Doctorate, Fine Arts (W100)

Vilnius, 2018

MENO PROJEKTAS RENGTA VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE 2013 – 2017 METAIS

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Rimvydas Kepežinskas

Vilnius dailės akademija, dailė P01

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

MENO PROJEKTAS GINAMAS VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
MENO DOKTORANTŪROS DAILĖS KRYPTIES GYNIMO TARYBOJE

PIRMININKAS:

Doc. dr. Žygimantas Augustinas

Vilniaus dailės akademija, dailė P01

NARIAI:

Doc. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Dr. Skaidra Trilupaitytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. Guntars Sietiņš

Latvijos dailės akademija, dailė P01

Arvydas Žalpys

Galerija „Meno parkas“, dailė P01

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje
2018 m. balandžio 20 d. 14 val. VDA parodų salėje „Titanikas“, pirmame aukšte,
(Maironio g. 3, 01124, Vilnius).
Meno projektas ir jo santrauka išsiųsti 2018 m. kovo 20 d.

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo,
Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

© Laisvydė Šalčiūtė, 2018

© Vilniaus dailės akademija, 2018

ISBN 978-609-447-276-3

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT HAS BEEN CARRIED OUT AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS IN 2013 – 2017

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Rimvydas Kepežinskas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts P01

THESIS SUPERVISION:

Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WILL BE DEFENDED IN AN ORAL EXAMINATION BEFORE THE ACADEMIC BOARD OF FINE ARTS AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS COMPOSED OF THE FOLLOWING MEMBERS:

CHAIRPERSON:

Assoc. prof. dr. Žygimantas Augustinas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts P01

MEMBERS:

Assoc. prof. dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

Dr. Skaidra Trilupaitytė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

Prof. Guntars Sietiņš

Art Academy of Latvia, Fine Arts P01

Arvydas Žalpyš

Gallery „Meno parkas“, Fine Arts P01

The public defence of the Artistic Research Project will be held on April 20, 2018, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts Exhibition Halls 'Titanikas', the ground floor, (Maironio str. 3, 01124, Vilnius)

The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

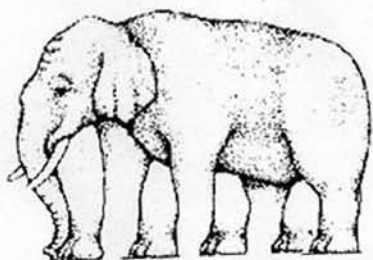
© Laisvydė Šalčiūtė, 2018

© Vilnius Academy of Arts, 2018

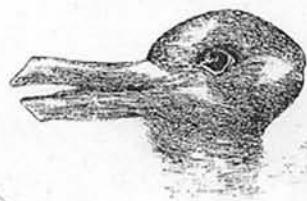
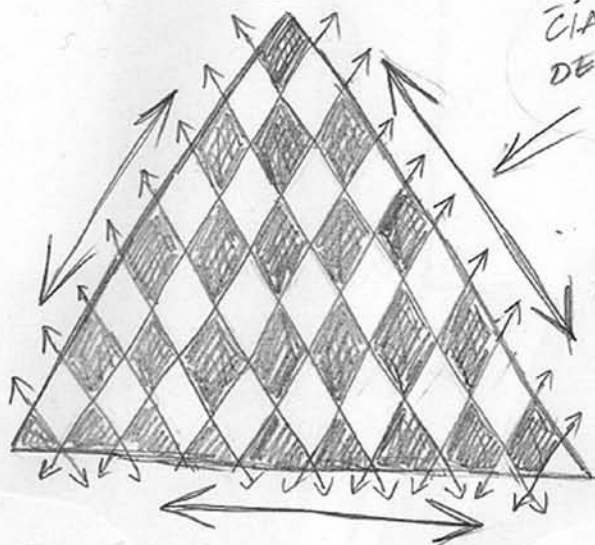
ISBN 978-609-447-276-3

DRAMBLYS PENKIOMIS KOJOMIS

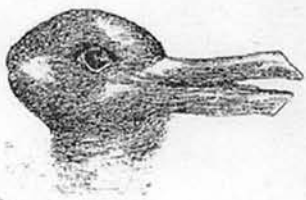
(MELO) DRAMA



ČIA TOLKŲ PIZOMINIS
DELEUZE'IO TINKLAS



GULBĖ
(MENO) DRAMA



TRIUŠIS
(MANO) DRAMA

TURINYS

PADĖKA	8
ĮVADAS	9
1. TRYS MENINIO TYRIMO STRATEGIJOS	21
1. 1. Brikoliažas (Dramblys)	21
1. 1. 1. Termino kilmė ir prasmė	21
1. 1. 2. Kūryba kaip mąstymo būdas. <i>ELEPHANTUS FURIOSUS</i> atvejis	24
1. 1. 3. <i>ELEPHANTUS FURIOSUS</i> versus <i>LEPUS FURIOSUS</i>	30
1. 1. 4. Dramblys	35
1. 1. 5. Laimė	37
1. 2. Dienoraštis (Triušis)	45
1. 2. 1. Termino kilmė ir prasmė	45
1. 2. 2. Dienoraštis – mano vaizdinių laikmena	46
1. 2. 3. Pagrindiniai mano dienoraščio bruožai	48
1. 2. 3. 1. Truputis „dzen“	48
1. 2. 3. 2. Truputis siurrealizmo	50
1. 2. 3. 3. Truputis kūniškumo	54
1. 2. 3. 4. Truputis sentimentalumo	55
1. 2. 3. 5. Truputis daugiakryptiškumo	58
1. 2. 4. Triušio dienoraštis	59
1. 2. 5. Pabėgęs triušis slapstėsi ant keturių aukštų pastato stogo	60
1. 2. 6. Triušis per maudynes užmigo kriauklėje	62
1. 2. 7. Kralikai	65
1. 2. 8. Nė vienas triušis neturi kentėti dėl grožio	68
1. 3. Melodrama (Gulbė)	75
1. 3. 1. Termino kilmė ir prasmė	75
1. 3. 2. Melodrama kaip viena mano kūrybos strategijų	77
1. 3. 3. Kodėl žodį melodrama šiame meniniame tyrime transformavau į (melo)drama?	79
1. 3. 4. Gulbės vaizdinys mano tekste	82
1. 3. 5. Antonino Artaud teatro scena	83
1. 3. 6. Antonin Artaud. Afektinis Gulbės atletizmas. Plaukimo instrukcija	84
1. 3. 7. Kaip pasakoje: netekęs mylimosios gulbinas mirė iš sielvarto	86
1. 3. 8. Balta kaip sniegas	88
1. 3. 9. Apie gulbės (ne)egzistavimą	90
1. 3. 10. Gulbė – žvaigždė	93
1. 3. 11. Gulbė kaip kičo objektas	96

2. TRYS KŪNO VIZUALIZACIJOS STRATEGIJOS MENINIO TYRIMO METU SUKURTUOSE KŪRINIUOSE	101
2. 1. Meninio tyrimo metu sukurti darbų ciklai	101
2. 2. Personalinė paroda (Melo)dramos. Ledos dienoraščiai, 2014	102
2. 2. 1. Konceptija	102
2. 2. 2. Dominuojantys įvaizdžiai	103
2. 2. 3. Brikoliažo strategija	104
2. 2. 4. Dienoraščio strategija	105
2. 2. 5. Melodramos strategija	105
2. 3. Instaliacija (Melo)dramos. Neišklotinė, 2014	116
2. 3. 1. Konceptija	116
2. 3. 2. Dominuojantis įvaizdis	116
2. 3. 3. Brikoliažo strategija	117
2. 3. 4. Dienoraščio strategija	117
2. 4. Instaliacija (Melo)dramos. Susidūrimų kambarys, 2014	120
2. 4. 1. Konceptija	120
2. 4. 2. Dominuojantys įvaizdžiai	121
2. 4. 3. Brikoliažo strategija	122
2. 4. 4. Dienoraščio strategija	122
2. 4. 5. Melodramos strategija	123
2. 5. (Melo)dramos. Paveikslas Vytautui Ališauskui, 2015	127
2. 5. 1. Konceptija	127
2. 5. 2. Dominuojantis įvaizdis	127
2. 5. 3. Brikoliažo strategija	127
2. 5. 4. Dienoraščio strategija	128
2. 6. Personalinė paroda (Melo)dramos. Isterija, 2015	132
2. 6. 1. Isterijos posūkis. Fredricas Jamesonas versus Laisvydė Šalčiūtė	132
2. 6. 2. Konceptija	132
2. 6. 3. Dominuojantis įvaizdis	135
2. 6. 4. Brikoliažo strategija	136
2. 6. 5. Dienoraščio strategija	138
2. 6. 6. Melodramos strategija	138
2. 7. Piešinių ciklas (Melo)dramos. Išvaymas, 2016	166
2. 7. 1. Konceptija	166
2. 7. 2. Dominuojantis įvaizdis	166
2. 7. 3. Dienoraščio strategija	166
2. 7. 4. Melodramos strategija	167

2. 8. Personalinė paroda (<i>Melo</i>)dramos. (<i>Melo</i>)ncholijs. Meliuzina, 2017	177
2. 8. 1. Konceptija	177
2. 8. 2. Dominuojantis įvaizdis	178
2. 8. 3. Brikoliažo strategija	178
2. 8. 4. Dienoraščio strategija	178
2. 8. 5. Melodramos strategija	178
IŠVADOS	198
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI	202
SANTRAUKA	206
VIEŠI MENO PROJEKTO PRISTATYMAI	223
APIE AUTOREĮ	225
ABSTRACT	226
ABOUT THE AUTHOR	244

PADĖKA

Esu nepaprastai dėkinga mano meno projekto (*Melo*)dramos. *Trys kūno vizualizacijos strategijos* tiriamosios dalies vadovei dr. (hp) prof. Giedrei Jankevičiūtei ir kūrybinės dalies vadovui prof. Rimvydui Kepežinskui. Nuoširdžiai dėkoju menotyrininkėms doc. dr. Agnei Narušytei, dr. Tojanai Račiūnaitei ir dr. Skaidrai Trilupaitytei už šio darbo recenzijas. Dėkoju savo šeimai už kantrybę ir supratimą. Ačiū visiems draugams – daugybei žmonių, vienaip ar kitaip prisidėjusių, įkvėpusių, palaikiusių, buvusių šalia tada, kai labiausiai reikėjo. O reikėjo labai.

ĮVADAS

Kūryboje labiausiai domiuosi kūno vaizdavimo fenomenu, todėl savo menu apmąstau įvairius kūniškumo ir jo įvaizdinimo aspektus. Man itin svarbus meninės apropiacijos metodas – žvilgsnis į natūrą per kultūrą, iš pastarosios pasisavinant tam tikrus vaizdus, įvaizdžius, sąvokas, kuriuos transformuoju integruodama į savo kūrinius. Kurdama stebiu man artimiausios Vakarų kultūros reiškinius. Šiame procese man labai svarbi ir asmeninė patirtis.

„[...] mes tampame tuo, į ką žiūrime. [...] Mes kuriame priemones, o po to priemonės kuria mus.“¹

Kūno vaizdavimo tema man buvo įdomi ir aktuali nuo pat vaikystės. Stebėjau ir stebiu kitų kūrybą, reflektuoju tai, ką darau kaip menininkė, sieju savo asmeninę patirtį su tuo, ką daro kiti ir tuo, ką darau aš pati. Skirtingais gyvenimo etapais mane domino skirtingi kūniškumo vaizdavimo aspektai, susiję su skirtingais pojūčiais ir to momento aplinkybėmis. Pajutau, kad atėjo laikas šią patirtį apibendrinti ir pasidalinti tyrimo išvadomis, kurios nušviečia ne tik mano kūrybos procesą, bet atkreipia dėmesį į kai kurias mūsų dabarčiai aktualias temas, atskleidžia jų sampratą ir interpretacijas.

Kiekvieną asmenį suformuoja unikalios gyvenimo aplinkybės, į kurias jis patenka ateidamas į šį pasaulį. Mano ankstyviausi vaikystės prisiminimai – gyvenimas kartu su močiute ir dieduku Kaune. Abu jie buvo moteriškų rūbų siuvėjai (šių laikų kalba – rūbų dizaineriai). Močiutė siuvo sukneles ir kostiumėlius, diedukas – paltus, t. y. rengė moteris beveik nuo galvos iki kojų. Dirbo namuose. Mano pirmieji gyvenimo įspūdžiai – būtent iš jų namų. Iki šiol girdžiu raminantį koja minamos siuvimo mašinos „Singer“ dūzgesį. Užuožiu kreidos, naudotos iškarpoms braižyti, audiniu traukto manekeno ant dailaus medinio spirale iškinto stovo, kimšto prieškariniais laikraščiais, rusvos ceratinės matavimo juostelės – „centimetro“, virtuvės spintelių, kuriose buvo laikomi prieskoniai ir kažkodėl keletas keistos formos močiutės buteliukų su kremais kūnui, kvapus. Viskas kvėpėjo. Rankomis jaučiu masyvių siuvėjo žirklių vėną, menu jų čėkšėjimą kerpant audeklą, liečiu medinius lekalus iškarpų braižymui, girdžiu daugybės madų žurnalų šnarėjimą, užuožiu jų popieriaus ir paveikslėlių spaudos dažų kvapą, juntu gausybės spalvotų audeklo atraizėlių, įvairiaspalvių sagučių, smulkučių metalinių kabliukų, kilpučių (mano pirmųjų vaikystės brangenybių), duotų man žaisti, taktiškumą. Kvapai, garsai, prisilietimai, spalvų ir raštų mirgėjimas – pirmieji sąmoningi kūno potyriai.

¹ M. McLuhan, *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 19.

Priešais didelį veidrodį koridoriuje iki apatinių išsirengdavo daugybė įvairių moterų. Močiutė jas matuodavo, apžiūrėdavo šnarančius atsineštus audeklų metrus, išklausydavo ponių pageidavimus bei negrabių bandymus nupasakoti norimos suknelės „fasoną“... Tada sekdamas komentarai: močiutė kartais siūlydavo, jos nuomone, geresnių „fasonų“ variantus. Iki šiol atmintį įstrigusi daugkart girdėta nekantriai diskusijas vainikuojanti močiutės frazė: „Ponia, jei darysime taip, kaip norite Jūs – atrodysite kaip dvi bulvės, sudėtos viena ant kitos!“ Ji būdavo paveiki – klientė pasiduodavo. Tada močiutė ant popieriaus skiautės pieštuko galiuku įgudusiais štrichais vaizduodavo žmogeliuką (be galvos), jo figūroje pažymėdavo tos moteriškos kūno išmatavimus. Beje, pirmuosius savo žmogeliukus nupiešiau būtent pagal šio „išmierinio“ žmogeliuko pirmavaizdžius tuo pačiu buku pieštuko galiuku ant to paties vyniojamojo popieriaus.

Diedukas su klientėmis elgdavosi santūriau. Tiesiog pasiūdavo joms dailius paltus. Jis, be kita ko, mylėjo knygas ir meną. Svetainės akcentas namuose buvo riešutmedžio knygų spinta, kur knygos stovėjo tvarkingai išrikiuotos tarsi muziejuje, paslėptos už didelio storo stumdomo stiklo. Meno albumai, kuriuose – pieškario Lietuvos menininkai, Ermitažo kolekcijos, albumai apie gamtą, fotografiją ir t. t.

Buvau uždaras, tylus vaikas. Dienų dienas leisdavau prie tos spintos. Atsargiai stumiamas į šalį, storasis stiklas tyliai, dusliai aidėdavo, tarsi atverdamas duris į paslaptinę pasaulį už anų namų durų. Laikas atrodė abstraktus ir neapėriamas. Kol pramokau skaityti – paveikslai ir paveikslėliai knygose, damos, besisiuvančios drabužius, o laisvadieniai su močiute – M. K. Čiurlionio dailės muziejus, Kauno Skulptūros ir vitražo galerija (dabartinėje Įgulos bažnyčioje), Velnių muziejus bei vizitai į bažnyčias, kartais zoologijos sodas, šalia kurio gyvenome, kartais T. Ivanausko Iškamšų muziejus, kartais kelionės į turgų senamiesčio viduryje arba į kitą – Zanavykų turgų, kuriuose mano akį labiausiai traukdavo trijų rūšių prekiautojos senutės: vienos pardavinėdavo spalvotas popierines pačių pagamintas gėles (labai jų norėdavau, bet man jų nepirkdavau), kitos pardavinėdavo ryškiaspalvius savos gamybos saldinius (jų man irgi nepirkdavau) ir trečios – paslaptinei atrodančios žolininkės. Tokia daugybė įvairiausių įtraukiančių vaizdų, ir jie niekad nenusibosdavo. Šiokiadieniais – kartais senas radijo aparatas „Riga“ su atkeliamu dangčiu prieškarinėms vinilo plokštelėms klausyti, kartais kaimynų mergaitė, užsukdavusi į svečius. Su ja vartydavome madų žurnalus ir rungtyniaudavome, kuri pirma pliaukštels per gražiausiai atrodančios moters atvaizdą sakydama: „Čiur čia šita – aš“.

Likusi viena dažnai vartydavau klasikinio meno albumus, ieškodama įdomių paveikslėlių. Ten rasdavau daugybę įvairių paslaptinių siužetų, dramų, keistai atrodančių kūrų, neretai apnuogintų. Kartais vasaromis su močiute laiką leisdavome prie jūros, moterų pliaže. Tad ikimokyklinės vaikystės prisiminimuose apnuogintas kūnas nebuvo nuo manęs slepiamas ar jo varžomasi.

Viskas pasikeitė patekus į sociumą – į mokyklą. Seniau būdavo tokie mažučiai apvalūs kišeniniai veidrodėliai, kurių nugarinėje pusėje – apvalus kartonėlio lakštelis, sujungtas

su veidrodėlio stiklu abu juos juosiančia gan trapia juosva celiuloido juostele (ją sulaužiusi, nukrapščiusi ir gerai apžiūrėjusi patyriau, kad tai – fotojuosta su tikrais kadrais, tik po to kažkaip, matyt, apdorota karščiu ir panaudota tam veidrodėlio rėmeliui). Tad štai turėjau tokį veidrodėlį. Visada mėgau piešti. Pamenu, pirmoje klasėje, kažkurios pamokos metu (matyt nuobodžiavau), išsitraukiau tą veidrodėlį ir jo nugarinėje pusėje parkeriu nupiešiau nuogo žmogaus figūrą (ačiū Dievui, tik iš nugaros). Mokytoja pamatė, sukėlė skandalą, gėdino, jog pamokos metu piešiu labai nepadorius piešinius, ir įrašė į mano pažymių knygėlę smerkiančią pastabą. Tėvai už tą prasižengimą labai griežtai nubaudė. Iki šiol prisimenu tą suglumimą ir gėdą, kad nupiešiau nepadorų piešinį. Tai buvo tarsi išvaymas iš vaikystės rojus.

Trumpai tariant, pirmasis bandymas pavaizduoti piešinyje nuogą žmogų buvo „nuodėmė“, kurią lydėjo netikėtas sukrėtimas ir iki galo nesuvokta bausmė. Turbūt tą kartą intuityviai supratau, kad rojus niekada nebegrįš į mano žemę. O dabar, prabėgus daugybei laiko po to nutikimo, tiesiog mėgstu stebėti, pastebėti, nustebti, kaip bevaisiai mėginimai atkurti tą prarastą (vaikystės) harmoniją kartais daro gyvenimą komišką. Tada imuosi meno. „Mūsų kultūra yra ne kas kita, kaip produktas tuščių mėginimų atgauti rojų. Dar daugiau, struktūrinis stygius daro žemiškąjį gyvenimą itin patrauklų: laimė slypi troškimuose, o ne jų išsipildyme... Tačiau tai veikia tik tol, kol to nesuvokiame.“²

Tada pirmoje mokyklos klasėje su nuostaba patyriau tai, kas vėliau lydėjo nuolatos – kad sovietmečiu nuogas žmogaus kūnas buvo vienas iš oficialių tabu. Tuometinis societas toleravo nuogą kūną tik klasikiniuose meno kūriniuose. Nuogas kūnas buvo išstumtas iš socialinės erdvės bei gyvenimo ir laisvai eksponuojamas tik muziejuose. Bet tai, kas uždrausta, labiausiai ir traukia...

Vėliau buvo M. K. Čiurlionio meno mokykla ir Dailės institutas, kuriuose – akademinis antikinių gipsinių kūnų piešimas – savotiškos Antikos studijos pagal Antikos kanonus, o po to – gyvi modeliai. Tuo pačiu neišvengiamai teko pastebėti, kad gyvenime pasitaiko visokių didesnių ar mažesnių susidūrimų, susižeidimų, kurie nėra mirtini, bet palieka tam tikrus randus, ir būtent tie randai pakreipia kūną ir sielą tam tikra linkme, formuoja specifinę požiūrio kampą, savitą judėjimo ir mąstymo trajektoriją, tam tikras išraiškos priemonės ir tam tikrą kūrybinių temų pasirinkimą bei interpretavimą. Tiesiog skirtingi žmonės į tą patį dalyką žvelgia skirtingai. Ir tos skirtybės mane visada labai domina.

Socialiniai stereotipai, inertiški lyčių santykiai, lyčių įvaizdžių klišės – visa tai daugiau ar mažiau patiriu savo kailiu, mane tai supa, veikia ir galiausiai erzina bei varžo. Gyvenu „reginio visuomenėje“, kur daugelio žmonių gyvenimas tapęs beprasmių inertiškų įvykių seka, savotišku „dirbk, pirk, mirk“. Ritualinis apsipirkimas, ritualinis televizoriaus žiūrėjimas – tikrovės imitacija, kuri nejučia atima galimybę pajusti savo unikalaus gyvenimo tikrovę, turėti savo

2 M. van Boxsel, *Kvailybės enciklopedija*, Vilnius: Aidai, 2005, p. 77.

požiūrį į aplinką, džiaugtis formų ir patirčių įvairove. Tas plačiai propaguojamas standartinio „grožio“, tobulo kūno kultas, vartotojiškas požiūris į kūną, inertiškas kitų individų poelgių kartojimas, kur viskas daroma ne mąstant, o taip, kaip daro „kiti“, – šurpina. Man asmeniškai gražu ir įdomu tai, kuo mes skiriamės vieni nuo kitų, vertinu įvairovę ir jos neretai pasigendu. Turbūt nesąmoningai ilgiuosi savo vaikystės rojaus. Žinau, kad negrįšiu, bet vis tiek.

Aplinkybės lėmė, kad gimiau Kaune, netoli zoologijos sodo. Tai taip pat labai svarbi mano biografijos ir savimonės formavimosi dalis, nes toje vietoje praleidau daugybę laiko. Galima sakyti, tai viena iš kelių vietų, kuriose vaikystėje mokiausi mąstyti. Iš pradžių – vaizdais. „[...] visi vaikai pagal apibrėžimą yra tyrinėtojai, todėl atrasti kupranugarį savaime yra ne ką keisčiau, nei atrasti veidrodį, vandenį ar laiptus“³, – sako Jorge Luisas Borgesas. Veidrodis, laiptai ir vanduo. Su šiais trimis dalykais būtent ir susipažinau pirmiausia būdama vaikas. Veidrodis, laiptai ir vanduo. Didelis veidrodis – siuvėjų, mano močiutės ir dieduko, namuose, prieš kurį išsirengdavo moterys, atėjusios pasisiūdinti dailaus drabužio. Visada būdavau smalsi šio proceso žiūrovė. Keista, bet savo atspindžio tame namų veidrodyje neprisimenu. Tad manau, kad zoologijos sodas, į kurį reguliariai eidavome ir kurį prisimenu lyg savotišką savo pačios tęsinį, ir yra veidrodis su mano pačios ankstyvu atspindžiu, nes tenai, eidama nuo vieno gyvūno aptvaro prie kito, žvelgdavau į juos ilgai, įdėmiai, tarsi į save pačią. Ir reguliariai pas juos sugrįždavau. „Platonas, (jeigu jį pakviestume įsitraukti į šią diskusiją) mums pasakytų, kad vaikas jau yra matęs tigrą idealiųjų provaizdžių pasaulyje, o dabar jį pamatęs tiesiog atpažįsta. Shopenhaueris (tai dar nuostabiau) mums pasakytų, kad vaikas be baimės žvelgia į tigrą todėl, kad suvokia, jog jis – tai tigras, o tigras – tai jis, ar tiksliau, kad ir jis, ir tigras tėra tos pačios vidinės esmės, Valios, apraiškos.“⁴ Borgeso minimi vaikystės laiptai man – tai Kauko laiptai, kuriais su močiute lipdavome žemyn arba aukštyn, nelygu kur eidavome – į senamiesčio turgų, į Laisvės alėją ir jos apylinkėse esančius muziejus ar atgal iš jų namo. Laiptai tada atrodė tokie neaprėpiamai ilgi, jais reikėjo lipti, lipti, su stabtelėjimais ir pailsėjimais, vėl lipti. Ir trečias dalykas – Borgeso minimas vanduo. Vanduo man aktualus ir dabar. Turbūt savotiškai tyrinėju jį iki šiol, nes jis visokiais pavidalais išnyra mano kūryboje, asociacijose ir tekstuose. Gal todėl, kad nemoku plaukti ir todėl pasinerti visa galvą į laukinį arba baseino vandenį labai bijau ir to niekada nedarau. Ir tai – savotiškas atviras klausimas, kurį nuolat sau keliu. Todėl šiame tekste vandens metaforos ir nesistengsiu išvengti.

Gyvename postmodernioje reginio visuomenėje. Aš, kaip ir daugelis kitų šiuolaikinių žmonių, tarp jų ir menininkų, pasaulį pažįstu „iš antrų rankų“: kurdami mes remiamės šaltiniais, kurie savo ruožtu rėmėsi kitais šaltiniais, o tie kiti – dar kitais šaltiniais, upėmis, upeliais, balomis, ežerais, jūromis, galingais vaizdų ir žodžių srautais, kuriuose plaukiojame savo šiuolaikinėje kasdienybėje, o jų unikalūs H₂O su priemaišomis savybių deriniai sudaro mus pačius.

3 J. L. Borges, *Pramanytų būtybių knyga*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008, p. 7.

4 *Ibid.*

Taip ir regiu: neapbrėpiami vizualinės informacijos okeanai, kuriuose mes, šiuolaikiniai individai, tarytum groteskiškų lenktyniaujančių plaukikų būrys, įnirtingai kapanojamės, mėgindami atrasti sau patogius plaukimo būdus, padėsiančius energingais mostais veiksmingiau skrosti vaizdinės ir žodinės informacijos sroves. Šis regėjimas – vienas mano atsparos taškų, apmąstant ir verbalizuojant savo kūrybos paskatas, siekius, procesą. Tai siekiu padaryti teoriniame darbe, remdamasi man artimą problematiką tyrusiais autoriais, asmeniniais stebėjimais ir sava kūrybos praktika.

Anot ikonosferos teoretiko Marshallo McLuhano, esame medijos, esame pranešimai, veikiami taip, kaip veikia metaforos – keičiame patirtį ir ją pateikiame kitu pavidalu. Menas – tai sąlyginė tikrovė, kurią galime kurti įvairiais būdais. Vienas jų – manipuliavimas teksta ir vaizdais. Aš, kaip ir daugelis menininkų, perteikiu patirtį žaisdama žodžio ir vaizdo / vaizdinio santykių pavidalais, kurdama vaizdus, tekstus, atvaizdus. Pasak vizualinės kultūros teoretiko Williamo J. Thomaso Mitchello, „vaizdai ir žodžiai susiję kur kas glaudžiau, nei atrodo, jie tiesiog persmelkę vieni kitus, tai lyg dvi kalbos, nuolat verčiamos viena į kitą, jų sąveika ir sudaro kultūros pamatą, o įvairiose reprezentacijos, signifikacijos bei komunikacijos srityse skiriasi ir kinta tik jų santykis“⁵. Prancūzų rašytojas, semiotikas ir lingvistas Roland’as Barthes’as teigia, kad atvaizdas yra visiškai *persmelktas* prasminės sistemos, jį taip pat kaip ir žmogų galima artikuliuoti iki pat jo *gelmų* skirtingomis kalbomis. Vaizdai ir žodžiai gali sukelti begalinį prasių įvairovės žaismą, kai į juos žiūrime iš skirtingų perspektyvų, skirtingais matymo ir mąstymo būdais.

Mano matymui ir mąstymui artimas meninis / mitinis / maginis mąstymas, kurį Clau-de’as Lévi-Straussas apibrėžia kaip *laukinį mąstymo būdą* – tam tikrą vaizduose panirusią konceptų sistemą. „Laukinis mąstymas nelaikiškas, jis nori suprasti pasaulį iš karto visą, sinchronišką ir diachronišką, ir šitaip įgytas žinojimas panašus į tą, kurį teikia ant priešingų kambario sienų ne visiškai lygiagrečiai pakabinti veidrodžiai, atspindintys vienas kitą (ir kitus objektus, išsidėsčiusius erdvėje tarp jų). Tuo pačiu metu atsiranda daugybė vaizdų, kurių vienas nėra tapatus kitam, ir kiekvienam jų būdingas tik dalinis žinojimas.“⁶

Į veidrodžius galima panirti lyg į vandenį, tai ir yra ištikė ne vieną narcisistinį šiuolaikinės mūsų visuomenės individą. Mus supanti vartotojiška Vakarų kultūra neišvengiamai daro poveikį tiek visuomenei, tiek mano pačios gyvenimui. Neįmanoma atsiriboti nuo masinės kultūros. Ji agresyvi, ieško aukos – naivaus vartotojo, tačiau kai sutinka kritišką stebėtoją, atsigręžia savo manipuliaciniu pobūdžiu. Tampa transgresyvia, spektakliška, karnavališka, groteskiška, kuriančia juokingas, absurdiškas, neįprastas, kartais nežmogiškas tapatybes. Masinė transgresyvių tapatybių gamyba remiasi hedonizmu, žaidimais, draudžiamais malonumais. Šis fenomenas man labai įdomus, todėl savo kūryboje ir meniniame tyrime jį analizuoju.

5 E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 24.

6 C. Lévi-Strauss, *Laukinis mąstymas*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 294–295.

Mūsų pasaulis – kaip galimybė, pasaulis, kuriame viešpatauja ženklai ir diskursai, nuolat kalbantis, verčiantis kitus kalbėti. Triukšmas vargina. Kūrybai dažnai reikia tylos, tam tikro atsietumo, kuriame atpalaiduota sąmonė snūduriuotų tarp miego ir prabudimo būsenų. Tačiau ne binarinis opoziciškumas tarp kalbėjimo ir tylėjimo, o jų tarpusavio sąveika, begalinis žaidimo principas, mano supratimu, gali geriau perteikti menines idėjas ir problemas. Tad mąstydamą apie savo teorinio darbo struktūrą, jo „žemėlapi“, pirmiausia imu galvoti apie kai kuriuos „tylinčiuosius“. Tai – gyvūnai. Baudrillard'as teigia:

Jų tylėjimas vis sunkesniu svoriu užgula mūsų prasmės santvarką. Žinoma, jie verčiami kalbėti visomis priemonėmis, vienos iš jų gana nekalbos, kitos – ne. Pasakose jiems buvo įdėtas į lūpas moralinis žmogaus diskursas. Totemizmo teorijoje jie parėmė struktūralistinį diskursą. Laboratorijose jie kasdien perdavinėja savo „objektyvų“ – anatominį, fiziologinį, genetinį pranešimą. Jie buvo panaudojami kaip dorybių ir ydų metafora, kaip energetinis ir ekologinis modelis, kaip mechaninis ir formalus modelis bionikoje, kaip fantazijų spektras fantazijoje, o pastaruoju metu jie tampa modeliu absoliučiam geismo nuvietinimui Deleuze'o „tapimo gyvūnu“ koncepcijoje. [...] Visur, tiek metaforoje, tiek bandomojo triušio vietoje, tiek modelyje ar alegorijoje, gyvūnai sako tai, ko reikalaujama.⁷

Imu manyti, kad žmogus nuo gyvūno skiriasi ne išmintimi, bet sugebėjimu įsipainioti savo paties susikurtose fikcijose. Pasak Wolfgango Iserio, „jeigu norime ką nors pasakyti apie pačią fikciją, reikia imtis ne pažinimo, o meno“⁸. Meninės kūrybos ir griebiuosi norėdama išpainioti mane pačią įsukusį fikcijų kamuolį. „Fikcija ne tarpininkauja tarp realybės ir pažinimo, o daro poveikį ribų peržengimui, įtraukdama vaizduotę procesu, neprieinamą pažinimui ir galiausiai išvengiančiu referentiškumo. Kai pažinimas ir referentiškumas fikcijoje prieina ribą, pažinimas ima atskleisti antropologines reikmes.“⁹ Pastanga išsivaduoti, išsipainioti neišvengiamai suponuoja analizę ir tyrimą. Meninės praktikos ir noras jas verbalizuoti padiktuoja šio tyrimo tikslą ir uždavinius. Tačiau tam naudoju ne akademinę, bet meninę kalbą, nes man ji yra natūralesnė. Šiame meniniame tyrime mano antropologines reikmes perteikia trijų gyvūnų kaukės – dramblio, triušio ir gulbės. Pasirinkau būtent jas, nes pastebėjau, kad jei savo iki šiol sukurtuose meno kūriniuose vaizduoju gyvūnus, tai dažniausiai vaizduoju būtent šiuos.

Kaip jau minėjau, tikrame vandenyje plaukti iš tiesų nemoku. Bet šiuolaikinėje Vakarų visuomenės kasdienybėje esame užlieti ir toliau liejami atsitiktiniais vaizdais ir informacijos srautais. Potvynis. Todėl šiame meniniame tyrime, kalbant metaforiškai, dar kartą stengiuosi išmokti „plaukti“. Šiame tekste intuityviai išbandau tris „plaukimo“ būdus – meninio tyrimo strategijas – *plaukimą drambliu*, *plaukimą triušiu* ir *plaukimą gulbe*.

7 J. Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 158.

8 W. Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*, Vilnius: Aidai, 2002, p. 153.

9 *Op. cit.*, p. 154.

Tyrimo objektas

Nemokėti „plaukti“ yra baugu ir nepatogu, šis nepatogumas suponuoja jausmų perteklių ir iš jo atsirandančias nepatogias, keistas temas mano kūryboje. Šios temos savo ruožtu irgi generuoja jausmų perviršį. Perdėtai ekspresyviai (kad ir ne visai nuoširdžiai) reiškiami jausmai, jų gausa, didaktinės tendencijos, patetiškos, sentimentalios intonacijos yra būdingos melodramos žanrui. Visa tai – su doze (auto)ironijos – būdinga ir mano kūrybai. Tiesą sakant, tuo mėgaujuosi.

Medijuotos postmodernios tikrovės vaizdų srautas, kuriame aš tarsi kokiame vandens sūkuryje, kaip ir daugelis mūsų, esu panirusi, sąlygoja praeities ir ateities ribų tirpsmą. Jo pertekliškumas sukelia nuolatinę užmarštį ir sąmyšį. Kadangi kūnas dalyvauja vaizdo suvokime, iškėliau prielaidą, kad šiuolaikinis individas vartotojų visuomenėje yra nuolat daugiau ar mažiau apimtas įvairių emocijų perviršio, kurį vadinu *(melo)dramiška*¹⁰ ekranizuotos atminties būseną. Šią būseną meniniame tyrime nusprendžiau ironiškai vadinti *postjausmingumu*. Ir sumeistravau ją apibrėžiančią trumpą ironišką išgalvotą teoriją. *Postjausmingumo* teoriją pateikiu šio meninio tyrimo teksto pabaigoje, išvadų poskyryje, nes šiuo tyrimu norėjau įrodyti *(Melo)dramiško postjausmingumo* teorijos pagrįstumą.

Tad pagrindinis šio tyrimo objektas yra *(melo)dramiškas postjausmingumas* ir jo raiška šiuolaikinėje kultūroje. Tiek teorinėje, tiek praktinėje tyrimo dalyse autoironiškai gilinuosi į savitą (melo)dramišką šiuolaikinės vartotojiškos Vakarų visuomenės subjekto emocingumą, kurį perteikiu kaip įvairių diskursų, kontekstų, troškimų, emocijų, paradoksalių identifikavimosi strategijų koliažą. Tai realizuoju remdamasi kūrybinėmis strategijomis – brikoliažu, dienoraščiu, melodrama, – kurias pati dažnai pasitelkiu savo meninėje kūryboje, ir siekiu šioms strategijoms suteikti teorinį pagrindą.

Tyrimo hipotezė

Meninio tyrimo metu pastebėjau, kad tai, kaip mąstau ir kuriu, metaforiškai galima apibrėžti trimis skirtingos prigimties fenomenais ir naratyvo konstravimo strategijas nusakančiomis sąvokomis: *brikoliažas*, *dienoraštis*, *melodrama*. Šie trys matymo ir jo rezultatų komunikavimo būdai, nukreipti į kultūros lauko refleksiją, susieja mane su tikrove bei kultūros tradicija ir padeda aiškiau apsibrėžti savo santykį su praeitimi ir vieta dabartyje. Pasirinkta prieiga man leidžia artikuliuoti išaiškinti ir pagrįsti, kaip per šių strategijų prizmę (pa)tiriu *postjausmingas* šiuolaikinės kasdienybės aplinkybes, kokiais reikšmių ir interpretacijų gali-

10 Šį terminą sukūriau paveikta Guy Debord'o teksto *Spektaklio visuomenė* (1973), kuriame kalbama apie vartotojų visuomenės kultūros kodų sudaiktėjimą, iškraipymą, suponuojantį tam tikrą stereotipinį mąstymą ir spektakliškumą. Konkrečiai remiausi šia citata: „Tikroviškai apverstame pasaulyje tiesa tampa melu.“ (G. Debord, *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006, 9 tezė, p. 42). Plačiau apie tai – skyriuje *Melodrama*.

mybes jos man atveria ir kaip aš jas vizualiai transformuoju savo kūrinuose ne tik išreiškdamas savo individualybę, bet kartu ir tai, kas būdinga mano gyvenamam laikui, vietai, visuomenei. Teorinio darbo postulatus patvirtina praktinio darbo metu sukurti kūriniai.

Tyrimo tikslas

Vienas mano tyrimo tikslų buvo *suvokti ir metodiškai atskleisti savo meninio mąstymo pricipus*. Bet koks žinojimo konstravimas turi asmeniškumo aspektą. Kita vertus, nori to individas ar ne, jį, sąlygoja jo istorinė tikrovė. Remdamasi savo kūrybos procesu stengiausi atrasti naujos informacijos apie savo ir savo laiko kūrybines ir gyvenimiškas patirtis, pažvelgti naujas sąsajas tarp mane dominančių procesų ir visa tai „papasakoti“.

Kitas tyrimo tikslas buvo *sukurti provokatyvių kūrinių, skatinančių jų suvokėją susimąstyti ir pažvelgti į vaizduojamas problemas netikėtu rakursu*. Savo metu tyrinėju ne tik socialinius stereotipus ir kitokias banalybes, kurie įsibrauna į mūsų tikrovę ir ją iš dalies formuoja, bet ir egzistencijos komiškumą apskritai.

Aktualumas

Verbalinis meninės kūrybos procesų artikuliacija gali pasitarnauti kaip tam tikrų naujų paradoksalių idėjų katalizatorius ir tuo pačiu perteikti subjektyvų, intuityvų menininko „žinojimą“. Kūrybinių strategijų analizė papildoma Lietuvoje menkai išplėtotą šiuolaikinio meno kūrybos strategijų teoriją. Taip pat tikiuosi, kad mano tyrimas taps kultūros istorijos šaltiniu, nurodančiu į mano gyvenamo laiko ikonosferos aktualijas.

Darbo metodai

Žodžiais ne visada lengva išreikšti „tylųjį žinojimą“, kurio gausu kūrybos procese. Norėdama išreikšti supančios aplinkos elementų heterogeniškumą, kūrybos proceso metu praktikuoju įvairius ne visai mokslinius, bet labiau intuityvius darbo metodus – priklausomai nuo kūrybinių aplinkybių ir nuotaikos. Pagrindiniai jų būtų šie: *stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas, slystančio dėmesio technika, autoetnografinis tyrimo metodas*.

A. Stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas

Kurdama domiuosi įvairias realybės aspektais. Juos *stebiu, pastebiu, nustembu*, interpretuoju, užduodu klausimus, bet nepateikiu galutinių atsakymų, nes „tiesa“ man nėra istorija ar faktai, jos neįmanoma tobulai išsakyti, tačiau kartais ją galima pajusti, patirti poezijoje, vaizde, keistame aplinkybių ir vaizdų santykiyje. *Stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas* – pagrindinė varomoji kūrybos jėga.

André Bretonas autobiografiniame romane *Nadža* rašė, kad tai „pasaulis staigių suarėjų, stulbinančių sutapimų, proto pastangas slopinančių refleksų, derinių lyg pianino akordai, šviesos blyksnių, kurie verstų matyti – iš tikrųjų *matyti* [...], tie dalykai, net jeigu tai gryni teiginiai, kaskart pasirodo turį visus signalo požymius, nors sunku tiksliai pasakyti – kokio signalo [...]“¹¹.

B. Slystančio dėmesio technika

Kūryba yra mąstymo ir aplinkos suvokimo būdas. Ir šis mąstymas vyksta ne tik smegenyse – jis vyksta visame kūne, visu kūnu. Regimoji patirtis sužadina visas kitas jusles. Slystančio dėmesio techniką apibūdinčiau taip: kai jokiam konkrečiam vizualinės situacijos ar teksto, pasakojimo elementui neteikiu prioriteto, bet aplinką patiriu ir interpretuoju žaidimo principu – kurdama laisvų asociacijų sekas. Anot Gilles'io Deleuze'o, tai tarsi atsivėrimas iš visų pusių sklindantiems daugybiškumams.

C. Autoetnografinis tyrimo metodas¹²

Remiantis šiuo tyrimo metodu, „savireflektyviai apibūdinama paties tyrėjo padėtis tiriamų kultūros objektų ir socialinių praktikų, veikiančių vartotoją, atžvilgiu, nelaikant tyrėjo padėties privilegijuota“¹³. Visuomenėje žmogus yra ne tik žinantis subjektas, bet ir pats save tyrinėjantis objektas. Ir tai – ne tik mokslinių tyrimų srityje. Šiuolaikinis menas tapo ta vieta, kurioje menininkas ne tik mato save kaip kitą, bet ir kūrybiškai tyrinėja savo paties santykį su kasdiene aplinka, aktyviai ją stebi, permąsto ir reflektuoja savo poziciją, emocijas ir interesus, syjančius su jo analizuojamais reiškiniiais. Šį metodą renkuosi todėl, kad pati, kaip šio teksto kūrėja, pirmiausia esu kitų tekstų vartotoja, nes šiuolaikinės medijų technologijos, tekstai ir vaizdai yra glaudžiai susiję. Anot sociologo Artūro Tereškino, „nuolat klausdamas, kaip tyrimo objektai veikia jo kūną ir emocijas, tyrėjas įgyja esminių įžvalgų ne tik apie save, bet ir apie analizuojamus reiškinius ir tyrimo procesą“¹⁴.

Kūrybinio proceso metu kylančias idėjas, koncepcijas, darbui naudojamas medžiagas suvokiui kaip epistemologines formas, padedančias perprasti ir perteikti paties meno supratimą, parodyti, kaip jis vystosi, kinta.

11 A. Breton, *Nadža*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 10.

12 Šį metodą ir jo terminą pasiskolinau iš Artūro Tereškino monografijos *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*. Tereškinas šį rašymo apibrėžimą skolinosi iš C. Ellis, A. P. Bochner, „Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher As Subject“, in: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds.), *The Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2000, p. 733–768.

13 A. Tereškinas, *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*, Vilnius: Kitos knygos, 2013, p. 168.

14 *Op. cit.*, p. 172.

Darbo struktūra

Pradėdama šį darbą ir mąstydamą, kokią tyrimo prieigą pasirinkti ir kokie bus mano darbo instrumentai, bandžiau pritaikyti daug teorijų. Tačiau ilgainiui pastebėjau, kad jos mane tik toliau nuo pradžioje neartikuluotai, intuityviai juntamo galutinio darbo rezultato. Tad atsigrėžiau į asmeninę meninę praktiką ir nutariau šiam teoriniam tyrimui taikyti tas pačias tris savo pagrindines darbo strategijas kaip ir praktiniame darbe. Tai – brikoliažas, dienoraštis ir melodrama.

Darbo įvade pagrindžiau tyrimo problematiką, pateikiau hipotezę, apibūdinau tikslus, uždavinius, metodus. Dėstymą sudaro dvi dalys. Struktūrą padiktavo pasirinkti tyrimo tikslai ir uždaviniai. Pirmoji dalis – Trys meninio tyrimo strategijos: trys plaukimo būdai. Joje yra trys skyriai: Brikoliažas (Dramblis), Dienoraštis (Triušis) ir Melodrama (Gulbė). Šiuos tris skyrius sudaro dvidešimt aštuoni esė poskyriai, kuriuose remdamasi teorine literatūra ir metaforizuodama atskleidžiu tris savo kūryboje dažniausiai praktikuojamas menines strategijas – „plaukimo“ atsistatintių vaizdų srautuose būdus: brikoliažą (plaukimą drambliu), dienoraštį (plaukimą triušiu) ir melodramą (plaukimą gulbe).

Antroji šio teorinio darbo dalis – Trys kūno vizualizacijos strategijos meninio tyrimo metu sukurtuose kūriniuose. Joje analizuoju minėtų trijų kūrybos strategijų apraiškas meno doktorantūros metu realizuotame praktiniame kūrybiniame projekte (Melo)dramos.

Dėstymo dalis sudarančiuose tekstuose varijuojamos kelios, nuolat besikartojančios temos. Atsisakau tvirto išeities taško, palikdama erdvės interpretacijoms apie galimus galutinius sprendimus, kurių galutnumas labai sąlyginis. Nes, prisipažinsiu, mane, kaip menininę, kursto slaptas malonumas, kurį teikia kiekviena vos pradėta mąstyti mintis. Mėgaujuosi kūrybos procesu, tad mano tekstas neturi labai griežtos struktūros, jame argumentus dėstau nesilaikydama iš anksto griežtai numatyto plano, jis, kaip ir mano meno kūrinių ciklai, sudarytas iš eseistinių vienas kitą papildančių ir paaškinančių „piešinių“. Tiek teorinėje, tiek praktinėje meninio tyrimo dalyse plaukiuoju įvairiomis intertekstualaus vaizdų ir tekstų vandenyno kryptimis, be iš anksto griežtai apibrėžto maršruto, pasiduodama povandeninėms vaizduotės, smalsumo ir intuicijos srovėms. Tai man – savotiškas intelektualinis nuotykis, kuriame savo kasdienybės aplinkybes įtraukiu į meninio tyrimo kontekstą. Šių aplinkybių išprovokuotus „plaukimo stilius“ aprašau kaip savitus kūrybos metodus ar vaizdų konstravimo strategijas.

Dėstymas yra ne linijinės, bet ciklinės struktūros, kurią konstruoju žvelgdama į problemą įvairiais kampais; veikiama išorinių patirčių ir skaitomų tekstų, nuolat atnaujinu požiūrius ir argumentus. Umberto Eco teigia, kad „kūrinys yra *atvira* struktūra, kuri pakartoja mūsų pačių būties pasaulyje neapibrėžtumą: bent tokį, apie kurį kalba mokslas, filosofija, psichologija, sociologija; tokį, koks neapibrėžtas, draskomas prieštaravimų yra ir mūsų santykis su automobiliu, kur atsiskleidžia dialektinė valdymo ir susvetimėjimo įtampa,

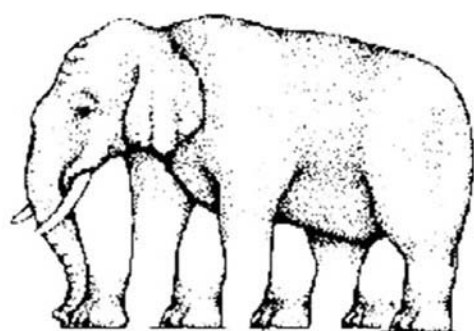
papildomų galimybių samplaikos“¹⁵. Tokiu pat principu kuriu ir savo meno kūrinius. Tad esė man teikia daug erdvės į valias eksperimentuoti su savo ir kitų žmonių „atradimais“. Citatas ir pavyzdžius skolinuosi tiek iš filosofijos, tiek iš grožinės literatūros ar savo pačios dienoraščių, kuriuose tarsi užvaldyta kolekcionavimo aistros ar vildamasi surasti „receptų“, padėsiančių lengviau susidoroti su realybe, prikaupiau daugybę citatų įvairiems gyvenimo atvejams. Visą šį bagažą naudoju kaip įrankius realybei interpretuoti, o pačią realybę – formuluojamoms meninio tyrimo problemoms iliustruoti.

Šis meninis tyrimas yra patirtinis. Disertacijoje fiksuojau, kaip aš asmeniškai suvokiu studijuojamus tikslinės teorinės literatūros tekstus ir kaip tie tekstai sąveikauja su paraleliai tyrimo metu kuriamais kūriniiais. Todėl visų mano meno kūrinių, sukurtų doktorantūros studijų metu, ciklų pavadinimuose yra žodis (*Melo*)*dramos*.

Šio meninio tyrimo teorinių prieigų ir instrumentų pasirinkimą lėmė mano pačios interesų ratas, spontaniški kasdienybės faktoriai ir intuicija.

Tyrime remiuosi autoritetingų kultūros istorikų, meno teoretikų, filosofų publikacijomis bei savo kūryba, lyginu savo patirtį su kitų patirtimi. Šiame meniniame tyrime remiuosi teoriniais tekstaiais apie vizualinę kultūrą, vaizdinių atsiradimą, jų funkcionavimą ir suvokimą. Jų autoriai yra Gastonas Bachelard'as, Roland'as Barthesas, Jeanas Baudrillard'as, Zygmuntas Baumanas, Walteris Benjaminas, Guy Debord'as, Gilles'is Deleuze'as, Jacques'as Derrida, Umberto Eco, Vilėmas Flusseris, Michelis Foucault, Hansas-Georgas Gadameris, Anthony Giddensas, Nelsonas Goodmanas, Wolfgangas Iseris, Fredricas Jamesonas, Karin Johannisson, Julia Kristeva, Marshallas McLuhanas, Laura Mulvey, Maurice'as Merleau-Ponty, Peteris Sloterdijkas, Susan Sontag, Claude'as Lévi-Straussas, Ludwigas Wittgensteinas, ir kiti. Be to, šiame tyrime remiuosi ir grožine literatūra, susijusia su mane dominančiais dalykais, pavyzdžiui, tam tikrais emociniais niuansais. Šių tekstų autoriai: Samuelis Beckettas, Jorge Luisas Borgesas, André Bretonas, Umberto Eco, Witoldas Gombrowiczius, Kęstutis Navakas, Susan Sontag, ir kiti. Remiuosi ir informacine literatūra – enciklopedijomis, žodynais, padedančiais nustatyti mano vartojamų terminų etimologiją ir genezę, dailės istorijos medžiaga ir galiausiai internetiniais šaltiniais, iš kurių semiuosi vaizdinius kūrybai ir kitus darbo išteklius. Bibliografijos atranka – dar vienas elementas, kuris suteikia mano tyrimui specifinių laikiškumo bruožų, nes orientuojuosi į dabarčiai aktualius autoritetus, kuriuos, tikėtina, išstums kiti vardai ir tekstai.

15 U. Eco, *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 276.



1. TRYS MENINIO TYRIMO STRATEGIJOS

1. 1. Brikoliažas (Dramblys)

1. 1. 1. Termino kilmė ir prasmė

meistravimas – **bricolage** (pranc.), **bricolage** (angl.), **Bastelei** (vok.) = brikoliāžas
Pirminė etimologija – iš itališko katapultos pavadinimo *bricola* „akmenų svaidyklė“.

Oxfordo literatūros terminų žodynas brikoliažą apibūdina kaip prancūzišką terminą, apibrėžiantį tam tikrą improvizaciją arba „pasidaryk pats“ tipo meistravimą, kai iš po ranka esančių medžiagų sukuriama kažkas naujo. Jis vartojamas ir kalbant apie meną, bei siejamas su koliažu, asambliažu, kai iš gatavų medžiagų, esančių po ranka, sukuriami nauji kūriniai arba kai rasti objektai transformuojami, įjungiant juos į naują kūrinį¹⁶.

Prancūzų etimologijos žodynas brikoliažą kildina iš žodžio *bricoler* (pranc. atlikti menkai apmokamus darbelius; taisyti; savo rankomis daryti mažus rankdarbius ir pan). Savo rankomis savo malonumui padarytas rankdarbis, tokių darbų pomėgis.

Prancūzų antropologas, vienas žymiausių šiuolaikinių pirmąsios mitologijos tyrinėtojų Claude'as Lévi-Straussas savo veikale *Laukinis mąstymas*, aptardamas mitinio mąstymo ypatumus, pasitelkia vaizdines asociacijas, slypinčias prancūzų kalbos žodyje *bricolage*. „Seniau žodis *bricoler* buvo vartojamas, kalbant apie žaidimą su kamuoliu, arba bilijardą, medžioklę arba jodinėjimą, bet visada jis reiškė netikėtą judesį [...] išvengti kliūtis. Ir mūsų laikais meistrautojas yra tas, kuris viską daro pats, savo rankomis, ir naudodamas, priešingai negu tam tikros srities meistras (specialistas), visokias, dažnai atsitiktines priemones¹⁷. Meistrautojo rankomis primityviais instrumentais gaminamas objektas pats pavirsta savotišku instrumentu kitiems objektams kurti, o pastarieji vėl virsta naujais instrumentais. Toks mitinis mąstymas tai tarsi mąstymas objektais, konkrečiais kasdienio gyvenimo daiktais, namų apyvokos reikmenimis arba net savo paties kūno judesiais, pavyzdžiui, ritmo koja mušimu ar barbenimu pirštais.

Brikoliažu gali būti laikomas ir intelektualus meistravimas, kai iš ankstesnių socialinių diskursų dalių kuriamos naujos ideologinės konstrukcijos. Pasiiekti rezultatai tampa priemonėmis, signifikatai virsta signifikantais ir atvirkščiai.

Literatūroje brikoliažas siejamas su intertekstualumu. „Prancūzų semiotikai meistravimo terminą taiko visai sakymo praktikai [...]. Sakytojas, naudodamasis ankstesnių diskursų nuolaužomis kaip signifikantais, kuria naujus signifikatus. Tai sudaro sakymo praktikos

16 C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

17 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 29.

vienkartiškumą. Iš žodinės žaliavos meistraudamas reikšmines figūras, sakytojas žiedžia savo tapatybę, kuri atsiskleidžia per santykį su ženklais ir figūromis. Sakytoją meistrautoją atpažįstame ir iš to, kaip jis naudojami ir transformuoja ženklus, kryptingai juos deformuoja pagal savo paties prigimtį, šitaip priešindamasis kalbos desementizacijai.¹⁸

Mano akimis žiūrint, su brikoliažo strategija siejasi ir Gilles'io Deleuze'o bei Felixo Guattari *daugialypumo* samprata. Anot šių filosofų, „daugialypumas yra ir abstraktus, ir konkretus, ir virtuali struktūra ir materialus asambliažas. Daugialypumas yra ir „dalykų padėčių“ organizavimo būdas ir tai kas tokiu būdu yra organizuota.¹⁹ Šie filosofai teigia, jog daugialypumas yra sukonstruojamas, ir tokių daugialypumų sistemą vadina rizoma, deriniu, neturiniu bendro centro. Todėl, anot jų, bet kuri to darinio dalis gali susijungti su bet kuria kita jo dalimi²⁰. Deleuze'o ir Guattari daugialypumo sampratą kitaip būtų galima įvardinti kaip chaosofiją, kuri reiškiasi kaip skirtumų spiečius. Tai chaosas, išsaugantis skirtumus. Kaip teigia šie filosofai, šiuos skirtumus susiejanti struktūra yra nuolat kintanti ir taki. „Imanencijos arba konsistencijos plokštuma veikia kaip tinklas ar sietas, atrenkantis tuos daugialypumus, kurie daugina junginių galimybę ir atmeta tai, kas tuos junginius riboja arba kas neveikia.²¹“

Man regis, jų mintis papildoma ir Vilėmas Flusseris, teigdamas, jog atvaizdai nėra vienareikšmiai simbolių komplektai, jie palieka erdvės interpretacijoms, suteikia galimybę mūsų žvilgsniams pastebėti ir kurti reikšmingus atvaizdo elementų ryšius. Grįždamas prie kokio nors specifinio atvaizdo elemento, žvilgsnis geba pakylėti jį iki atvaizdo reikšmės nešėjo statuso, kurdamas savitą magijos pasaulį, kuriame viskas kartoja ir sudaro vieną reikšmingą kontekstą. Tad, anot šio medijų teoretiko, „atvaizdų reikšmė yra magiška“, todėl juos šifruojant reikia į tai atsižvelgti. Žmonės nuo seno gamino atvaizdus, kad pagal juos orientuotųsi tikrovėje. Pažymėtina, kad Flusseris į tradicinių vaizdų „magiją“ žiūrėjo kritiškai ir rašto atsiradimą interpretavo kaip būdą išsisukti iš maginio rato, kuriame, užuot mėginusi kažką suprasti, sąmonė gali beviltiškai užstrigti. Tačiau būdami savotiškais tarpininkais tarp žmogaus ir pasaulio, pastarąjį atvaizdai iškreipia, kol „galiausiai žmogus ima gyventi jo sukurtų atvaizdų funkcijomis“, o pasaulis tampa savotišku atvaizdu, nes mūsų dienų techniniai atvaizdai magiškai pakeičia tikrovės struktūrą, paversdami ją globaliu atvaizdų scenarijumi²². Šio scenarijaus pateikiami vaizdai „nėra simboliai, kuriuos reiktų iššifruoti“, o pasaulio simptomai, „tarsi langai“, pro kuriuos įžvelgiamas pasaulis. Tačiau šis techninių vaizdų „objektyvumas“ yra tik tariamas ir apgaulingas, nes šie atvaizdai „yra ne

18 J.-M. Floch, *Identités visuelles*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995, p. 6–7, cituota iš: K. Nas-topka, „Meistravimas“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilnius: Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/meistravimas> [žr. 2017-10-04].

19 A. Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 14.

20 *Ibid.*, p. 105.

21 *Ibid.*, p. 15.

22 V. Flusser, *Fotografijos filosofijos link*, Vilnius: Išmintis, 2015, p. 14–15.

tik simboliški, bet ir vaizduoja dar kitus abstraktesnius simbolių kompleksus kaip tradicinius atvaizdus. Jie yra metakodai tekstų, kurie [...] reiškia ne išorinį pasaulį, o tekstus. Juos gaminanti vaizduotė yra gebėjimas sąvokas iš tekstų perkoduoti į atvaizdus; ir kai mes juos stebime, regime vėl naujai užkoduotas išorinio pasaulio sąvokas.²³

Sąsają su brikoliažu, mano supratimu, turi ir amerikiečių filosofo Nelsono Goodmano teiginiai. Savo knygoje *Ways of Worldmaking* (*Pasaulių darymo būdai*) aptardamas regimybės struktūras, faktų, fikcijų nuspėjamumo problematiką, meno kalbą, rašydamas apie kūrybiškumą ir pasaulių „darymą“, pastebi, kad kuriant naują pasaulį „pradedama nuo kurios nors senos versijos ar pasaulio, kuris yra po ranka ir kuriuo jau esame persisotinę, kol įgauname ryžto ir įgūdžių, kad perdarytume jį iš naujo. Kūrybos procese jaučiamas tam tikras tikrovės nelankstumas yra įpročio gniaužtai. Pasaulio darymas prasideda nuo vienos jo versijos ir baigiasi kita.“²⁴

Toliau aptardamas fikciją kaip kūrybos įrankį, šis filosofas pabrėžia pačią ją esant pasaulio darymo iš pasaulių būdu. „Pasaulio darymas“ susideda iš išardymo ir sudėjimo dažniausiai tuo pat metu ir skaidant visumas dalimis, ir skirstant rūšimis, analizuojant kompleksus sudedamosiomis dalimis ir funkcijomis, brėžiant skirtumus, ir, kita vertus, komponuojant visumas ir rūšis iš dalių, įjungiant funkcijas į kompleksus ir kuriant naujas sąsajas. Tokios kompozicijos ir dekompozicijos paprastai veikia ar dalyvauja pritaikant tam tikras žymas: pavadinimus, teiginius, gestus, vaizdus, piešinius ir t. t.²⁵ Tai reiškia, kad esami pasaulio variantai išardomi ir sudėliojami kitaip, savybės, kategorijos, elementai permąstomi, ištrinami, papildomi, sutvarkomi naujai.

Tam, kad pasaulių darymas būtų suprastas, reikalingos tam tikros referencijos apie tai. Todėl, Goodmano teigimu, čia esminę reikšmę įgyja meno kūrinys. „Tai, kaip objektas arba įvykis funkcionuoja meno kūrinio pavidalu, paaiškina, kaip šitaip funkcionuojantis dalykas per tam tikrus referencijos būdus gali prisidėti prie pasaulių darymo vizijos ir paties pasaulio darymo.“²⁶

Grafikos dizaineris Alanas Fletcheris mano mėgstamoje knygoje *The Art of Looking Sideways* pastebi, jog *bricole* Viduramžiais buvo vadinamos akmenų svaidymo mašinos. Aptardamas brikoliažo terminą ir meninę strategiją, juos taip pat sieja su chaoso teorija, kuri skelbia, jog galutinis rezultatas priklauso nuo pradinių sąlygų atsitiktinumo, ir, kaip ir Lévi-Straussas, iliustruoja mintį bilijardo pavyzdžiu. Jeigu pavyksta smūgiuoti į specifinį kamuoliuko tašką reikiamu greičiu, jis rieda reikiama trajektorija, atšoka ir baigia kelionę reikiamoje vietoje. Tačiau jei bandysime preciziškai viską dar kartą pakartoti, bet netyčia smūgiuosime kamuoliuką labai nežymiai kitaip, žaidimo rezultatas nebus toks pat, nes jį lems net tokie faktoriai kaip dulkės ant kamuoliuko, oro drėgnumas, žaidėjo nuotaika,

23 *Ibid.*, p. 24.

24 N. Goodman, *Ways of World Making*, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1988, p. 97.

25 *Ibid.*, p. 7.

26 *Ibid.*, p. 70.

netgi jo dėvimi batai. Galutinis rezultatas priklauso nuo daugybės atsitiktinių aplinkybių²⁷.

Šis menininkas savo knygoje rašo, jog prietaringas mitinis mąstymas nepripažįsta atsitiktinumo ar netikėtų gamtos kaprizų. Vėjo pasikeitimas, blėstanti ugnies liepsna, netgi nutrūkusi virvelė jam yra prasmės kupini įvykiai. O rafinuotas šiuolaikinis protas savo ruožtu kartais paradoksaliai sureikšmina atsitiktinumą ir jį išnaudoja kūryboje. Pavyzdžiui, Johnas Cage'as kūrė muziką konsultuodamasis su *I Ching* (*Permainų knyga*) arba rodydavo orkestrui piešinius ir prašydavo juos sugroti taip, kaip atsitiktinai ateina į galvą juos išvydus. Jeanas Arpas kūrė netikėtas kompozicijas mėtydamas ir kratydamas ant lentos popieriaus skiautes, Jacksonas Pollockas kūrė tapybos darbus, svaitydamas į drobę dažų skardines, siekdamas išgauti atsitiktinius dažų nuvarvėjimus. Tristanas Tzara sukarpydavo įvairius tekstus ir atsitiktinumo principu juos permontuodavo, sukurdamas dadaistinius eilėraščius²⁸.

Apibendrinama galiu konstatuoti, kad iki tol mano intuityvus, dažnai pasąmoninis brikoliažo strategijos suvokimas įgavo verbalinės išraiškos galimybes ir sąmoningesnę, nors ir rizominę, bet vis dėlto tam tikrą struktūrą. Mąstymas objektais, vaizdų fragmentais ir atsitiktiniais vaizdais, paradoksaliomis jų sąsajomis, pasinėrimas į netikėtas asociacijas yra mano kūrybos instrumentai ir medžiaga kitiems asociatyviems vaizdams ir koncepcijoms kurti.

Tolesniuose poskyriuose aprašau kelis brikoliažo fenomeno atvejus, iliustruojančius mano spontaniško meninio mąstymo epizodus.

1. 1. 2. Kūryba kaip mąstymo būdas. *ELEPHANTUS FURIOSUS* atvejis

Šioje esė trumpai pristatysiu vieną iš savo meninio mąstymo principų – *bricolage*. Tai darysiu remdamasi antropologo Lévi-Strausso veikale *Laukinis mąstymas* aprašytu „pirminiu“ mąstymo būdu. Jį iliustruosiu pavyzdžiu iš savo asmeninės patirties, parodydama, kaip atsitiktinis įvykis ir jo metu sukurti vaizdai bei po keturių mėnesių spontaniškai atsiversta atsitiktinai į rankas patekusi knyga – Samuelio Becketto *Neįvardijamasis*²⁹ – paveikia kito vaizdinio susikūrimą ir atsiradimą mano darbinėje aplinkoje. Tad šioje esė dekonstruosiu savo mąstymo eigą, tekstą kurdamą *koliažo* būdu, nes šį būdą naudoju ir kurdamą vaizdus, t. y. sukuriau kažką naujo iš tarpusavyje nesusijusių detalių.

Mano meninio tyrimo metu kuriami darbai ir paraleliai rašomas disertacijos tekstas sąmoningai nėra valdomi iš anksto griežtai nustatytų taisyklių. Šio tyrimo metodas improvizacinis, akcentuojantis patį *procesą*. Lyotard'as taikliai pastebėjo, jog „menininkas ir rašytojas dirba be taisyklių – tam, kad nustatytų taisykles to, kas *jau bus padaryta*. Kaip tik dėl to kūrinys ar tekstas primena įvykį, kaip tik dėl to savo autoriui jie nutinka pernelyg vėlai arba (o tai reiškia tą patį) jų sukūrimas prasideda pernelyg anksti.³⁰“ Būtent taip ir jaučiuosi

27 A. Fletcher, *The Art of Looking Sideways*, London: Phaidon Press, 2001, p. 152.

28 *Ibid.*

29 S. Beckett, *Neįvardijamasis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

30 A. Žukauskaitė (sud.), *Post/modernizmas*, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006, p. 22.

kūrybinio proceso metu, reflektuodama įvairiai besiklostančias aplinkybes, nes mane su-
panti postmoderni realybė yra bet kokia, tik ne stabili, sąlygojanti vyksmą, o jos judesiai
neretai regisi stokoiantys aiškos krypties ir išsklaidyti. „Mes nežinome (ir nežinome, kaip
būti tikriems, kad tai žinome), kur yra „pirmyn“ ir kur „atgal“, taigi negalime tvirtai pasakyti,
kuris judesys yra „progresyvus“ ir kuris „regresyvus“³¹ – pažymi Zygmuntas Baumanas. Tokį
postmodernios realybės nestabilumą, takumą suvokių kaip tam tikra prasme mane trau-
muojantį. Todėl, negalėdama jo išvengti, aš susilieju su juo ir įsitraukiu į žaidimą.

Meninis mąstymas ir kūryba man yra aplinkos pažinimo įrankiai ir priemonės tikrovei
nukenksminti, kai ji tampa sunkiai pakeliama. Tam pasitarnauja savotiškas „pirminis“ mąs-
tymo būdas, aprašytas Lévi-Strausso. Tai – mitinis (meninis) mąstymas, paremtas jūtimais,
vaizduote ir intuicija. Tai intelektualaus meistravimo rūšis, savotiškas *bricolage*, neretai
reiškiantis netikėtą judesį ar išsukimą iš tiesaus kelio, kad būtų išvengta kliūties³².

Man itin svarbūs šio mąstymo bruožai – jo mitopoetiškumas ir visa apimantis determi-
nizmas, kurių pėdsakus aiškiai įžvelgiu savo kūryboje. Kurdamą dažnai laikausi taisyklės
išsiversti su „parankinėmis priemonėmis“, kurių arsenalas susidaro atsitiktinai, „kai tik pasi-
taiko proga atnaujinti ar praturtinti atsargas, ar papildyti jas ankstesnių konstrukcijų ar de-
konstrukcijų liekanomis.“³³ Tad ši išraiškos būdų kolekcija yra renkama remiantis principu
„to gali kada nors prireikti“.

Todėl domiuosi įvairiausias realybės aspektais. *Stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas* –
pagrindinė varomoji mano kūrybos jėga. Dar „De Chirico yra sakęs, kad gali tapyti tik kai
kurių daiktų išsidėstymo tvarkos nustebintas (pirmiausia – nustebintas) ir kad visa atsivė-
rimo paslaptis jam glūdi žodyje „nustebintas“³⁴ – puikiausiai suprantu, ką jis tuo norėjo
pasakyti, man nutinka panašiai. Tai „lyg iš šalies atsklandantis raginimas, priverčiantis mus
keletą akimirkų sustingti priešais kokį atsitiktinį, daugiau ar mažiau naują derinį, kurio pa-
slaptį, regis, gerai pagalvoję, atskleistume savyje.“³⁵

Tokia savitų išraiškos būdų kolekcija yra tarsi „pasaulių darymo iš pasaulių būdai“. Jie
nurodo kelią, pateikia priemonės pakeisti pasaulio variantus į kitus jo variantus. Tokiam
pasaulių darymo supratimui ir referencijai ypatingą reikšmę turi meno kūrinys.

Šiuolaikinis vaizduojamasis menas atveria galimybę visiems įmanomiems kalbėjimo bū-
dams ir priemonių pasirinkimui, naujiems kontekstams arba apmąstymo lygiams, naujoms
laiko ir erdvės dimensijoms, galimoms istorinėms, teorinėms perspektyvoms ir požiūriams.

Todėl pirmas žingsnis man pradedant dirbti, kaip ir *bricolage* meistrautojui, yra žvilgs-
nis atgal. Turiu atsigręžti į jau sukaupą medžiagų, įrankių, įspūdžių, pastebėjimų, nuste-

31 *Ibid.*, p. 79.

32 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 29.

33 *Ibid.*, p. 30.

34 A. Breton, *op. cit.*, p. 7–8.

35 *Ibid.*, p. 9.

bimų ir idėjų arsenalą bei užmegzti su juo tam tikrą dialogą, iš kurio sužinosiu, kokios priemonės ir jų deriniai labiausiai tiks naujai idėjai išreikšti.

Dirbdama pastebiu, kad meninės refleksijos elementai visada yra kažkur pusiaukelėje tarp pojūčių ir sąvokų. O pojūčiai ir jų sukeltos įžvalgos yra neatsiejami nuo konkrečios juos sukėlusios situacijos. Anot Lévi-Strausso, „mokslininkas kuria įvykius (keičia pasaulį) naudodamasis struktūromis, o menininkas / meistrautojas kuria struktūras naudodamasis įvykiais.³⁶“

Taip gimė ir šis tekstas. Sumeistravau jo siužetą ir struktūrą, remdamasi konkrečiu įvykiu, kurį netrukus čia aprašysiu.

Šiuo atveju man svarbus šio antropologo teiginys, kad menininkas yra „pusiaukelėje tarp projekto ir anekdoto, jis sugeba sujungti vidines ir išorines žinias, tai, kas jau „yra“, ir tai, kas dar tapsmo būsenoje.³⁷“ Toliau aprašydama smagų „anekdotinį“ nutikimą, kaip tik ir siekiu iliustruoti, kaip jungiu savo vidines ir išorines žinias, su kurių pagalba konstruoju šį meninį tyrimą.

Mano meninis tyrimas yra apie (*melo*)*dramatiškas* šiuolaikinio Vakarų kultūros individo emocijas. Todėl domiuosi žmogaus kūnu kaip atvaizdo vieta, kūno vaizdu, padedančiu mąstyti apie žmogų. Kaip teigia Erika Grigoravičienė, „žmogaus kūnas gali būti vaizdų vieta dvejopa prasme – kaip „vidinių“ ir kaip „išorinių“ vaizdų (vaizdinių ir įvaizdžių) laikmena; [...] šis struktūrinis bruožas galėtų būti ir našus, nepamainomas modelis-metafora vaizdiniais artefaktams tirti.³⁸“

Aš juk pati turiu kūną ir, perfrazuodama Merleau-Ponty, teigiu, kad „esu įmesta į gamtą ir gamta pasirodo ne tik už manęs, objektuose be istorijos, ji regima subjektyvumo centre. [...] Tai, ką suprantu, niekada nesutampa su mano gyvenimu, galų gale, aš pati niekuomet nesudarau vieno su savim pačia. [...] Kaip gamta prasiskverbia iki mano asmeninio gyvenimo centro ir susipina su juo, taip (mano) elgsena nužengia į gamtą ir išsidėsto joje kultūros pasaulio pavidalu.³⁹“

Gamtoje regiu ir kitus, turinčius kūną, pavyzdžiui, gyvūniją. „Kadaise manyta, kad gyvūnai yra šventesni, dieviškesni negu žmonės. Pirmąkart visuomenėse nėra net „žmogiškosios“ karalijos, ir nuo senų senovės atskaitos taškas yra gyvūnijos sfera. [...] Neretai žmonės apibūdina save per bendrumą su koku nors gyvūnu: pavyzdžiui, bororų genties indėnai „yra“ papūgos arara.⁴⁰“

Apie gyvūnus čia prabilau sąmoningai užbėgdama už akių, jau žinodama, kur link pakrypo mano tyrimas, paveiktas vieno atsitiktinio susitikimo, kurį čia tuoj pat aprašysiu.

36 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 36.

37 *Ibid.*, p. 39.

38 H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, cituota iš: E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 89.

39 M. Merleau-Ponty, „Kitas ir žmonių pasaulis“, in: *Baltos lankos*, Nr. 14, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 151–153.

40 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 153.

Tad dabar ir noriu pristatyti vieną pavyzdį iš savo sukaupytų priemonių, situacijų ir metaforų, kurios veikia šį meninį tyrimą. Metaforos ir žaismingumo aspektas čia bus itin svarbus. Taigi trumpa istorija apie *ELEPHANTUS FURIOSUS*.

2013 m. lapkričio 12 d. penkiese ėjome Vilniaus senamiesčiu po parodos atidarymo: menotyrininkė Agnė Narušytė, filosofas Vytautas Ališauskas, fotomenininkas Alvydas Lukys, menininkas Kęstutis Grigaliūnas ir aš. Pakeliui užsukome į barą „dar vienos vyno taurės“. Besišnekučiuojant prasitariau filosofui Vytautui Ališauskui, kad rašau disertaciją (*melo*)dramatiško emocionalumo tema ir šiuo metu domiuosi isteriško kūno įvaizdžiais.

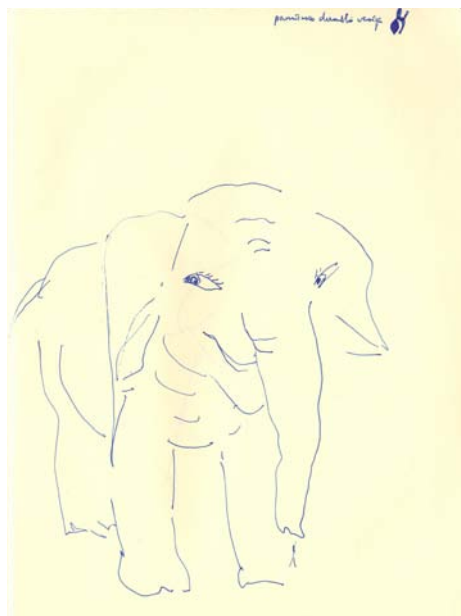
Tuomet Ališauskas ėmė pasakoti apie *ELEPHANTUS FURIOSUS*, panoro jį nupiešti, tad pasiūliau jam savo studijų sąsiuvinį. Filosofas nupiešė jame *ELEPHANTUS FURIOSUS*, t. y. pamišusį dramblių. Savo pamišusio dramblio versijas ten pat nupiešė ir kiti stalo kaimynai – Narušytė, Lukys, Grigaliūnas ir aš.

Interpretuodamas mūsų visų nupieštus *ELEPHANTUS FURIOSUS*, Ališauskas ėmė žaismingai diktuoti būsimos mano disertacijos tekstą. Pateikiu šį paskubom užsirašytą tekstą nieko nepakeitusi:

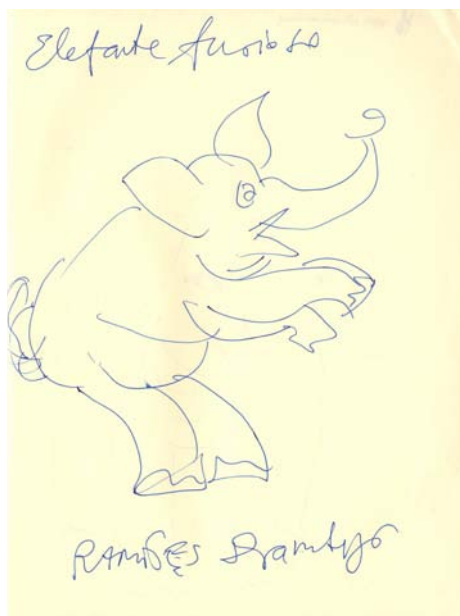
Vytautas Ališauskas, *ELEPHANTUS FURIOSUS*

Išprotėjusio dramblio analizė (hermeneutinis metodas)

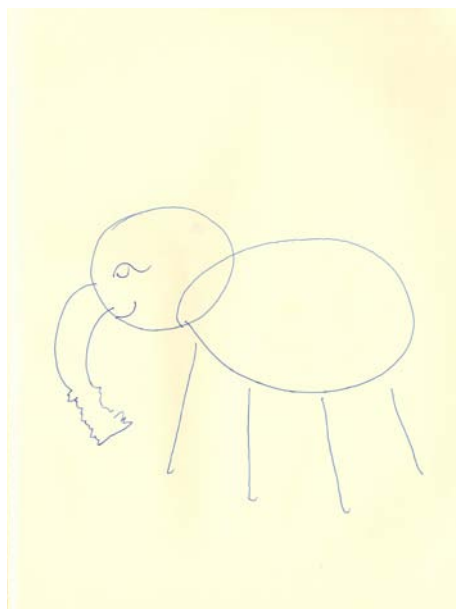
Pamišusio dramblio kūno vaizdavimas perteikia ypatingą kūniškumo kondiciją. Sąvoka „pamišimas“, „pašėlimas“ mūsų vaizduotėje sunkiai jungiama su drambliu: dramblotas, nejudrus klasikinėje simbolikoje perteikia pastovumo, ištikimybės ir maldingumo idėjų-būtybę.



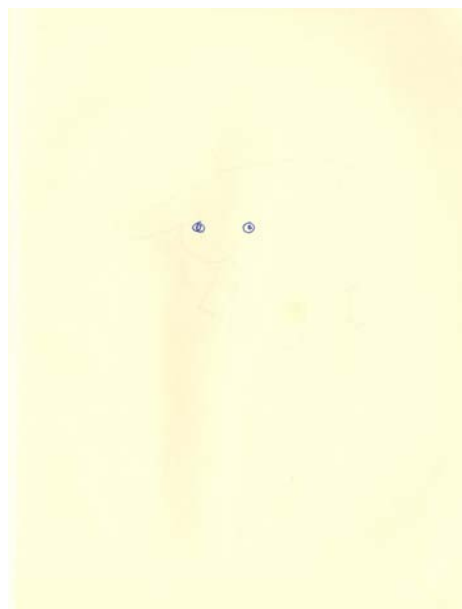
Agnė Narušytė, *ELEPHANTUS FURIOSUS*, 2013



Vytautas Ališauskas, *ELEPHANTUS FURIOSUS*, 2013



Alvydas Lukys, *ELEPHANTUS FURIOSUS*, 2013



Kęstutis Grigaliūnas, *ELEPHANTUS FURIOSUS*, 2013

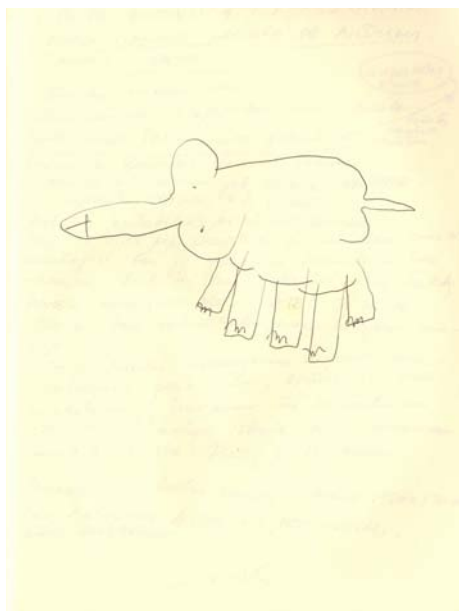
Vis dėlto šis pastovumo ir šėlsmo derinys tarsi skaido dramblio kūną iš vidaus – tai atsispindi Agnės Narušytės kūrinyje. Dramblio akys, perteikiančios vidinę įtampą, kontrastuoja su stabilu dramblio kūnu ir nulinkusiu straubliu (čia atsisakoma bet kokių froidistinių interpretacijų).

Vytauto Ališausko dramblys tą vidinę kūno įtampą eksternalizuoja. Ryškios raukšlės, nerangus strėnų judesys, kylantis ir drauge krentantis ausų mostas išryškina pamišusio dramblio sąvokos paradoksalumą, netgi tam tikra prasme ją dekonstruoja.

Radikali fotografo Alvydo Lukio akis dramblių mato pirmiausia kaip nejudantį objektą, sustingdo dramblio pamišimą ir paverčia laikiniu reiškiniu, tarsi patvirtindamas teiginį, kad fotografija yra ne erdvės, o laiko menas. Negana to, fotografą kankinantis klausimas, „kas regi regintįjį“, čia atsiskleidžia ypatingu, kitonišku dramblio matymu. Dramblio kojos, tradiciškai suvokiamos kaip kolonos, redukuojamos į plokščius degtukus, priešingai patirties dėsniams, išlaikančius masyvų dramblio kūną ir galvą.

Vienintelio čia profesionalaus dailininko Kęstučio Grigaliūno pastanga perteikti pamišusio / pašėlusio dramblio vaizdinį sugriūna, netikėtai atsimušusi į filosofinį subjekto ir objekto klausimą. Ar pavaizduotos akys yra dramblio, ar dailininko, ar galiausiai to, kuris regi visus reginčiuosius?

Todėl vienintelė galiausiai įmanoma reakcija į šią pamišusio / pašėlusio dramblio epifaniją penkių piešinių pavidalu tampa menininkės Laisvydės Šalčiūtės atvirai bejėgiškas, sąmoningai froidistinis ir primityvus piešinys, kurio ironišką prigimtį atskleidžia penktoji dramblio (šuns) koja, labiau primenanti ne tiek koją, kiek besituštinančio dramblio ekskrementus, ir ši-



Laisvydė Šalčiūtė, *ELEPHANTUS FURIOSUS*, 2013

taip grąžinanti mus į laiko sustabdymo idėją. Tačiau tai yra ne tiek fotografinė laiko sustabdymo galimybė, kiek veikiau jos įveika. Dramblio ekskrementai, sustingę amžinybėje, iš tiesų yra nuoroda į amžinojo atgimimo mitą – žūties ir gyvybės sugrįžimo viziją.

Dėkoju filosofui Ališauskui už dovanotą šmaikštų tekstą.

O toliau mano idėja vystėsi siurrealistų taikliai apibūdintu *objektyvaus atsitiktinumo* principu. Praėjus keturiems mėnesiams po to vakaro, kai penkiese piešėme pašėlusius dramblius, Velykų išvakarėse, paskubomis mąstydamą, kokią patiekalą tai šventei pagaminti, užuot studijavus kulinarines knygas, kažkodėl sėdėjau prie kompiuterio su Samuelio Becketto tomeliu ant kelių. Bevertant jį

mano žvilgsnis užkliuvo už Becketto sakinio fragmento kurį čia ir cituoju: „[...] tie **triušiai**, kliudantys man vėl save susigražinti [...]“⁴¹. Ir štai čia būtent ir įvyko Lévi-Strausso aprašytas netikėtas minties judesys, išsukimas iš tiesaus kelio – *bricolage*. Tąkart suvokiau du dalykus: kad Velykoms gaminsiu triušį ir kad kadangi dar Lyotard'as teigė, jog „vienas iš pamatinių postmodernizmo įsitikinimų yra nepasitikėjimas didžiaisiais pasakojimais“⁴², o didžiosios figūros neretai simbolizuoja žmogų, ir anksčiau aptartas pamišęs dramblys yra žmogaus metafora, tačiau jis – man nebetinkanti metafora, kalbant apie postmodernaus žmogaus tapatybę. Šiuo atveju tinkamesnė metafora – triušis. Nes anksčiau aptartas dramblys nuo seno simbolizuoja tokias žmogiškas savybes kaip išmintingumas, didžiavasiškumas, romumas. Viduramžiais šis gyvūnas laikytas net ypač skaisčiu gyvūnu ir buvo siejamas su protingumu bei susivaldymo dorybėmis⁴³.

O triušis Biblijoje minimas tarp nešvarių gyvūnų. Jis, be kita ko, simbolizuoja vislumą, erotiškumą, baikštumą, greitai bėgantį gyvenimą⁴⁴, ir, mano supratimu, gali tinkamiau įvaizdinti postmodernaus kūniškumo transgresyvumą. Juolab, kad vienas svarbiausių varotojiškos hedonistinės kultūros bruožų – žaisminga parodija.

41 S. Beckett, *op. cit.*, p. 137.

42 J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1984, p. xxiv, cituota iš: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sud. G. Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 220.

43 U. Becker, *Simbolių žodynas*, Vilnius: Vaga, 1995, p. 57.

44 *Ibid.*, p. 115.

Žmonijos kuriami vaizdiniai, nors ir skirtingomis techninėmis priemonėmis, tačiau visada perduoda žinių apie ją pačią. Jie yra mentalinės prigimties, sąlygoti atminties, supratimo, fantazijos. Vaizdai padeda mąstyti apie žmogų, patys neturėdami pastovaus užfiksuoto pavidalo. Tačiau jie visada gimsta iš supratimo ir perteikia pasaulio patirtis, įsikūnijančias vaizduose kaskart vis kitaip ir susijusias su tam tikra epocha ir kultūra⁴⁵. Žmogaus vaizduotei nuo amžių būdingas antropomorfizmas. Ne išimtis ir manoji vaizduotė.

Todėl šioje teksto vietoje *ELEPHANTUS FURIOSUS* (pamišusį dramblių) transformuoju į *LEPUS FURIOSUS* (pamišusį triušį). Pasirenku *TRIUŠĮ* (ir jo įvaizdžius rastus internete) kaip metaforą, padėsiančią įvaizdinti postmodernaus žmogaus tapatumo transgresyvumą ir galbūt jame užkoduotą žmogiškosios kultūros (*komi*)tragizmą.

1. 1. 3. *ELEPHANTUS FURIOSUS* versus *LEPUS FURIOSUS*

Vaizdų srautai ir „realybės“ pasiūla pakeitė visuomenės žiūrėjimo įpročius: sunaikino ribą tarp vidinio (privataus) ir išorinio (visuomeninio) pasaulio, ištrynė geografijos perskyras, įtvirtino antropomorfizmą ir konfigūruoja ekscentrišką mentalitetą⁴⁶.

Populiarioji kultūra teikia erdvės transgresijai, spektakliui, viešam reginiui ar demonstravimuisi – „patraukli spektaklio forma yra masiškai medijuojamas karnavalas, kuriantis groteskinę karnavalo kultūrą, skatinančią subjektyvumo migraciją nuo kritinio proto ir socialinių rūpesčių iki juokingų absurdiškų tapatumų ir emocinio pasitenkinimo.“⁴⁷

„Pasaulio erdvė užtvindyta vaizdais. Viskas virsta vaizdais: egzistuoja, kuriami ir vartojami tik vaizdai. Mūsų dienomis vaizdai gyvesni nei žmonės. Vienas mūsų pasaulio ženklų tikriausiai yra šis apvertimas: mes gyvename pagal bendrą vaizdinių repertuarą“, – dar 1980 metais teigė Roland'as Barthes'as. Jis pastebi, kad „vadinamąsias pažangias visuomenes apibūdina tai, kad šiandien jos vartoja vaizdus, o nebe tikėjimus, kaip darė praeityje; tai gi jos yra liberalesnės, ne tokios fanatiškos, bet kartu ir „netikresnės“ (ne tokios „autentiškos“) – kasdienėje sąmonėje tai išreiškiame pripažindami šleikštų nuobodulį, tarsi universalizuotas vaizdas kurtų pasaulį be skirtumo [...]“⁴⁸.

Tad gyvendama šalia šių tvindančių vaizdų srautų, stengiuosi juose nenuskęsti. Todėl savo kūryboje dažniausiai naudoju antrinės realybės atspindžius, dirbu su aproprijuotais fotografiniais ir reprodukciniiais vaizdais. Juos kaupiu, perkuriu, savo darbuose transformuoju į naujus vaizdinius, koncepcijas ir vizualinius naratyvus, oponuojančius visuome-

45 A. Aleksandravičiūtė, „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, in: *Menotyra*, Nr. 1 (18), 2000, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 10–12.

46 O. Žukauskienė, „Žiūros antropologija: apie kasdienybę ir ekranų kultūrą“, in: *Logos*, Nr. 63, Vilnius, 2010, p. 168.

47 J. Černevičiūtė, „Kūnas vartojimo kultūroje: postmodernizmas, vartojimas, kūnas kaip prekė“, in: *Problemos*, 2008 (priedas), Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 81, prieiga internetu: <http://www.zurnalai.vu.lt/problemos/article/view/10483/8449> [žr. 2017-10-04].

48 R. Barthes, *Camera lucida*, Vilnius: Kitos knygos, 2012, p. 139.

nės stereotipizavimui ir homogenizavimui. Tai tarsi pastanga neutralizuoti tuos nenutrūkstamai į kasdienybę plūstančius kitų techniniu būdu sukurtus vaizdus. Anot medijų filosofo Vilėmo Flusserio, dėka tų kažkieno kito sukurtų vaizdų „pasaulį patiriame it plokščią ekraną, su įvairių ryšių laukų nustatymo galimybėmis, o mąstymas bei rašymas pasidarė „nediskursyvus“, linijines priežasčių ir pasekmių sekas išstūmė asociacijos, šuoliai, atsitiktinumai ir reginių „rastrai“, kuriuos bet kada galima perkomponuoti [...]“⁴⁹. Pastebiu, kad visa tai nesvetima ir mano pačios mąstymui ir kūrybai.

Trumpam grįžtant prie Lévi-Strausso, dar noriu atkreipti dėmesį į man svarbų jo teiginį, kad menininkas kalbasi „per daiktus – pasirinkdamas vieną ar kitą galimybę iš riboto jų skaičiaus, atskleidžia savo charakterį ir gyvenimą“, niekada nebaigdamas savo projekto, bet visada įdėdamas dalelę savęs⁵⁰. Tad ir aš čia noriu akcentuoti savo pasakojimo neužbaigtumą kaip meninę išraiškos priemonę, paliekančią erdvės neapibrėžtiems kūrybiniams mainams tarp skaitytojo / žiūrovo ir meno objekto – teksto bei siūlomų vaizdų, kurios radau internete.

Toliau iliustruojau savo mintis internete rasta *LEPUS FURIOSUS* „kūnų“ atvaizdais. Tarkime, mūsų vartotojų visuomenė yra tarsi *pamišusių triušių ferma*...



LEPUS FURIOSUS ferma



LEPUS FURIOSUS kūdikystė



LEPUS FURIOSUS dvasinės praktikos



LEPUS FURIOSUS religinis kūnas

49 E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 171.

50 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 34.



Kodėl *LEPUS FURIOSUS* yra Velykų simbolis, jeigu jis nededa kiaušinių? Todėl, kad *LEPUS FURIOSUS* išsirita iš kiaušinių.



Auksinis / šokoladinis *LEPUS FURIOSUS* kūnas



Šiuolaikinis jaunuolis *LEPUS FURIOSUS* – kaip triušis. Dievina seksą ir žolę



Erotiškas *LEPUS FURIOSUS* kūnas



Erotiškas *LEPUS FURIOSUS* kūnas



Erotiškas *LEPUS FURIOSUS* kūnas



Grėsmingas *LEPUS FURIOSUS*



Grėsmingas *LEPUS FURIOSUS* kūnas



Magiškas *LEPUS FURIOSUS* kūnas



LEPUS FURIOSUS – bandymų triušis



Piene troškintas triušis – abjektiškas *LEPUS FURIOSUS*



LEPUS FURIOSUS iš maltos kiaulienos



Trans(...) *LEPUS FURIOSUS*



Estetinės *LEPUS FURIOSUS* kūno modifikacijos



Politinis *LEPUS FURIOSUS* kūnas



LEPUS FURIOSUS kūnas – vizualaus meno objektas (aut. Florentijnas Hofmanas)



LEPUS FURIOSUS miegas labai mielas

1. 1. 4. Dramblys

Šiuos žodžius čia rašau „aš“. „Žodis „aš“ tekste gali žymėti to teksto autorių arba kitu atveju pasakotoją romane, pasirodantį kaip tas, kas matė ar išgyveno šiuos įvykius, arba išgalvotą kalbėtoją, kurį autorius prasimanė ir priskyrė jam šias mintis ar jausmus.⁵¹“

Tarkime, aš esu Dramblys. Todėl, kad ištariau šiuos žodžius, dabar bandau „juo“ tapti. Nes „sakyti „aš“ – tai prasidėti.⁵²“ Aš esu Dramblys penkiomis kojomis, „[...] žodžiai taip pat turi jėgos: jie turi jėgos priversti daiktus atrodyti kitaip.⁵³“ Penkiomis kojomis, nes keturių man per mažai. Esu kolekcionierius. Mano godus žvilgsnis visuomet nori daugiau. Prisiminti, ko nesu patyręs. Plaukti per vaizdus ir tekstus penkiomis kojomis. Maknoti per juos, bristi, rinkti juos ir kimšti į kompiuterio *folderius*, dėlioti iš vienos laikmenos į kitą, užsirašinėti į sąsiuvinius, knygeles, ant atsitiktinių popieriaus skiaučių, kažkur laikinai padėti, po to kai kuriuos pamiršti. Kol jie staiga netikėtai pabyra nuo kokios nors lentynos ar komodos atbrailos, ar stovint parduotuvėj prie atsiskaitymo kasos, ieškant piniginės panardinus ranką kuprinėn, tie vaizdai ir sakiniai ant popieriaus skiaučių čėža toje kuprinėje, kimba už pirštų galiukų, stvarsto mano ieškančią ranką lyg skęstantys šiaudą ir kažkokiu nesuprantamu būdu sugeba nustumti piniginę į pačią giliausią kuprinės tamsą, nekantraudami pirmiau už ją būti ištraukti į dienos šviesą. Į spiginančią prekybos centro šviesą. Kokia gėda. Kuisdamasi savo kuprinėje raudonuju parduotuvėje prie tos kasos, vaduodama piniginę iš tų neaiškių popiergalių su paskirais paveikslėliais, tekstais, sakiniais. Jų pilna visur. Jie stiprūs, jie kibūs, landūs ir įkyrūs. Jie šmėžuoja, lenda į akis ir prašosi palesinami dėmesiu kaip pulkas alkanų purvinų balandžių. Galiausiai jie užkrėtė mane kažkokia keista aistra. „Smalsumu ties manijos riba, ties ydos riba – aš sakau *ydos*, nes ir mene ir mąstyme visa, kas nepavirsta šiek tiek nesveika aistra, yra paviršutiniška, taigi nerealū.⁵⁴“

Kasdienybėje plūstantis vaizdų ir tekstų srautas man sukelia sąmyšį ir nuolatinę užmiršimo būseną savo neapbrėpiama gausa. Jie traukia ir įtraukia mano kūną. Žiūrėk, užsižiopsosiu ir gali taip nutikti, kad vėl įkišus ranką į kuprinės gilumą piniginės, ten pat jon mano paskubom sumesti vaizdai ir tekstai gležnose popieriaus skiautėse susivienys ir įtrauks mane pačią į tos juodos kuprinės gilumą, dar ir užtrauktuką virš galvos užsegs, kad nepasprukčiau. Taip taip, man tie vaizdai ir tekstai – tarsi tranzityvių objektų pasaulis, galintis nuvesti įvairiomis netikėtomis kryptimis. Todėl kad ir kas būtų, kažkiek budrumo visada turiu išsaugoti. Nes noriu, kad „jie“ žinotų, kas čia subjektas, o kas čia objektas. Todėl aš – juos, o ne jie – mane, aš juos *kolekcionuoju*. Karpau iš popieriaus, randu internete, atsispausdinu, užsirašau, išsaugau laikmenoje, nešioju iš vietos į vietą, perkonstruoju, per-

51 A. Lingis, „Garbės žodis“, in: *Baltos lankos*, Nr. 24, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 106.

52 *Ibid.*, p. 108.

53 *Ibid.*, p. 106.

54 J. L. Borges, *Smėlio knyga*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008, p. 12.

paišau, sukeičiu vietomis, nešiojuosi kuprinėje. *Aš juos, ne jie mane. Ar gali būti, kad klystu? Ar tikrai aš juos?* Visad išlieka krislelis nerimo.

„Taigi kolekcionierius – apgavikas, žmogus, kurio džiaugsmas visada atmiešti nerimo. [...] Pilna kolekcija – negyva kolekcija. Ji neturi palikuonių. [...] Nepilnas: motyvuotas troškimo būti pilnas. Visuomet dar ko nors trūksta. [...] Kolekcionieriui reikia būtent to, kas per daug, jam reikia pertekliaus, gausos. [...] Kolekcija – visuomet daugiau, nei reikia.“⁵⁵

Bet kodėl, kam man tai? Kam man ši kolekcija? Gal kad nepaliauju domėtis, kaip koku būdu esame pasaulyje? Aš esu Dramblys kolekcionierius – „šie žodžiai nustato mano kūno padėtį veikimo lauke ir mano paties padėtį tame kūne.“⁵⁶ Ir koks gi tas mano veikimo laukas? Pavyzdžiui, aš švaistau laiką internete. Dažniausiai vakarais, naktimis. Grįžusi namo iš dirbtuvės, sėduosi prie kompiuterio ekrano „prisibaigti“. Pavargusi ir mieguista, beveik nebeturinti jėgų susikoncentruoti. Palengva brendu savo penkiomis kojomis, panyru ir plūduriuoju toje elektroninėje kolektyvinėje sąmonėje, kolektyviniame *Google* vaizdų sapne. Miglota sąmonė tarp miego ir būdravimo – plona riba, bet ideali būsena manui kurti. Nesukoncentruotas, suskaidytas dėmesys, betikslis nardymas vaizdų jūroje tai pagal vieną žodinę nuorodą, tai pagal kitą. Laimikis – žaliava būsimiems kūriniais ar šiaip apmąstymams. Keisti vaizdai, trumpos tekstinės citatos, kurias nusikopijuoju – *copy, paste*, arba *save image as...*, kaupiu, po teisybei, apropriuoju. Po to kada nors perdirbinėju: karpau, klijuoju, keičiu vietas ir kontekstus, bandau kažką juose įžvelgti, kažką, kas iš pirmo žvilgsnio nepastebima. Turbūt dažniausiai įžvelgiu tai, kad „visuma to, kas aš esu – tai vieningas fragmentiškų pažinimo sistemų, nepilnų informacijos išteklių ir netolydžių paradigmų, nesukierintų vaizduotės laukų, asmeninių kartotės ciklų ir kintančių ritualų junginys.“⁵⁷ O kartais šis mieguistas, neapgalvotas naršymas staiga kažkuriuo momentu, tarsi mostelėjus burtų lazdele, iš drumzlinos mano sąmonės, rymančios priešais drumzliną nakties veidrodį – kompiuterio ekraną – ir spoksančios į interneto platybes, ištraukia mano būsimą naują kūrinį ar, jei pasiseka, tarsi už siūlo palengva ištempia visą būsimą jų ciklą.

Tad aš – Dramblys kolekcionierius, renkantis keistus vaizdus, velkantis ir kraunantis juos į vieną vietą, paskui kažkodėl tempiantis į kitą, kemšantis į kuprinę, raudonuojuojantis, kai tie neklusnūs vaizdai viešojo vietoje bando išdavikiškai pasprukti iš tos prasegtos kuprinės, nešantis į dirbtuvę, pamirštantis, vėl atrandantis, nuolat išsiblaškęs ir apsnūdęs.

Aš kolekcionierius, o gal kažkieno nematomos kolekcijos eksponatas, visai nesu užtikrinta, mano „aš“ randasi pabundant, už mieguisto pojūčių užesio. „Jam ypač reikalinga aktyvi užmarštis apsirikimų, nesėkmių, ir nusivylimų, kurie išlieka kaip šleikštūs pojūčiai, įklampinantys tiek praeities vaizdą, tiek į priekį atverto kelio vaizdą.“⁵⁸

55 S. Sontag, *Ugnikalnio mylėtojas*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 80–81.

56 A. Lingis, *op. cit.*, p. 110.

57 *Ibid.*, p. 114.

58 *Ibid.*, p. 107.

Esu mieguistai smalsus ar smalsiai mieguistas Dramblys. Renku žodžius, vaizdus, sakinius, atvaizdus, paveikslėlius, posakius, stengiuosi neužmigti, bet ir neprabusti, čiupinėju ir vartaliuju savo kolekciją, matyt, ieškau joje kažkokios savasties. „Viską aprėpiantis smalsumas tik tuomet gyvybingas, jei yra pažymėtas absoliučiu savasties ženklu, savasties, iš kurios visa kas išteka ir kuria visa kas baigiasi, – aukščiausiaja laisvo pasirinkimo galia, pradžia ir pabaiga, interpretuotina tūkstančiais aiškiausių kriterijų. Kas gi čia išties realu? Nebent Aš – ta didžiausioji veidmainystė...⁵⁹“

„Ir tikrai, kas gi čia išties realu?“ – pašaipiai taria nepastebimai kambarin atsėlinęs Haruki Murakami, kurio, dievaž, neskaičiau, tik žvilgtelėjau į jo knygos, gautos dovanų, viršelį.

Ir tęsia: „Dėl viso pikto pridursiu, kad dramblius mes gaminame ne nuo nulio. Po teisybei, mes juos padauginame. Kitaip tariant, pasigavę dramblį, pjūklų nurėžiame jam ausis, nosį, galvą, kūną, kojas ir uodegą, viską gražiai sudėliojame ir gauname penkis dramblius. Todėl tik penktadalį tokio dramblio sudaro tikrasis, visa kita – padirbinys. Tačiau plika akimi to nematyti, pats dramblis, aišku, irgi nieko neįtaria. Štai taip nagingai mes dauginame dramblius.⁶⁰“

O tada iš nakties tamsos jam paantrina mano feisbuko draugas K. N.:

„[...] arbatinukas dar kelia straublį lyg pašautas dramblis, dar bando kvėpuoti.⁶¹“

Mano kolekcija nerami, ji kalba... O vargė, ar jie čia tik ne apie mane?

1. 1. 5. Laimė

Didžiausią dalį informacijos apie mus supantį pasaulį mes gauname vaizdų dėka. Esu vizualiojo meno kūrėjas, todėl man lengviau mąstyti vaizdais nei sąvokomis. Norėdama parašyti tekstą, įkvėpimo pirmiausia ieškau vaizduose. Ieškau juose ženklo, pastūmėsiandžio išvynioti būsimo teksto idėjos giją. „Vaizdas negali būti idėja, bet jis gali atlikti ženklo vaidmenį, arba, dar tiksliau, gali sugyventi su idėja ženkle. Ir jeigu idėjos dar ten nėra, jis gali jai išsaugoti vietą, išryškindamas kaip negatyve jos kontūrus⁶²“, – teigia Lévi-Straussas, rašydamas apie intuityvų brikoliažinį, mitinį mąstymą.

Savo kūryboje dažnai naudoju brikoliažo strategijas. Tai reiškia, kad kuriu parankinėmis priemonėmis, įdėmiai dairausi po aplinką, ieškodama ten įrankių ir įkvėpimo, sukuriuoju žvilgsniu ir mintimis. Kiekvienas mano dėmesį pritraukęs objektas gali atstovauti tam tikrai konkrečiai arba tik galimų santykių visumai. Mintyse reflektuoju supančią aplinką, plūduriuoju pusiaukelėje tarp pojūčių ir sąvokų, ieškau, už ko užsikabinti. Kaip pasakytų Lévi-Straussas, gaudau „pranešimus“, o Goodmanai tai apibūdintų kaip pasaulių iš pasaulių kūrimą.

Šiame skyriuje analizuodama vieną iš savo kūrybinių strategijų – brikoliažą – dėviu drambliaus kaukę, ji man reikalinga kūrybos procesui iliustruoti. Remdamasi Iseriu galiu teig-

59 J. L. Borges, *Smėlio knyga*, p. 13.

60 H. Murakami, *Dramblis pradingsta*, Vilnius: Baltos lankos, 2014, knygos viršelio apklankas.

61 K. Navakas, *Begarsis skambutis*, Vilnius: Tyto alba, 2015, p. 23.

62 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 33.

ti, kad šis įsivaizduojamas persirengimas suteikia man pavidalą, prisiderinantį prie situacijos reikiu, ir „įgalina išskleisti jį į daugybę galimybių, būtinų asmeniui siekiant prisitaikyti prie gausybės kintančių situacijų“⁶³. Anot šio teoretiko, skirtumas tarp manęs ir įsivaizduojamos kaukės persikelia į mano asmenį, o tuo pačiu pati kaukė yra persmelkta skirtumo, nes ji slepia ir tuo pat metu atskleidžia mane kaip aspektų gausybę. Kaukė palengvina ek-statinę buvimo savimi ir stovėjimo anapus savęs būseną. Kurdama aš būtent ir stengiuosi panirti ir plūduriuoti tokioje būsenoje. Manoji kaukė yra fikciškumo paradigma. Fikciškumas apsi-reiškia kaip apgaulė tam, kad parodytų, jog tokia apgaulė visada yra būdas atsiskleisti. Kaip savęs modeliavimo ir pasaulio darymo paradigma, jis iliustruoja kūrybos procesą⁶⁴.

Mąstydamą apie šias teorijas, sėdžiu užsidarius savo kambaryje, įkalinau čia save, kad rašyčiau. Akimis tyrinėjau aplinką, viskas čia pernelyg pažįstama, maža uždara erdvė. Tad vėl neatsispiriu pagundai paieškoti laimės (*sic!*) internete. Laimė. Laimė – emocijų spektras pasireiškiantis įvairiais teigiamais jausmais – ramybe, dvasine pusiausvyra, pasitenkinimu ar dideliu jausmingu džiaugsmu. Tai subjektyvus gyvenimo pilnatvės jausmas, idealybės ir esamybės faktinis ir įsivaizduojamas atitikmuo. Jau užsikabinu. Kas gi nenori būti laimingas. Būti laimingam – ko gero populiariausias noras, kurį sugalvojame pūsdami gimtadienio torto žvakutes ar išvydę danguje krintančią žvaigždę...

Nuo pat vaikystės mums kartojamas palinkėjimas liepiamąją nuosaka: *Būkite laimingi!* Jame glūdintis įsakymas nėra aiškiai apibrėžtas. Kokios yra laimės normos, kaip žinoti, ar esi laimingas, galiausiai, kaip tą laimę pasiekti? Tikslas būti laimingam yra neapibrėžtas, siekis neaiškus ir kartais bauginantis, nes šiandien, regis, tapo amoralu nebūti laimingu. Tad laimės siekis gali virsti problema.

Baumanas, analizuodamas vartotojiškos Vakarų visuomenės fenomenus, pabrėžia, kad ji „galbūt vienintelė visuomenė žmonijos istorijoje žadanti laimę žemiškame gyvenime, laimę čia ir dabar ir *kiekvienam* būsimame „dabar“; trumpai tariant, *greitą ir amžiną* laimę. Taip pat tai yra vienintelė visuomenė, atkakliai vengianti pateisinti ir / arba įteisinti bet kokios rūšies nelaimingumą [...], atsisakanti *toleruoti* nelaimingumą ir vaizduojanti jį kaip *bjaurastį*, besišaukiančią bausmės ir atlygio“⁶⁵. Tačiau, teigia šis filosofas, paradoksali vartotojų visuomenės ekonomikos gyvavimo sąlyga yra tam tikras šios visuomenės narių troškimų *nepatenkinamumo* (jos pačios terminais tariant, jų nelaimingumo) palaikymas, skatinantis nuolatinį naujų prekių ir paslaugų vartojimą⁶⁶.

Vėl griebiuosi kompiuterio ir visu įsivaizduojamu dramblišku kūnu ketinu panirti į elektroninę simuliacinę Google vaizdų paieškos erdvę, kad įkalnčiau savo žvilgsnį vaizdų sraute. Ieškosiu laimės! Ekranas iš karto it kempinė susiurbia dalį mano gyvybinės energi-

63 W. Iser, *op. cit.*, p. 78–80.

64 *Ibid.*, p. 80.

65 Z. Bauman, *Vartojamas gyvenimas*, Vilnius: Apostrofa, 2011, p. 85.

66 *Ibid.*, p. 90.

jos, nyksta laiko ir vietos pojūtis, tarsi kvaišalai narkomano gyslomis manyje ima sruventi vaizdai. Skaitmeninės technologijos švelniai, bet atkakliai protą velka atgal į Viduramžius, mane glemžiasi varguolių Biblija – internetas...

Google vaizdų paieškos sistemoje surinkus žodį *laimė*, drambliškas kūnas ima klimpti vizualiniame sirupe. Kačiukai, balionėliai, mieli kūdikiai, drugeliai, apsikabinę įsimylėjėliai, širdelės, sklandantys pienučių pūkeliai, iš debesų žemėn krentantys pinigai, šampano taurės, jausmingi peizažai, vestuviniai žiedai, egzotiški paplūdimiai, blizgantys automobiliai, saldžios porėlės romantiškuose pataluose ir daugybės besišypsančių įvairaus plauko gražuolių...

Tikra akis graužianti *muilo opera*. Perdėtumas, pompastika, banalus vaizdų bei fotografijų siužetai ir kompozicijos, pabrėžtinai mieli, gražūs ir optimistiški jų veikėjai. Vaizdai sentimentalūs ir kičiniai. Tarsi uoslę kutentų pigus sintetinis pakalnučių kvapas, o burnoje veltųsi aitrūs muilo skonys. Muilo opera – televizinės produkcijos žanras, tradiciškai orientuotas į tam tikro intelektualinio sluoksnio moteriškos lyties žiūrovą, kitaip tariant, dažniausiai į namų šeimininkes.

Šioje teksto vietoje staiga pasirodžiusi iš kažkokių miglotų pasąmonės užkaborių, mano mintyse neonu ironiškai sušvinta kažkur girdėta frazė, kad *muilas geriausias namų šeimininkės kasdienybė*, „draugas ir pagalbininkas“ buityje palaikant švarą ir tvarką... Amerikiečių kultūros antropologė Sherry Ortner rašo, kad jeigu pažvelgtume plačiau į sąvokas švara ir *suterštumas*, turbūt pastebėtume, kad jos susijusios su santykiais tarp kultūros ir gamtos. „Gera žinoma švarumo / suterštumo sąvokų aspektas įvairiose kultūrose yra natūralus suterštumo „plitimas“; paliktas likimo valiai, suterštumas (šiems tikslams grubiai sulyginamas su nesuvaldomų natūralių jėgų veikimu) plinta ir nugali viską, su kuo jis susiduria.“⁶⁷ Šiam procesui suvaldyti seniau buvo atliekamos apeigos, t. y. tam tikras tikslinis manipuliavimas tam tikromis formomis, siekiant reguliuoti ir palaikyti tvarką, „gamtos“ ir „kultūros“ santykius. Ortner pastebi, kad moterys dėl savo giminės pradžios funkcijos patriarchalinėje kultūroje simboliškai apibrėžiamos kaip artimesnės gamtai. Tačiau tuo pat metu būdamos ir kultūrinės tvarkos dalyvės, moterys užima dviprasmišką, neapibrėžtą padėtį, kaip tarpininkės tarp kultūros ir gamtos. Vyras savo ruožtu – priešingai, tapatinami su kultūra. Kadangi kultūros planas yra visada „prijungti“ ir transcenduoti gamtą, tad tarsi atrodytų „natūralu“ kultūrai ir vyrams gamtą bei moteris subordinuoti⁶⁸.

Mano vaizduotėje subordinuota moteris siejasi su namų šeimininkės, namų tvarkytojos, nepaleidžiančios muilo iš rankų, statusu. Galbūt ji neurotiškai dienų dienomis valo, skalbia, šveičia, neaplenkdama nei savo pačios kūno, kad tik tos „gamtos“ į „kultūrą“ neįsiveržtų per daug. Tačiau ji, kaip ir mes visi, trokšta laimės. Bet sumani šeimininkė todėl ir yra sumani, kad ras, kaip išspręsti šį trūkumą net nepaleisdama muilo iš rankų...

67 S. Ortner, „Ar moters ir vyro santykis toks kaip gamtos ir kultūros?“, in: K. Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo: antologija*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 314.

68 *Ibid.*, p. 315.

Toliau besizvalgant internete, *Google* vaizduose pagaliau sušmėžuoja drambliai. Nes, pasirodo, dramblys ir yra laimės simbolis⁶⁹.

Jaučiu, kad po truputį imu artėti prie šios teksto dalies tikslo – iliustruoti mano mėgstamą kūrybos strategiją brikoliažą, tam tikrą netikėtą intuityvų judesį. Štai mano, kaip meistrautojos, spontaniški šio vakaro darbo įrankiai „iš artimos aplinkos“: KOMPIUTERIS, MUILAS, LAIMĖ, DRAMBLYS.

Belieka mintyse surinkus juos į vieną krūvą, gerai pakratyti, sviesti į neaprėpiamas *Google* vaizdų paieškos erdves ir laukti iš ten atkeliaujant atsakymo.

Ir štai neilgai trukus jį gaunu. Gaunu instrukciją, lydimą procesą iliustruojančiomis fotografijomis, kaip namų sąlygomis tapti laimingesnei. Čia cituoju savo radinį:

„Iš muilo išdrožtos dramblių skulptūrėlės

Ar ką nors girdėjote apie dramblius nešančius sėkmę? Pagal *Feng-Shui* tekstus, dramblys neša taiką, stabilumą ir gerovę į mūsų namus. Verta drambliuko statulėlę statyti ant palangės, pakeltu straubliuku į žvaigždes, kad jis pritrauktų sėkmę iš gatvės pro langą. Pagaminti pakeltu straubliu dar nemėginom, bet tikim, kad ir nuleistu straubliu dramblys įneš gūsį laimės į mūsų namus ir mintis.

Darbeliui atlikti reikės:

Ringuvos paprasto ūkiško muilo; peiliuko plastilinui; maišelio.



Pasiruošiam darbui, įjungiam šypsenas ir pradedam! Išpakuojam muilą ir pasidedam jį ant maišelio. Viršuje peiliuku pasižymim (užapvalinam) galus ir po truputį skaptuojam.



⁶⁹ U. Becker, *op. cit.*, p. 57.

Muilo apačioje pažymim vietas, kur bus kojos ir straublys. Ir išskaptuojam tai kas nereikalinga.



Visus kraštelius po truputį apskaptuojam – užapvalinam, kojytes ir straublį paploninam.



Iš abiejų pusių pasižymim ausytės vietą ir aplink ją vėl skaptuojam mūsų drambliuką. Tik neličiam ausies. Taip gaunasi, kad mes kiek paploninam visą dramblių, o ausys lieka iškilusios.



Uch..... jau suformavot dramblių? ir straublį? Ar ausys vietoj? tuomet švelniai pirštukais paglostykite arba peiliuku pašlifukite visus kraštelis, kad drambliukas nebūtų labai kampuotas.



Na štai... mes jau trigubai laimingesni, o Jūs?⁷⁰

⁷⁰ Jolita, „Iš muilo išdrožtos dramblių skulptūrėlės“, in: *Amatukai: vaikų darbų lobynas*, prieiga internetu: <http://amatukai.lt/vaiku-darbeliai-is-muilo-isdrozotos-drambliu-skulpturos/> [žr. 2017-10-04].

Įtraukdama šį internete rastą aprašymą su nuotraukomis į savo disertaciją, aš, žinoma, juokauju, žaidžiu. „Žaidimai, kaip *institucijos*, yra socialaus žmogaus ir politinio kūno išplėtimai [...]. Ir žaidimai, ir technologijos slopina dirginimą arba padeda prisitaikyti prie įtamos“⁷¹, – rašo McLuhanas. O aš, kaip šiuolaikinės vartojimo visuomenės narė ir neapibrėžtos profesijos atstovė, įtampą jaučiu beveik nuolat. Tad progai pasitaikius, stengiuosi griebtis humoro. „Jį mes laikome sveikatos ženklu ir visiškai pagrįstai: juokaudami ir žaisdami atkuriamo vientisą asmenybę, kurios tik maža dalis išryškėja kasdienio darbo pasaulyje ar profesiniame gyvenime.“⁷²

Apibendrindama šį poskyrį, galiu teigti, kad brikoliažo strategiją suvokiu kaip mitopoeitinę intelektualaus meistravimo rūšį, suponuojančią netikėtus kūrybinius rezultatus ir įgalinančią mane mąstyti apie tikrovės ir meno santykį per veiksmą. Šios strategijos instrumentarius dažnai yra atsitiktinis, jį galima apibūdinti kaip tam tikrą žmogaus dirbinių liekanų rinkinį. Brikoliažo strategijos esmę sudaro spontaniškas judesys, iš naujo pertvarkantis pasirinktus elementus tiek psichinėje, tiek socioistorinėje ar techninėje srityse ir galintis sukurti paradoksalias struktūrines sąrangas, efektyviai naudojamas įvairiose meno praktikose.

⁷¹ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 229.

⁷² *Ibid.*, p. 228.

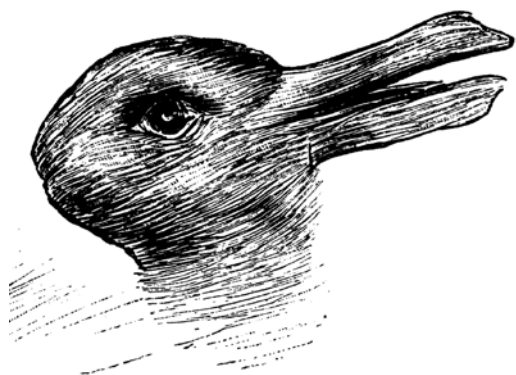
DRAKBLYS

Si tektis, kaip...

^{rodo} Šiuos žodžius ^{ai} "Zodis" ^{ai} "tekte gali
ryškėti to kito autais, kita atveju, paraktoja
romane, paraktoja kiti tas, kas maiti or išgyveno
šiuos įvykius, ota išsklotos kalbetoja, kuri autais
moniamė ir priskyrė jam šias mintis or jausmus"
(ALPHONSO LINGIS, GARDIS ZODIS, in: Baltos lankos 2004, p. 106)

Tarkim ^{ai} ^{IR PASIAU} esu Drakblis.
Tadėl, kad istorijoje tuos žodžius dabar bendrai topti
... (Sakytis "ai" - tai manioti) (1010. 108)

At Esu drakblis penkiasdešimties metų. Penkiasdešimties me-
tų, nes keturiasdešimties metų per metus. Esu kolek-
cionierius. ^{mano} Goolas žvilgsnis visuomet nori atlaikyti
priešminti ko neesi patyręs. Plaukti per vandenį
ir tekstin penkiasdešimties metų. Atkurti po juos,
bristi, rinkti juos ir kinti s kompiuterio fololering,
oteliu ^{kuris} vienos toikmenos s kito, užsiraši-
nėti s ^{su} sieviniu, ota atsitiktiniu, popieriaus
šluočių, ^{kožkur} po to poverti (tai kurimas,
ja, kol jie stovė ketilutai polgas nuo kolios,
homodolos atbrilos, ^{deulinas} or stoviat paraktoja prie
keros, paraktoja raudonų lupinien cėkiet
pilingin, ^{to} vėžlai ir salimiai ant popie-
rius skiautėlis ^{cere} ^{kurinėjė} kimo už pirstų gelimū,
stovėto lyg skėstentys siouda te mano nau-
ka ir kėkėkūn nesupranteu būdu sugėla
kuriant pilingin s počių giliu sūg kuprion
dugna, neventvondelini bati patys pūrimu
už jį istėkkti, iš to s toinosios. A tie giliu



1. 2. Dienoraštis (Triušis)

1. 2. 1. Terminio kilmė ir prasmė

Diarium (lot. „dienpinigiai“, „dienoraštis“), **diary** (angl.), **Tagebuch** (vok. „dienos knyga“), **дневник** (rus.)

Etimologiškai terminas nurodo, kad aprašymai fiksuojami kas dieną, nors tai nėra būtina dienoraščio sąlyga. Tai autobiografinio rašymo forma, kuria pasakotojas aprašo savo gyvenimo įvykius, refleksijas, vertinimus. Philippe'as Lejeune'as⁷³ išskiria keturias dienoraščio rašymo funkcijas: saviraiškos, refleksijos, dokumentavimo („laiko įšaldymo“) ir rašymo malonumo.

Dienoraščiai skiriami nuo dienoraščio forma rašyto fikcinio teksto, nes jiems būdingas autobiografinis paktas. Implikuotasis skaitytojas dažniausiai yra pats rašantysis, nes pirmiausiai tai – publikacijai neskirtas tekstas. Ši dienoraščio savybė ne visada galioja viešų visuomenės narių dienoraščiams. Nes tikėdamiesi, kad jų asmeninius tekstus kada nors skaitys arba net publikuos kiti, jie įvykius interpretuoja tendencingai. Dienoraščiai sklinda rankraštiniu pavidalu arba būna publikuojami. Prancūzų naratologo Gérard'o Genette'o tipologijoje literatūros lauko veikėjų dienoraščiai (kartu su užrašais) grožinių tekstų atžvilgiu laikomi epitekstais (privačiais), nes juose esama informacijos apie genetinius ir recepcinius kūrybos procesus. Publikuoti šie tekstai gali tapti labiau skaitomais nei grožiniai kūriniai (pavyzdžiui, Eugène'o Delacroix, George'o Orwello dienoraščiai). Tokie dienoraščiai funkcionuoja ne kaip paratekstai, nes jie patys yra savarankiški veikalai⁷⁴.

Dienoraštis rašomas apie save ir pirmiausia sau. „Būdingais jo bruožais laikomas dokumentiškumas, periodiškumas, spontaniškumas, dabartiškumas, nors dažname dienoraštyje esama įrašų, apibūdinančių praeities įvykius. Neatsitiktinai pats žanro pavadinimas įvairiomis kalbomis etimologiškai yra kilęs iš žodžio „diena“. Dienoraščiai apytiksliai gali būti skirstomi į dvi kategorijas – intymius asmeninius ir fikcinius. Pastaruosiuose situacijos ir siužetai išgalvoti, taip tik sukuriant autobiografiškumo iliuziją. Dienoraščio žanro tekstai žinomi jau nuo Antikos laikų. Marko Aurelijaus užrašai *Sau pačiam* parašyti tarp 170 ir 180 m. Iš XV a. iki mūsų dienų išlikę asmeniniai faktografinio pobūdžio užrašai *Paryžiaus miestiečio dienoraštis* (*Journal d'un bourgeois de Paris*). Lietuvos kultūroje šiam žanrui priklauso Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio užrašai *Jeruzalės piligrimystė* (*Jerolymitana peregrinatio*, 1601)⁷⁵.

Kaip skelbia Johno Anthony Cuddono *Literatūros terminų ir teorijos žodynas*, istoriškai dienoraščiai suklestėjo Renesanso epochoje, išryškėjus individualizmui ir antropocentriz-

⁷³ P. Lejeune, *On Diary*, ed. J. D. Popkin, J. Rak, Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 2009.

⁷⁴ A. Kučinskienė, „Dienoraštis“, *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilnius: Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/dienora%C5%A1tis> [žr. 2017-10-04].

⁷⁵ G. Jankevičiūtė (sud.), *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 317.

mui. Keletas šių tekstų pasiekė iš XVI a., pavyzdžiui karaliaus Edvardo VI vaikystės dienoraštis. XVII a. turėti dienoraštį tapo įprasta. Dienoraščių plitimą lėmė protestantizmo kultūrai būdingas noras racionaliai tvarkyti gyvenimą, vertinti savo poelgius, mintis. Šiuos tekstus paveikė sentimentalizmas ir romantizmas, teikę ypatingą reikšmę asmeniniams išgyvenimams, kasdienybės įspūdžiams ir apmąstymams. Dėl savo subjektyvumo, individualizmo šie tekstai neretai atveria netikėtus aplinkybių aspektus, naujas požiūrio perspektyvas. Publikuoti dienoraščiai išpopuliarėjo XIX a. Anglų literatūroje – Parsono Woodfordo *Kaimo klebono dienoraštis* (*The diary of a Country Parson*), George'o Elioto, karalienės Viktorijos dienoraščiai ir kt.⁷⁶.

Lietuvoje dienoraščiai buvo gana populiarūs. Iš dailininkų daugiausia jų paliko moterys. Beveik visos XX a. dienoraščių autorės – ne lietuvių kilmės. Tai rusės Barbora Gorochova-Didžiokienė, Olga Schwede-Dubeneckienė-Kalpokienė, lenkiškoje dvarininkų kultūros aplinkoje gyvenusi Sofija Dembovskytė-Romerienė. Iš lietuvių dailininkų dienoraštį rašė tragiško likimo grafikė Marcė Katiliūtė. Iš XX a. antrosios pusės plačiau žinomų arba skelbtų dienoraštinio pobūdžio tekstų – Elvyros Kairiūkštytės, Vinco Kisarausko, Algimanto Švėgždos, Kazės Zimblytės ir kt. užrašai⁷⁷.

Kartais dienoraščiai ir kiti asmeniniai tekstai buvo iliustruojami juos rašančiųjų piešiniais. Ant savo užrašų piešė Victoras Hugo, laiškus iliustravo Vincentas Van Goghas, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Petras Rimša.

1. 2. 2. Dienoraštis – mano vaizdinių laikmena

Dienoraščio pobūdžio tekstus rašau jau senokai. Fiksuoti savo mintis pradėjau dar pauglystėje, mokydamasi M. K. Čiurlionio meno mokykloje. Pirmas mano dienoraštis buvo sklindas šiam asmenybės raidos tarpsniui būdingo dramatizmo. Gana ilgus metus jį saugojau, bet kažkelintą kartą kraustydamasi į naują vietą, spontaniškai nusprendžiau atsikratyti tų rašliavų ir sunaikinau. Po to rašiau kitaip, nebe taip atvirai. Nuo pat vaikystės labai mėgau skaityti. Smulkiai nedetalizuodama galiu tvirtai pasakyti, kad mokiausi gyventi ir išgyventi iš kartais visai atsitiktinai pakliuvusių po ranka knygų. Iš pradžių iš pasakų, paskui romanų, poezijos ir kt. Dienoraštyje užsirašinėju ten perskaitytas vienaip ar kitaip manyje rezonavusias mintis.

Dabar priešais mane – krūvelė užrašų knygelių, kuriose daug metų atkakliai užsirašinėju ir perrašinėju įvairias citatas ir tekstus, net nenurodydama nei autorių nei šaltinių, nes tai tik citatos, kurios „užveda ant minties“, ir jos juk – tik „labai asmeniniam naudojimui“. Savotiškas „sufalsifikuotas“, intertekstualus dienoraštis, kurį vis pasiskaitau ar peržvelgiu tam tikrais gyvenimo momentais, reikalaujančiais kūrybiško požiūrio.

⁷⁶ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 199–201.

⁷⁷ G. Jankevičiūtė (sud.), *op. cit.*, p. 320.

Tai pagalbinė darbo priemonė. Atminties įrankis. Tarsi kokie kelio ženklai, minčių ir įžvalgų žemėlapis, kelio, kuriuo atėjau iki čia ir dabar, pėdsakai. Užrašai, atskleidžiantys man pačiai mano asmeninės „mitologijos“ formavimosi kryptis. Štai pluoštas citatų:

1. *Paklauskite, bet juk taip nebūna, kad pašautas žmogus nekraujuotų.*
2. *Murmėdamas lietus kutena klausą.*
3. *Mes gyvename pasirinktais pramanais, apie kiekvieną viskas, ką sakytum, pasirodys teisinga.*
4. *Žemė sutverta apvali tam, kad per toli negalėtum pamatyti.*
5. *Žvaigždės dūzgia sode. Girdi, kaip skambiai sudužo žvaigždė? Neik basas per žolę, mano sode pilna šukių.*
6. *Reikia viską dar padaryti ir visko atsisakyti. Tapti natūraliam, bet su savo kauke. Nieko nebeneigti, nes viskas gali pasitvirtinti.*
7. *Žmogaus „normalumas“ kaip savybė yra trūkumas.*
8. *Meilė – tai visų įmanomų rūšių suokalbiai. Menas – tai visų įmanomų rūšių suokalbiai.*
9. *Mano pažiūros yra eklektiškos, nesusiformavusios ir neapibrėžtos. Iš visų jėgų stengiuosi jas tokias išlaikyti. Kas aš esu, parodysi tik „galutinis skrodimas“.*
10. *Kūną ar vėsią naktį glaudžiu prie savęs?*
11. *Įvykiai nesirikiuoja vienas po kito, bet kaupiasi dalelėmis, kaip tikras gyvenimas.*
12. *Jeigu negali ryžtis užgauti kitą žmogų, amžiams lieki bergždžias. Galų gale mylėti žmogų reiškia užmušti visus kitus.*
13. *Kiekviena aušra ir kiekviena pavakarė vis plėš po gabalėlį manęs, kol mano esatis nusi-trins tėkmėje ir pavirs „nieko nebuvimu“.*
14. *Nereikia nieko daryti, tik nesipriešinti. Tai kaip nėrimas į vandenį.*
15. *Svarbiam sprendimui priimti užtenka laiko, kiek trunka septyni įkvėpimai.*
16. *Pajutau tą nugarą kutenantį jausmą, kurio nejutau nuo vaikystės. Tai buvo medžioklė ir aš buvau grobis.*
17. *Argi ne viskas priklauso nuo to, kaip interpretuojame tylą aplink save?*
18. *Stabtelėti laikas nuo laiko, kad mūsų sielos mus pasivyty, kad galėtume daryti tai, kas nebūtina.*

Ir taip toliau, ir taip toliau.

Niekada negana žodžių, kad pasakytum viską. Todėl kiekvienas šių pasisavintų sakinių man tarnauja kaip medija, vaizdo perteikimo priemonė, artefaktas, kuriame įkūnyta dalis mano mentalinio pasaulio žemėlapis. „Vaizdas visada gimsta iš supratimo. Kitaip sakant, jis atspindi tą visuminį suvokimą, kurį žmogus turi pasisavinęs kaip vaizdą.“⁷⁸

Šie vaizdus nešantys sakiniai vienu metu yra ir būsimų mano kūrinijų techninė sąlyga, ir simbolinė jų išraiška. Savo ruožtu kūrinijuose įkūniuju savo vaizdo supratimą, nes menta-

⁷⁸ A. Aleksandravičiūtė, *op. cit.*, p. 11.

liniams vaizdiniais reikia medijos, kad jie pasirodytų realybėje. „Žmonių gebėjimą vaizduoti (simbolizuoti) Beltingas vienprasmiškai vadino tikėjimu vaizdais: jis grįstas suvokimo arba simbolinio atgaivinimo aktu, kuris susijęs ne vien su archainiu maginiu animizmu[...], bet ir su įgimta bei išugdyta žmogaus geba negyvuose vaizduose atrasti gyvybę, kurią pats jiems suteikia.“⁷⁹

1. 2. 3. Pagrindiniai mano dienoraščio bruožai

1. 2. 3. 1. Truputis „dzen“

Kaip jau paaiškėjo, mėgstamas mano kūrybos metodas – dalinė apropiacija (viena populiariausių šiuolaikinio meno strategijų) – sąmoningai naivus ir paviršutiniškas siekis skolintis vaizdus, citatas, idėjas, sistemas, jas perdirbti, jungti, dekontekstualizuoti sukuriant naujas prasmes.

Neslepiu, kad mane veikia tam tikra kultūrinė mada ir domiuosi dzeno pasaulėjauta. Filosofas Algis Mickūnas knygoje *Per fenomenologiją į dzenbudizmą* teigia, jog šių dienų Vakarų visuomenės nukrikščionėjimui atvėrus dvasinį vakuumą, postkrikščioniškame suvokime juntamas konceptualus poslinkis link kategorijų, kurios tipiškos Rytų mąstymui. Taip atsiranda bendrumas tarp pamatinių Rytų ir Vakarų pasaulėvokos principų, sąsajos su vakarietišku transcedentalizmu.

Dzenas iškelia patirtį virš metafizinių spekuliacijų ir todėl negali būti priskirtas prie vienos patogios kategorijos. Tai ne religija ir ne mąstymo sistema, teigia Mickūnas. Dzenas nesiekia būti jokia išskirtine pozicija, nesiūlo jokio tikėjimo, negarbina atvaizdų. Paradoksali dzeno patirtis yra perduodama kaip refleksinė sąmonė. Pavyzdžiui, jeigu patiri dzeniškai, Buda neegzistuoja, jeigu neturi tokios patirties, Buda egzistuoja. Susiduriame su priešprieša: kažkas ir yra, ir nėra, todėl neįmanoma mąstyti vieną be kito – būtį be nebūties. Viskas ima būti ir viskas pranyksta⁸⁰.

Vakarų „metafizinis-religinis mąstymas siekia išspręsti šį dvilypumą ir surasti poilsį teikiančią vietą „anapus“ priešybių. Tačiau dzenas nepriima jokių „anapus“, nes ši sąvoka numato kažkokią „būtį“, kuri yra „noumeninė“, o visi daiktai tėra jos fenomeninė manifestacija. Taigi šiuo požiūriu būtis yra neaprepiama, ji šaltinis, iš kurio viskas ištrykšta fenomenų pavidalu⁸¹“, – teigia Mickūnas.

Tad dzenas yra tam tikra patirtis, tiesiogiai išgyvenamas fenomenas, suvokimas, kuris nežino apie save, kuris yra niekur ir nėra laike, taigi yra visur ir visais laikais.

Mano kūryboje ir darbiname dienoraštyje atsispindi viena dzeno meno savybių – tam ti-

79 H. Belting, „Blickwechsel mit Bildern: die Bildfrage als Körperfrage“, in: H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, p. 49–75, cituota iš: E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 91.

80 A. Mickūnas, *Per fenomenologiją į dzenbudizmą*, Vilnius: Baltos lankos, 2012, p. 54–55.

81 *Ibid.*, p. 55.

kras nelogiškumas, spontaniškumas, simetrijos atsisakymas ir leidimas rutuliotis struktūroms, tekstams ir įvykiams iš anksto neprimetant jokių rezultatų. Tai lyg paskata padaryti *judesį*, kuris mūsų buvimui pasaulyje nesuteikia griežtų apibrėžimų ir leidžia pasinerti į *atvirumą*.

Tiek mano dienoraščiai, tiek šis meninis tyrimas yra iš mūsų dienų vakarietiškos aplinkos, kurioje ir kasdieniai ryšiai, ir mokslas neretai remiasi tokiomis sąvokomis kaip netikrumas, tikimybė, galimybė, daugiaprasmiškumas, refleksija. Todėl jo struktūra gana fragmentiška, netvarkinga, neapibrėžiama vienareikšmiškai. Iš aplinkos savinuosi ir piktdžiugiškai mene bei tekstuose naudoju pasikėsinimo į logiką ir nuoseklumą būdus. Derinu tarpusavyje atsitiktines frazes, pavyzdžiui, rašymo metu nugirstas, atsklandančias iš kitame kambaryje veikiančio televizoriaus ar radijo, pokalbių, žinių nuotrupas. Tai darau vedina noro išsivaduoti iš stereotipinio elgesio-mąstymo-atrodymo, klasifikavimo klišių, kurios verčia atmesti viską, kas jose netelpa, ir baisiai susiaurina mūsų išgyvenamą ir suvokiamą tikrovę.

Šį veiksma, savotišką atsitiktinumo metodą, paverčiu savo stilistine strategija. Be abejo suvokiui, kad toks mokslinio darbo rašymo būdas gali kelti pagrįstų abejonių ir klausimų. Kaip antai:

„Ar tik nenorite pasakyti, kad tai betikslis žaidimas?

Kai kasdien pakirdęs ryte išgirsti pirmąjį dienos garsą, ar tai yra tai, kas yra?

Ar gali būti, kad niekada nesiliausiu taip monotoniškai klausinėjęs?

Ar turiu žinoti, kiek klausimų aš ruošiuisi paklausti?

Ar turiu mokėti skaičiuoti, kad galėčiau klausinėti?

Ar turiu žinoti, kada reikės sustoti?

Ar tai vienintelis mums suteiktas šansas – būti gyviems ir klausinėti?⁸²“

Atsakyčiau, kad šis atsitiktinumo metodas man leidžia interpretuoti dalykus atmetant įprastus jauslumo įpročius bei mąstymo kategorijas. Jis kūrybos procese suteikia galimybę mėgautis vitališku kintamumu, neapibrėžtumą suvokiant kaip objektyvaus fizinio pasaulio bruožą, kartais leidžiantį atrasti naujas supančių daiktų formas ir tarpusavio ryšius.

Žaviuisi mintimi, jog pasaulį galima aprašyti daugybe būdų, ir visi jie bus lygiaverčiai, nepaisant to, kad vienas aprašymas gali prieštarauti kitam, nes tai dar nereiškia, kad kažkuris iš jų bus neteisingas.

Todėl žvelgiant spekuliatyviai, šis apropijuotų citatų dienoraštis savo struktūra artimas dzeno mokymui, teigiančiam, kad „pasaulis ir viskas aplinkui kinta, yra neapibrėžiama, praeinama, paradoksalu, kad visatos tvarka yra tik mūsų riboto proto iliuzija, o kiekvienas bandymas jį apibrėžti ir įtvirtinti dėsniais pasmerktas žlugti [...], o amžina žmogaus krizė kyla ne todėl, kad jis privalo apibrėžti pasaulį ir nesugeba to padaryti, o dėl to, kad jis nori jį apibrėžti, nors neprivalo to daryti.“⁸³

82 J. Cage, *Tyla*, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2003, p. 61.

83 U. Eco, *op. cit.*, p. 216.

Anksčiau cituoto dienoraščio struktūra panaši į dzeno mondo struktūrą, kai į klausimus atsakoma atsitiktiniais teiginiais, primena Ludwigo Wittgensteino metodą, taip pat susišaukiantį su mondo ir koanu. „Šis filosofas atsisakė pripažinti, kad filosofija gali visiškai paaiškinti pasaulį. Jis teikia pirmenybę atomistinei (taigi „taškinei“) ir nesusietai tikrovei [...], pačią filosofiją traktuoja kaip metodologinį įrankį, padedantį teisingai aprašyti tikrovę. Lingvistiniai sakiniai faktų neinterpretuoja ir net nepaaiškina: jie tik „parodo“, nurodo, pateikia veidrodinį jų sąryšių atspindį. Sakinys atspindi tikrovę kaip vieną iš savitų jos projekcijų, tačiau nieko negalima pasakyti apie dviejų lygių derinimą: jį galima tik parodyti.⁸⁴“ Toks atsisakymas sukaustyti supantį pasaulį paaiškinimais mano kūrybai ir šiam meniniam tyrimui yra ypač artimas. „Sakinys gali atvaizduoti visą tikrovę, tačiau jis negali atvaizduoti to, ką jis privalo turėti bendra su tikrove, kad galėtų ją atvaizduoti, – loginės formos. Kad galėtume atvaizduoti loginę formą, turėtume persikelti su sakiniais už logikos, t. y. už pasaulio (4.12)⁸⁵“, – teigia Wittgensteinas.

Meno kryptis, perkėjusi už logikos ribų, yra siurrealizmas. Savo kūryboje naudoju siurrealistų pamėgtas ir išpopuliarintas vaizdo kūrimo strategijas. Tai pastangos atvaizduoti neįmanomybę, pasaulio nenuoseklumą, realybės transsubjektyvumą, patirčių prieštaravimų logiką, mąstymą ne kategorijomis, bet kūnu ir kalba. Jas ir aptarsiu tolesniame poskyryje.

1. 2. 3. 2. Truputis siurrealizmo

Mano dienoraštis turi siurrealizmo bruožų. Siurrealizmo ištakos – dada. Dada – tai kultūrinis judėjimas, susiformavęs Ciuriche 1916 m. kaip atsakas į Pirmojo pasaulinio karo baisumus. Šio judėjimo atstovus vienijo ne konkretus meno stilius, o antiracionalistinis metodas – ironiška ir radikali „filosofinė akcija“ – nusistovėjusių meno, kultūros, politikos konvencijų atmetimas. Naudodami netikėtas kūrybos technikas, medžiagas, performansus, provokacijas, dadaistai siekė sukrėsti visuomenę. Jų kūryba ironiška, žaisminga ir tuo pačiu ciniška, destruktivi, siekianti radikaliai griauti bet kokią prasmę⁸⁶. Ideologu laikomas Tristanas Tzara, parašęs dada manifestą⁸⁷. Kiti žymūs dada atstovai – Hugo Ballis, Hansas Arpas, Francis Picabia, Marcelis Duchamp'as, Hannah Hoch, Manas Ray, George'as Groszas, Hansas Richteris, André Bretonas.

Dada judėjimui sumenkus, dauguma jo atstovų tapo siurrealistais. Veikiamas dada, siurrealizmas galutinai susiformavo apie 1923 m. Terminas *siurrealizmas* sudarytas iš prancūziškų žodžių *sur* „virš“ ir *realisme* „realizmas“. Tai XX a. 3–4 dešimtmečių kultūrinis intelektualinis judėjimas, reiškėsis literatūroje, dailėje, fotografijoje, kine. Jausdami Vakarų kultūros

⁸⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁵ L. Wittgenstein, *Rinkiniai raštai*, Vilnius: Mintis, 1995.

⁸⁶ Prieiga internetu: http://www.oxfordartonline.com.w.ezproxy.nypl.org/subscriber/article/grove/art/T021094?q=dada&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žr. 2016-02-05].

⁸⁷ T. Tzara, *Dada Manifesto*, prieiga internetu: <http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#Vrtwg1J6MnE> [žr. 2017-10-04].

krizę, siurrealistinio judėjimo atstovai į ją atsakė visų lygių vertybių peržiūra. Jie sėmėsi įkvėpimo Freudo psichoanalizės atradimuose, marksizmo ideologijoje. Siurrealizmo teorijos ir ideologijos formuotojais laikomas rašytojas ir poetas Bretonas, sukūręs siurrealizmo manifestą (*Manifeste du surréalisme*, 1924), bei poetas, rašytojas Louis Aragonas, parašęs esė *Une vague de Rêves* (1924).

Siurrealistai savo kūryba gilinasi į neištirtus žmogaus sąmonės klodus. Šiuos kodus kūrėjai siekė atrasti vadovaudamiesi Sigmundo Freudo psichoanalizės teorijomis, netradiciniais metodais, iš kurių svarbiausias psichinio automatizmo metodas. Bretonas iškėlė mintį, jog mene turi vyrauti nesąmoningumas. Jis organizuodavo siurrealistų susibūrimus, kuriuose menininkai buvo skatinami kurti pasiekę nesąmoningą būseną. Esą tik taip kūrėjai gali atgaivinti savo sapnų vizijas ir siekti to, kas yra virš tikrovės, kur išnyksta riba tarp sapno ir realybės. Anot Bretono, menininkui svarbu įveikti sąmonės cenzūrą, kad žodžiai ir vaizdai galėtų lieti nevaržomai. Siurrealistai siekė fantazijas paversti realiomis, stengdamiesi sugriauti psichinius mechanizmus, kurie trukdo suvokti aukštesnę realybę. Sapnai, fantazijos, jų anarchija, jiems atrodė daug vertingesni ir realesni nei tikri vaizdai.

Žymiausi siurrealizmo atstovai rašytojai ir poetai – André Bretonas, Louis Aragonas, Philippe'as Soupault, Paulis Eluard'as, Robert'as Desnos, Benjaminas Péret, Pierre'as Naville'is, dailininkai Hansas Arpas, René Magritte'as, Manas Ray, Salvadoras Dali, Maxas Ernstas, Joanas Miro, Yves'as Tanguy, Meret Oppenheim⁸⁸.

Prancūzų psichoanalitikė, filosofė, literatūros kritikė Julia Kristeva, kalbėdama apie siurrealizmo maištingumą, vadina šią meno kryptį „politiniu-ezoteriniu-seksometafiziniu užkratu“⁸⁹.

Siurrealizmo priešaušrį ji įžvelgia XVIII a. europinės literatūros kaitos procesuose, atskleidžiančiuose per to meto literatūros pastangas pavaizduoti *neįmanomybę*.

Šį savotišką literatūros *neįmanomybės* siekį ir praktikavimą – mąstymą ne kategorijomis, o kūnu ir kalba, panyrant į ribines būsenas, stengiantis sutrikdyti visus pojūčius, Kristeva įvardina paradoksaliu „mąstančios žmonijos požymiu, vedančiu į svaiginančios, glaustos ir neįprastos kalbos aiškumą“. Tai tarsi tam tikra *klostė*, kurioje „subjektas apčiuopia prasmę ir pojūčiuose slypinčius savo paties kontūrus, [...] tai galima būtų pavadinti „kelione“, „keliu“ ar „būtimi“⁹⁰.

To meto literatūra (Arthuras Rimbaud, grafas Lautréamont'as, Stephane'as Mallarmé), supriešina „jautrinto kūno“ patirtį su mokslu ir filosofija, ieško „kitokio“, „poetiško“ žmogiškumo. Literatūros kalba mobilizuojama dviprasmių aistros būsenų išraiškai, paradoksalumo, nesutaikomumo, prievartos, žiaurumo logikos perteikimui. „Šis radikali *minties* poreikis kyla lygiagrečiai su skvarba į „normos“ mistiką – seksualumo tabu. [...] To meto

88 Prieiga internetu: http://www.oxfordartonline.com.w.ezproxy.nypl.org/subscriber/article/grove/art/T082410?q=Surrealism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [žr. 2016-01-31].

89 J. Kristeva, *Maišto prasmė ir beprasmybė: psichoanalizės galios ir ribos*, Vilnius: Charibdė, 2009, p. 119.

90 *Ibid.*, p. 121.

literatūrinė raiška ir poetinis diskursas priešinami vyro moteriškumui ir moters moteriškumui, kurie iš tiesų kreipia į vis labiau neįmanomą apimti transsubjektyvią realybę.⁹¹

1924 m. parašytame „Siurrealizmo manifeste“ Bretonas teigia, kad „siurrealizmas yra grynas psichinis automatizmas, kurio tikslas žodžiu, raštu, arba koku nors kitu būdu perteikti realų minčių funkcionavimą, išreikšti tai išsivadavus iš bet kokios proto, estetikos ar moralės nuostatų kontrolės.“⁹² Jis smerkia pasaulį, kuriame veiksmas prieštarausja svajonei, kviečia ne į išmintingą metafizinę kontempliaciją ar pragmatinį protavimą, o į minties revoliuciją.

Meniniame tyrime siekdamas perteikti intuityvius, asociatyvinius metodus, naudojamus savo kūryboje, sau keliu panašius tikslus, todėl trumpai apžvelgsiu man artimus siurrealizmo manifesto teiginius.

„Brangioji vaizduote, labiausiai myliu tave už tai, kad tu nieko neatleidi. Vienintelis dalykas, kuris dar gali mane įkvėpti, tai žodis „laisvė“. Aš manau, kad tik jis gali besąlygiškai palaikyti vertingą pirmyktį žmonių fanatizmą“⁹³, – rašo Bretonas, siekdamas išlaisvinti vaizduotę nuo estetinių, religinių, politinių, moralinių ir kitokių stereotipų, ir kviečia ryžtingiau piktnaudžiauti aukščiausia vertybe – dvasios laisve, žvalgantis po vizijų, sapnų, pasąmonės gelmes. Anot jo, nepataisomas maniakiškas siekis klasifikuoti, stengtis paaiškinti nepaaiškinamus dalykus klaidina ir slopina sąmonę, užgoždamas gyvus betarpiškus pojūčius.

„Man regis, bet koks veiksmas savyje talpina pateisinimą ir prasmę jį galinčiam atlikti žmogui, man regis, šis veiksmas kupinas spindinčios jėgos, kurią gali susilpninti jo aiškinimai ir interpretacijos. Aiškinimai paprasčiausiai užmuša bet kokią veiksmą.“⁹⁴

Galbūt šios nakties sapnas yra prieš tai buvusio tęsinys ir bus su pagirtinu tikslumu pratęstas kitą naktį? – klausia Bretonas. Ir toliau svarsto, kad neįrodyta, jog jo „realybė“ išnyksta, kai jis miegąs, reikia gali būti, jog sapnas taip pat tęsia savo egzistenciją jam pabudus ir galbūt jį diena iš dienos sendina ne realus gyvenimas, kurio įkaitas jis esąs, o būtent sapnas ar aplaidus požiūris į jį.

Sapno įvykiai nemėgsta pasipriešinimo, todėl sapnuojančio žmogaus sąmonė nesi-priešindama leidžiasi nešama vyksmo, tarsi iš anksto žinodama, kad net jei sapne žūsi, vėl jame prisikelsi, sapne viskas įmanoma. „Stebuklas visada nuostabus, nuostabu viskas, kas stebuklinga, nuostabu tik tai, kas stebuklinga.“⁹⁵

Siurrealizmo adeptas Louis Aragonas 1927 m. *Traktate apie stilių* rašo, kad naujos siurrealistinės poezijos užduotis – „[...] kiekvieno daikto pakeitimas į stebuklą“⁹⁶.

91 *Ibid.*, p. 123–124.

92 A. Breton, *Manifesto Of Surrealism*, prieiga internetu: <http://www.391.org/manifestos/1924-manifesto-of-surrealism-andre-breton.html#.VrtscFJ6MnE> [žr. 2017-10-04].

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

96 L. Aragon, *Le Traité du style*, Paris: Gallimard, 1928, p. 209.

Rašydama apie siurrealizmo maištingumą, Kristeva pažymi, kad jis nesiliauja stovėjęs ant skustuvo ašmenų tarp poezijos ir realybės, ir nurodo jo ambicijų dviprasmybę: kurti stebuklą pasitelkus logiką. Ši meno kryptis, sukildama prieš pragmatišką protą, pasenusius ženklus, kitų išgalvotus argumentus, pereina prie savito mistiškų ženklų kulto: „ženklių, kurie slypi po nuomonėmis, kurie patys slepia tikrovę – kerus“⁹⁷. Kristeva atkreipia dėmesį, jog „siurrealistai ieškojo įkvėpimo okultizme, seksualume, erotikoje, skandalingame libido – dalykuose, kurie, jų manymu, nekonformistiški. [...] stebuklingumo paieškos – okultizmas ir erotika – iškart pasireiškė nauju stiliumi, priemonėmis siekti stebuklo destabilizuojant vertybes ir jų šalininkus, randant tokius ženklus, kurių neįmanoma paaiškinti.“⁹⁸

„Kiekvienas vaizdas verčia iš naujo atskleisti žodžio priemones, kad galėtume žaismingiau, linksniau vaizduoti pasaulį“⁹⁹, – teigė siurrealistai.

Kaip teigia Kristeva, siurrealistai skandalą siejo su tam tikru gyvenimo stiliumi ir akiplėišku rašymu, kurio pati logika nesuderinama su protu. Jų poezijos ir prozos tekstų personažai parenkami laikantis skandalingumo nuostatos – tai dažniausiai nusikaltėliai ir prostitutės; moteris nusikaltėlė iškeliama kaip puikus vidinio okeano ir išorinio pasaulio nestabilumo derinys.¹⁰⁰

Reikia paminėti ir siurrealistų sukurtą savitą moteriškumo kultą, kuris pasižymėjo tapatinimusi su moteriškumu ir tuo pačiu jo išstūmimu. Siurrealistai šlovino moteriškumą kaip naują dievybę. „Šis kultas prasidėjo žmogaus kūno, o ypač moters kūno, mechanizmo, jo geismų mechanizmo iškėlimu.“¹⁰¹ Moters personažuose susilieja demoniškumas, mašinalumas, sadistiškumas, galingumo ir menkumo vizijos, „pamišėliškumo“ reprezentacijos, dieviškumo įvaizdžiai ir tradicinio sakralumo profanacijos, perteikiančios siurrealistus masinius moteriškumo konotacijas, išvirkščiąją pusę to, kas matoma, reprezentuojama, fališka, ką galėjo paaiškinti to meto psichoanalizė. Anot Kristevos, moters sakralizavimas ir fetišizavimas įgalina siurrealistus kurti kerintį ir tuo pat metu atstumiantį moteriškumo įvaizdį. Tokia dviprasmiška kova prieš moteriškumą turi būti suprantama kitaip nei subjekto kova prieš save patį: prieš savo superego ir tėvišką identitetą. Moteris sakralizuojama ir fetišizuojama tam, kad apgintų nuo kito (pradedant kita lytimi) bjaurasties ir kito savyje: tai pakankamai liudija abu siurrealistinių moteriškumo įvaizdžių aspektai (dviprasmybė – atmetimas, stebuklingumas – magija)¹⁰².

Bet norėčiau grįžti prie savo pačios kūrybos. Gyvendama dvidešimt pirmajame amžiuje, taip pat kaip ir siurrealistai suvokiui, kad mano veiksmų racionalumas negali išsemti visų būties galimybių. Todėl rašydama / kurdama savo dienoraštį kartais naudojuosi Bretono

97 J. Kristeva, *op. cit.*, p. 129.

98 *Ibid.*

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*, p. 131.

101 *Ibid.*, p. 134.

102 *Ibid.*, p. 158.

aprašytais metodais, pavyzdžiui, „fiksuoti dėmesį į daugiau ar mažiau padrikas minčių frazes artėjant miegui, nors iki galo suvokti jų paskirties ir neįmanoma“¹⁰³. Panašiu intuityviu atpalaiduotos sąmonės būsenos būdu vienu metu ir rašau, ir skaitinėju savo dienoraštį, automatizmo arba „objektyvaus subjektyvumo būdu“ pildau jį iš pirmo žvilgsnio padrikomis poetinėmis frazėmis, banaliais aforizmais, citatomis, intuityviai atrinktomis, pajutus, jog, susiklosčius aplinkybėms, jos gali nuvesti vaizduotę dar neatrastomis kryptimis. Mano juslės mane atpalaiduoja nuo kitų primestų jautimų ir kreipia kūrybą automatizmo-erotiškumo-kūniškumo kryptimis.

1. 2. 3. 3. Truputis kūniškumo

Kaip jau minėjau, svarbios dienoraščio funkcijos yra savistaba, saviraiška, rašymo malonumas, todėl šią rašymo formą suvokiu esant juslinę, gestinę, t. y. kūnišką. Dienoraštį traktuojau kaip kūno visumos dalį, atspindinčią mano pačios tiesioginį sąlytį ir praktines sąveikas su aplinka. Aplinką patiriu visu kūnu, bet bene svarbiausias įrankis ir pažinimo priemonė šiame procese yra žvilgsnis. Meniniame tyrime mokausi plaukti, tad mano žvilgsnis, tyrinėdamas rūpimus objektus, pasak Merleau-Ponty, „į juos panyra, tyliai juose kuriam laikui apsigyvena“, tada atsargiai ima liesti išorinius daiktus iš man nematytos pusės, iš tos, kuria jie atgręžti į mano „apsigyventą“ objektą. „Taigi kiekvienas objektas yra visų kitų veidrodis. [...] Tai, kaip aš kaskart matau objektą, akimirksniu atsikartoja tarp visų pasaulio objektų, kurie užčiuopiami kaip koegzistuojantys, nes kiekvienas jų yra visa, ką kiti iš jo „mato“.¹⁰⁴“ Aš ir mano dienoraštis taip pat esame šio žvilgsnių ir veidrodžių pasaulio objektai, pasaulis irgi regi mus.

Mano juslinio su(si)vokimo istorija yra santykio su objektyviuoju pasauliu rezultatas, kuriame brėžiu egzistavimo ir mąstymo judesį. Manoji egzistencija plūsta neritmingai banguodama, kūną ir sielą suliedama veiksmuose. Fenomenaliame kūne „spontaniškai gimsta ir skleidžiasi prasmės ir ištisi jų ansambliažai – juslinės, gestinės ir judėjimo funkcijos, jausmai, tarpasmeniniai santykiai, supratimas, kalba, mąstymas, laisvė“¹⁰⁵.

Akių žvilgsniu aš įsikuriu daiktuose, vaizduotės žvilgsniu įsikuriu išgirstose frazėse. Kalba yra mano kūno tęsinys, žodžiai yra jos gestai. Dienoraštyje jais kreipiuosi į pasaulį, esantį mano viduje, ir tuo pačiu į save, esančią išoriniame pasaulyje. Šį tekstą formuoja spontaniški teiginiai, įžvalgos, nuorodos, citatos, iš pirmo žvilgsnio tarsi tarpusavyje nesusijusios, tačiau man jos kaip iš vandens kyšančios koralinių rifų salelės, po vandeniu slepiančios spalvingus tarpusavyje susietus gyvūnijos ir augmenijos pasaulius. Todėl galiu teigti, kad man asmeniškai šie padriki tekstai vertingi ne tuo, kas juose paskubomis užrašyta, o tuo, ko nėra, bet vaizduotė nujaučia tai giliai glūdint ir laukia palankių aplinkybių į tai pasinerti arba išplukdyti kažką naujo į paviršių.

¹⁰³ A. Bretonas, *op. cit.*

¹⁰⁴ M. Merleau-Ponty, „Suvokimo fenomenologija“, in: *Baltos lankos*, Nr. 28, Vilnius: Baltos lankos, 2008, p. 81.

¹⁰⁵ M. Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 17.

Dienoraštis, kaip ir kūnas, turi savyje įvykio potencijos. Ir tik nuo mano momentinės nuotaikos ir intuicijos priklauso, ką šis darbo metu spontaniškai atsiveriantis tekstas „padarys“, kur mane nuves arba ką aš jam tą dieną „padarysiu“, kokias papildomas kryptis nubrėšiu, o kurias peržengsiu ar ištrinsiu. Ir tuomet potencialus teksto įvykis, kylantis iš tų ribų peržengimo, nebebus tapatus ankstesniems padrikiams teksto dariniams, tolesnė vaizduotės kelionė virs patirtimi, kurią galbūt įvaizdinsiu savo kūryboje.

1. 2. 3. 4. Truputis sentimentalumo

Sentimentalizmas (pranc. *sentiment* „jausmas, jausmingumas“) XVIII a. pab. – XIX a. pr. Europos literatūros ir dailės srovė. Sentimentalizmas susiformavo kaip reakcija į Apšvietos epochos racionalizmą ir klasicizmo estetiką. Siekė socialinės pažangos, priešinosi luominei moralei, siekė humaniškesnių žmonių tarpusavio santykių, paremtų jausmais, nuoširdumu. Daug dėmesio skyrė dvasiniams išgyvenimams, išaukštino paprastumą, jausmingumą, kvietė grįžti į gamtą kaip fenomenų buveinę, kurioje galima rasti pirmaprades žmogaus būties ištakas. Sentimentalizmas skleidėsi tokiuose žanruose kaip psichologinis romanas, dienoraščiai, laiškai, poema, memuarai (Jeanas-Jacques’as Rousseau, Johannas Wolfgangas von Goethe, Johannas Christophas Friedrichas von Schilleris ir kt.)¹⁰⁶.

Apžvelgiau ankstesniame skyriuje cituotus savo dienoraščius apibendrinančiu žvilgsniu ir pastebėjau, kad tų tekstų problematika, naratyvai, kryptys turi bendrą vienijančią vardiklį. Jie banalūs, sentimentalūs, jausmingi, melodramiški. Esu autoironiškai sentimentali ir man dėl to ne gėda, nors kai kas sako, jog sentimentalumo rimtajame mene neturėtų būti. Manau, kad tai maskulinistinis požiūris, be to, tai norma, kurios nenoriu ir neketinu laikytis. Kaip jau rašiau ankstesniame skyriuje, siurrealizmas irgi nevengė sentimentalumo. Sentimentalumas susijęs su užaštrintomis emocijomis, o man būtent jos ir rūpi.

Esu patyrusi, jog dažnai įprasta manyti, kad neva:

Dienoraštis + sentimentalumas, melodramiškumas = moteriška pasakojimo forma.

Kadaise priėjau šią išvadą skaitydama interviu su kultūrologe Christina von Braun (jos įžvalgas jau esu naudojusi 2009 m. fotografijų instaliacijoje *Ar tu girdi mane?*), kuriame ji teigia, kad moterys pasakoja istorijas kitaip nei vyrai. Vyrai dažniausiai rašo prisiminimus. Praėjus tam tikram laikui, jie aprašo tai, ką kadaise išgyveno. Nes žino, kuo visa tai baigėsi, todėl gali taip pristatyti faktus, kad įdėtų savo istoriją į visuotinės istorijos eigą. O moterys dažniau yra dienoraščių, laiškų autorės. Jos rašo iškart, nežinodamos, ką atneš kita diena. Egzistuoja dvi atmintys – nesąmoningoji ir sąmoningoji. Ta pirmąją, anot kultūrologės, dažniausiai praktikuoja moterys, o tą antrąją – vyrai. Ch. von Braun sieja tai su rašybos istorija, pažymėdama, kad kultūrose, kuriose rašyba buvo ne alfabetinė, o, pavyzdžiui, paremta piktogramomis, laikas buvo suvokiamas kaip cikliškas ir pasikartojantis, o moters

¹⁰⁶ Prieiga internetu: <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Sentimentalism> [žr. 2017-10-04].

kūnas sakralizuojamas. Anot šios mokslininkės, alfabetinės rašybos įsigalėjimas nulėmė abstraktaus, kūno neturinčio dievo koncepcijos susiformavimą ir sąlygojo linijinio mąstymo atsiradimą. Moters kūno svarbai nublankus, vyrai tapo šventųjų tekstų saugotojais, rašytinę kalbą imta laikyti vyrų sritimi, o šnekamąją priskirti moterims. Tad alfabetinė rašyba bei monoteistinė religija formavo patriarchalinę kultūrą, o moters desakralizacija lėmė tai, kad visuomenė ėmė neįsisąmonintą ir todėl bauginančią savo prigimtį dalį priskirti moterims, tokiu būdu tarsi išstumdama ją už oficialiosios tikrovės ribų. Negana to, moters kūnas ilgainiui buvo imtas suvokti kaip kažkas gėdingo, stokojančio dvasingumo ir intelekto. Ir nepaisant moterų emancipacijos, šiuolaikinėje mūsų visuomenėje mąstymo schemas iki šiol neretai atspindi vyrų dominavimą¹⁰⁷.

Grįžtant prie alfabetinės rašybos ir šnekamosios kalbos santykio, medijų tyrinėtojas Marshallas McLuhanas taip pat teigia, kad rašytinės ir žodinės kultūrų susitikimas atnešė galingą energijos ir permainų potvynį, sukėlusį vieną radikaliausių politinių ir socialinių sprogimų, vadinamąjį *vesternizaciją*. Raštingumas suardė gentinį ir šeimos vienetą, sukūrė paprastesnius žmonių tipus negu gentinėse ir žodinėse visuomenėse, kurios rėmėsi sudėtingu emocijų, jausmų, patirčių, intuicijos ir visų kitų žmogaus jauslių deriniu. Šis teoretikas pabrėžia, kad fonetinis raštas, atskirdamas ir išplėsdamas vizualių žodžių galią, vis tiek yra primityvesnis ir lėtesnis už implikuotą ir greitą sakinį žodį. Toks raštas išugdė jį naudojančių visuomenių ir žmonių gebėjimą veikti atsiribojant nuo jausminio ir emocinio įsitraukimo, tuo susilpnindamas kolektyvinės sąmonės vertybes, atribodamas intelektą nuo daug platesnės ir intuityvesnės tikrovės.

Pasak McLuhano, neatsitiktinai graikų mitas apie raidyno atsiradimą pasakoja, kad karalius Kadmas pasėjo slibino dantis, iš kurių išdygo ginkluoti vyrai. Drakono dantys simboli-zuoja raides – agresyvios tvarkos ir tikslumo įrankius. Raidyno atsiradimas sustiprino valdžią, autoritetus ir lengvesnį karinių struktūrų valdymą. Fonetinis raidynas, semantiškai tuščias raides siedamas su semantiškai tuščiais garsais, nurungė tokias rašto formas kaip piktogramos, hieroglifai, ideogramos, tuo pačiu paaukodamas prasmės ir suvokimo kodus.

Anot šio teoretiko, raidyno kultūros įtvirtino tarpusavyje susietas linijines sekas kaip visur vyraujančias psichinės ir socialinės organizacijos formas, suskaidydamos patirtį į vienas dalis, siekdamas pagreitinti veiksmą, lengviau valdyti žmones ir gamtą. Fonetinė kultūra išmokė žmones veikti nereaguojant, be įsitraukimo, atliekant kokį nors veiksmą slopinti savo emocijas ir jausmus¹⁰⁸.

Tačiau, kaip minėjau, jausmai, emocijos, nelinijinis, intuityvus mąstymas ir rašymas yra itin svarbūs mano kūryboje. Toks rašymo būdas gali būti apibūdinamas kaip moteriškas

107 K. Ročkienė (pareng.), „Arba protas, arba kūnas: moters kūnas kultūros istorikės požiūriu“, pokalbis su Christina von Braun, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 26 (808), 2008 m. birželio 27 d., prieiga internetu: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307053655/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=808&kas=straipsnis&st_id=8527 [žr. 2017-10-04].

108 M. McLuhan, *op. cit.* p. 65–97.

rašymas (*écriture féminine*). Tai savotiškas moters kūno ir moters skirtumų „įrašas“ kalboje ir tekste. Su šio termino atsiradimu siejamas prancūzų filosofės, rašytojos ir literatūros krikės Héléne Cixous vardas.¹⁰⁹

Ji teigia tokį rašymo būdą esant išsilaisvinimo ir keitimosi pamatu bei pabrėžtinai atmeta akademinį rašymo stilių kaip falocentrinės sistemos diskursą. Cixous ragina surasti savitą kalbą savo „begalinėms kūno teritorijoms“ išreikšti per tekstą. Tai artimas pasąmonei literatūrinis, poetinis rašymas, kuriantis žaismingumą, nestabilumą, daugiareikšmingumą.

Cixous kviečia išsilaisvinti iš patriarchalinėje visuomenėje nutildyto moters kūno stereotipų, suvaržymų, atsikratyti jam primestos kaltės jausmo ir išreikšti save per tekstą. Tai ne realistinis, bet literatūrinis poetinis rašymas, artimas pasąmonei, nuslopintoms moters kūno, seksualumo, malonumo energijoms. Toks rašymas, Cixous nuomone, gali kurti naujas saviraiškos galimybes ir atskleisti simbolinę kalbos struktūrą kaip sistemą, o ne kaip nekintančią duotybę, jis gali keisti socialinę tvarką.

Dominuojanti falocentrinė kalbos sistema paremta ankštomis opozicijomis, kuriose moteris negali išsitemti, todėl daugiareikšmiškumas rašyme gali pasitarnauti kaip šią sistemą griaujanti jėga, jėga, kurianti naujas reikšmes, papildančias ir išplečiančias binarines opozicijas¹¹⁰.

Prancūzų filosofės, psichoanalitikės Luce Irigaray požiūriu, moteris yra išstumta iš socialinės sąrangos, o jos lyties savitumas nėra pripažintas simbolinėje tvarkoje. Ji pažymi, kad vienintelis šios problemos sprendimas – pačioms moterims imti kurti galingą moterišką simboliką. Teigdamą, jog vyrų sukurti simboliai persmelkia visą Vakarų filosofiją, Irigaray jiems priešina moters daugialypumą, daugiareikšmingumą ir savo esė *Lytis, kuri nėra viena* rašo:

Bergždžias darbas bandyti įsprausti moteris į tikslų jų reikšmės apibrėžimą, priversti jas pakartoti save taip, kad viskas taptų aišku; šiame diskursyviname mechanizme jos jau yra visur, kur jūs tikėjotės jas užklupti. Jos savyje grįžta. Bet tai neturi būti suprata kaip grįžimas į save. Jos neturi vidaus pasaulio, kokį turite jūs, ir manote, kad jos irgi galbūt turi. Savyje – reiškia šio *tylaus, daugialypio, difuzinio sąlyčio intymume*. Ir jeigu jūs primygtinai teirautumėtės, ką jos galvoja, jos tegalėtų atsakyti: Nieko. Viską¹¹¹.

Meniniame tyrime ir kūryboje stengiuosi išsiveržti iš binarinėmis opozicijomis paremto logocentrizmo ir patriarchalinio mąstymo paradigmos lauko ir paieškoti kitokių, man artimesnių požiūrio perspektyvų. „Niekada nežinau, ką moteris gali iškirsti.¹¹²“ Ji gali pažvelgi kitu kampu. Nes „Pakanka iš arti pažiūrėti į medūzą, ir pamatysi: ji neneša mirties. Ji graži, ji juokiasi.¹¹³“

109 J. Hawthorn, *Moderniosios literatūros teorijos žinyas*, Vilnius: Tyto alba, 1998, p. 206.

110 H. Cixous, „Išėjimai“, in: K. Gruodis (sud.), *op. cit.*, p. 428–430.

111 L. Irigaray, „Lyčių skirtumas“, in: K. Gruodis (sud.), *op. cit.*, p. 529.

112 *Ibid.*, p. 436.

113 *Ibid.*, p. 440.

1. 2. 3. 5. Truputis daugiakryptiškumo

Remdamasi aukščiau paminėtomis feminizmo idėjomis ir savo pačios pastebėjimais bei pojūčiais, galiu teigti, jog mano *dienoraštis*, mano *kūnas* yra be aiškos pradžios ir pabaigos. Bet kuri jo frazė gali būti ir pradžia ir pabaiga, jis cikliškas, skaitomas nuo bet kurios vietos tiek pirmyn, tiek atgal. Intertekstualus, daugiabalsis ir daugiakryptis. „Rašymas tai perėjimas, įėjimas, išėjimas, buvimas manyje kito, kuriuo aš esu ir neesu, kuriuo aš nemoku būti, bet kurį aš jaučiu praeinant, kuris mane verčia gyventi, – mane drasko, kelia nerimą, mane klautoja, kas? Viena, vienas, vieni? Daugelis ir iš tos nežinios, kuri man tikrai sukelia norą pažinti, iš kurios išsiveržia gyvybė. Šis kito buvimas nesuteikia nei poilsio, nei saugumo jausmo, jis trikdo santykį su „realybe“, sukelia netikrumo veiksnius, kliudančius subjektui tapti visuomenės nariu.“¹¹⁴

Esu neužbaigta būtybė, nuolatos projektuojama į savo neužbaigtumą. Esu judesys, paštanga, esu viduje to, kas su manimi vyksta, esu daugybinės būsenos, esu daugialypumų aibė.

Šiuolaikiniame kultūros kritikos diskurse ypač vertinami autoritetai, kuriais ir aš remiuosi savo tyrime – Deleuze'as ir Guattari, – pasakytų, kad tokie pulsuojančios mano lėtumo ir greičio, judėjimo ir rimties intensyvumo taškai nurodo mane esant *tapsmo* būsenoje. Savo filosofijoje priešpriešindami mąstymą, teoriją ir galią, jie apibrėžia tris tokio *tapsmo* kryptis, nusakancias individo ir sociumo santykį. Pirmoji jų, molinė, pasitelkdama binarinius kodus, hierarchizuoja ir segmentuoja socialinius santykius. Antroji, molekulinė, reorganizuoja ir peržengia pirmosios krypties molinius segmentus. Trečioji – atsiplėšia nuo apibrėžtų segmentų ir visada veikia nežinoma kryptimi – **skrydžio ir pabėgimo** kryptimi. Ji įgalina atitrūkti nuo griežtų tapatybės segmentų ir piešti neapibrėžtą tapsmo trajektoriją¹¹⁵.

Šie teoretikai teigia, kad tapsmas gali vykti visomis kryptimis, tačiau svarbiausia tapsmo pakopa jie laiko tapsmą moterimi, abiem lytims numatantį skirtingas pasekmes, susigrąžinant savo subjektyvumą, organizmą, istoriją.

Deleuze'as ir Guattari teigia, kad binarinės opozicijos mūsų visuomenėje yra fabrikuojamos pavogus mūsų kūnus. „Pirmiausia pavagiamas mergaitės kūnas [...] Iš pradžių pavagiamas mergaitės tapsmas, norint jai primesti istoriją ar priešistorę. Berniuko eilė ateina vėliau, tačiau tik pasinaudojus mergaite kaip pavyzdžiu, tik nurodžius ją kaip geismo objektą, kaip priešingą kūną, jam yra sufabrikuojama dominuojanti istorija. Mergaitė yra pirmoji auka, tačiau ji turi praversti ir kaip pavyzdys, ir kaip spąstai. [...] Mergaitė ir vaikas netampa; pats tapsmas yra vaikas ar mergaitė.“¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 449.

¹¹⁵ A. Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, p. 117–118.

¹¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, London, New York: Continuum, 1980, p. 305–306.

Tapimas moterimi, anot šių filosofų, perauga į tapsmą **gyvūnu**, t. y. santykį su kažkuo kitu, trečiu, kas nėra nei žmogus, nei gyvūnas¹¹⁷.

Remdamasi šiomis teorijomis, meninio tyrimo metu savo *dienoraštyje* aš taip pat esu *tapsmo* iš karto įvairiomis kryptimis procese. Todėl mano *tapimą moterimi* papildė neprognuojamas, veržlus pabėgimo, išsivadavimo judesys – **tapsmas gyvūnu**.

Šiame procese yra svarbūs humoro ir autoironijos elementai, suteikiantys jam tam tikro karnavališkumo bruožų.

Rusų filosofas, literatūros kritikas Michailas Bachtinas karnavalą apibrėžia kaip kultūrinį įvykį, apverčiantį pasaulį aukštyn kojomis, kvestionuojantį nusistovėjusias idėjas ir tiesas. Jo metu, siekiant socialinio darinio atsinaujinimo, perkuriamas ir atnaujinamas pasaulis, iki tol galioję apribojimai ir hierarchijos laikinai panaikinami, išlaisvinamos perteklinės įtampos.

Karnavalinis juokas eliminuoja agresiją, išlaisvina ir suponuoja karnavalo dalyvių lygybę. Bachtinas teigia, jog pasitellus kaukę, karnavale vyksta subjekto nuasmeninimas. Kaukė – maginė priemonė, įgalinanti tapatybės praplėtimą per pasikeitimo ir persikūnėjimo judesį, vienareikšmiškumo paneigimą. Kaukė leidžia kitomis akimis žvelgti į pasaulį, pasirodyti kitai jį dėvinčio subjekto asmenybės pusei, kalbėti kitaip, nei jam įprasta¹¹⁸.

Vokiečių filosofas Peteris Sloterdijkas savo veikale *Ciniškojo proto kritika* pastebi, jog mūsų dienomis „karnavalas jau seniai reiškia nebe „iškreiptą pasaulį“, o bėgimą į sveikus apsvaigimo pasaulius iš chroniškai iškreipto pasaulio, pilno kasdienių absurdo.“¹¹⁹

Belieka konstatuoti, kad Bachtino ir Sloterdijko karnavalo apibrėžimai man patrauklūs ir aktualūs, o šiame meniniame tyrime karnavališkumas yra mano egzistencinė ir kūrybinė nuostata. Todėl deduosi triušio kaukę ir kartais čia kalbėsiu jo vardu.

1. 2. 4. Triušio dienoraštis

Tarkime, aš esu Triušis, banalus Triušis. Triušis, nuo kurio fotografijų lūžta internetas. Straksiau šv. Velykų atvirukuose, šokoladinis tupiu saldinių lentynose, puikuojusi *Playboy* logotipe, esu bandymų triušis medicinos laboratorijose, lydžiu Alisą veidrodžių karalystėje, mano kostiumą velkasi tiek moterys, tiek vyrai, norėdami atrodyti erotiškai, magai ir iliuzionistai traukia mane iš savo stebuklingų skrybėlių, esu patiekalas ant jūsų pietų stalo, esu kambarinis jūsų gyvūnėlis ir t. t. Turbūt esu įžymybė. Greitai gaminamas ir greitai suvartojamas, be paliovos kepama popkultūros žvaigždutė. Gyvenu amžinoje dabartyje, kuri yra tarsi praeiksmas. Iš mažų ir didelių ekranų smelkiuosi į žmonių kasdienybę, patiriu įvairias transformacijas. Esu nuolatos stebimas objektyvų net pats to nežinodamas. Esu neužbaigta būtybė, esu tas, kas nesu. Pasak Barthes'o, „aš save steigiu „pozavimo“ procese,

117 A. Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 122.

118 M. M. Бахтин, „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса“, prieiga internetu: <http://www.booksite.ru/localtxt/bah/tin/fra/nsu/ara/ble/index.htm> [žr. 2017-10-04].

119 P. Sloterdijk, *Ciniškojo proto kritika*, Vilnius: Alma littera, 1999, p. 157.

sau akimirksniu pasidarau kitą kūną, transformuojuosi iš anksto į vaizdą. Ši transformacija yra aktyvi, jaučiu, kad Fotografija sukuria mano kūną arba jį numarina, priklausomai nuo jos kaprizo [...]”¹²⁰. Esu projektuojamas į savo paties neužbaigtumą, esu aktas, frazė, pastanga būti triušiu (ar žmogumi?). Manęs iki galo dar nėra, ne visai priklausau sau, esu *regimasis* interneto platybių Triušis. Bet „noriu, kad mano atvaizdas, judantis, išblaškytas po tūkstantį fotografijų, kintančių priklausomai nuo situacijų ir amžiaus, visada sutaptų su manuoju „aš“ (giliuoju, kaip sakoma), bet tenka pasakyti priešingai: tai manasis „aš“ niekada nesutampa su mano atvaizdu. Nes būtent atvaizdas yra sunkus, nejudantis, užsispyręs (kaip tik todėl visuomenė juo remiasi) ir būtent manasis „aš“ yra lengvas, pasidalijęs, išsi-barstęs ir lyg velniūkštis nenustygsta vietoje kikendamas mano taurėje – ak, jei tik Fotografija galėtų man atstoti neutralų anatinį kūną, kūną, kuris nieko nereiškia!”¹²¹

Mano kūnas – paviršius, kuriame įrašomos reikšmės, asmeninė gyvenimo istorija, *dienoraštis*, kurį nuolat atnaujinu, keičiu, rašau paraštėse, peržvelgiu atsiminimus, naujai juos interpretuoju. Štai vienas jų. Šį kartą atsiminimas apie *pabėgimą*. Nes „tapti gyvūnu reiškia dalyvauti judėjime, visiškai pozityviai pažymėti pabėgimo kelią, peržengti slenkstį, pasiekti kontinuumą intensyvumų, kurie vertingi patys savaime...”¹²²

1. 2. 5. Pabėgęs triušis slapstėsi ant keturių aukštų pastato stogo

„Didžiojoje Britanijoje ugniagesiai vykdė neįprastą gelbėjimo operaciją, siekdami sučiupti iš narvelio pabėgusį ir ant stogo besislapstantį triušį“, – skaitau internete 2012 m. rugsėjo 27 d. patalpintame Klaipėdos laikraščio *Vakarų ekspresas* naujienų skiltyje.

Trejų metų berniukas Loganas Witchellas sunerimo pamatęs, kad pabėgo jo triušis iš buto trečiajame namo aukšte. Berniuko mama Sophie Witchell pastebėjo gyvūną lakstantį ant namo stogo ir bandė jį prisivilioti morkomis ir salotų lapais. Tačiau po dviejų valandų bergždžių pastangų moteris prarado viltį ir iškvietė ugniagesius.

„Triušio gyvybei grėsė pavojus. Maniau, kad jis nukris, nes mačiau, kaip jis vis slydo žemyn nuo stogo čerpių. Mano sūnus labai nerimavo dėl triušiuo, stengiausi jį visaip nuraminti“, – pasakoja S. Witchell.

Ugniagesys Ricky Jonesas teigia, kad gelbėtojams teko panaudoti kopėčias, kad galėtų triušį nukelti žemyn.

„Mums pavyko gyvūną įspesti į kampą ir sučiupti. Tokios gelbėjimo operacijos neteko vykdyti per 30 darbo metų“, – pasakoja ugniagesių atstovas.”¹²³

120 R. Barthes, *op. cit.*, p. 19.

121 *Ibid.*, p. 20.

122 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 18.

123 LRT.lt informacija, *Pabėgęs triušis slapstėsi ant keturių aukštų pastato stogo*, prieiga internetu: <http://www.ve.lt/naujienos/laisvalaikis/gyvunai/pabeges-triushis-slapstesi-ant-keturiu-aukstu-pastato-stogo-813881/> [žr. 2017-10-04].

Turbūt šypsotės iš šio žiniasklaidos pranešimo apie mano „žygdarbį“, nes jis šiek tiek komiškas. Henri Bergsonas teigia, kad „komiškumas gali rasti tik iš to, kas yra griežtai žmogiška [...]. Žinoma, juokiamės iš gyvūno, bet tik todėl, kad jame užčiuopiame žmogišką elgesį ar žmogišką išraišką [...]. Daugelis žmogų apibūdina kaip „gyvūną, kuris moka juoktis“. Lygiai taip pat galima būtų jį apibūdinti kaip gyvūną, kuris kelia juoką, nes jei kokiame nors gyvūnui ar negyvam daiktui tai pavyksta, tai tik dėl jo panašumo į žmogų, dėl jame palikto žmogaus pėdsako ar paskirties, kurią jam suteikia žmogus¹²⁴.

Tačiau žmogus laksto įvairiomis kryptimis ir neretai bėga nuo savo gyvūniškumo į mokslo pasaulį, o aš, Triušis, tąkart bėgau nuo savo „žmogiškumo“ ant namo stogo, nes *pabėgti* man reiškia *kurti*. O lig tol gyvenau įmestas į narvelį, ir narvelis buvo ne tik už manęs, objektuose be istorijos, jis buvo regimas pačiame mano subjektyvumo centre. Teoriniai ir praktiniai mano asmeninio gyvenimo sprendimai suteikė mano praeičiai su visais jos atsitiktiniais apibrėžtą prasmę, įgalinančią praeitį sekti paskui mano pasirinktą ateitį. Sprukau pro langą ant *namo* stogo. „Pats namas – tai ne namas, matomas iš niekur, o namas, matomas iš visų pusių. Išbaigtas objektas yra visiškai skaidrus, jį iš visų pusių skrodžia aktuali žvilgsnių begalybė, tie žvilgsniai jo gelmėse susikryžiuoja, nepalikdami nieko paslėpta.“¹²⁵ Tad mane sugavo...

Kodėl sprukau į nežinią, nors buvau apgaubtas šeimininko prisirišimo ir rūpestio? Gal kad galvoje šmėkštelėjo prisiminimas, jog kadaise buvau moterimi? Žmonių kultūroje nuo seno norint kontroliuoti įvairius dalykus įprasta juos skirstyti ir skaldyti. O aš, kaip Triušis, kuris prieš tai buvo moteris, kuri paskui buvo Triušis, protestavau prieš patriarchalinio logocentrinio diskurso pastangą skaidyti vertybes į dvinaires opozicijas, tokias kaip aktyvus / pasyvus, vyras / moteris, ir jas tarpusavyje priešinti dalijant, pavyzdžiui, į Žmones ir Nežmones, gyvūnus priskiriant prie pastarųjų. Tad piktinausi visad dvejojančiu mokslu, nuolatos konstruojančiu žmogiškumo pirmenybę prieš gyvūniškumą, verčiančiu gyvūnus *pasakyti*, kad jie nėra gyvūnai, kad laukiniškumas neegzistuoja. Bet „gyvūnai prakalbina mi, kaip prakalbinami pamišėliai, vaikai, seksas (Foucault). Kliedesio įspūdis dar stipresnis todėl, kad netikrumo dėl gyvūnų principas, taip slegiantis žmones nuo tada, kai suiro gyvūnų ir žmonių sąjunga, remiasi tuo, *jog gyvūnai nekalba*.“¹²⁶

Kambariniai gyvūnai, tokie kaip aš, Triušis, tampa jų šeimininkų kūnų ir jausmų tęsiniais, o žmonės linkę tuoj pat susižavėti bet kokiais savo kūno tęsiniais bet kokioje kitoje medžiagoje nei jis pats¹²⁷. Aš pavargau. Nukamavo buvimas šeimininkų žaidimų ir lūkesčių objektu, tas įkyrus jų rūpestis, sentimentali savaip degradavusi gyvuliškumo forma.

Tad bėgau, ėjau, nežinojau, kur einu, jei būčiau žinojęs, bijočiau to kelio atgal. „Nueini – ir kas tada? Riba, nuo kurios paskui teko apgailėtinai grįžti kaip kokiai sumuštai kariuo-

124 H. Bergson, *Juokas*, Vilnius: Vaga, 2014, p. 17.

125 M. Merleau-Ponty, „Suvokimo fenomenologija“, p. 81.

126 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 156-157.

127 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 58.

menei, pakeliui mėtančiai nespėta panaudoti amuniciją. Jaučiu, jog tas pasiektas kelionės tikslas mane vytęsi, norėdamas pribaugti, atimti viską, kas man dar yra likę, mainais siūlydamas tai, ko neturiu ir niekad nenorėjau turėti.¹²⁸“

Tai kuo dabar būti? „Veltui naršau po man pasiekiamą laiką ir pasakojimus, nerandu moters, kurioje norėčiau įsikūnyti. Ir vis dėlto jai priklauso mano simpatija, mano švelnumas, mano liūdesys. Tačiau ne aš, ne mano gyvenimas.¹²⁹“

1. 2. 6. Triušis per maudynes užmigo kriauklėje

„Papasakosiu apie kitą, keistesnį nutikimą“¹³⁰, kadaise rašė mano mėgstamas Witoldas Gombrowiczus. Šiam pasakojimui, kaip dažniausiai man pasitaiko, pradžią davė „objektyvus atsitiktinumas“. Maklinėjau įvairiomis kryptimis interneto platybėse, mintyse turėdama keletą vizijų ir ieškodama joms vizualinių atitikmenų, vaizdų, kuriuos „pagamino“ kiti.

„Kodėl žmonės gamina vaizdus ir kaip su jais apsieina? Akivaizdu, jog *kaip* neatsietina nuo *kas*, vaizdų ir paveikslų kūrimas, kaip ir jų suvokimas, priskirtinas prie simbolinių veiksmų, tokių pat kaip pastatų arba tekstų formavimas, kuriais tam tikra visuomenė vaizduoja save pačią.¹³¹“

Filmuką aptikau 2016 m. sausio 15 d. Klaipėdoje leidžiamo interneto laikraščio *Vakarų ekspresas*, naujienų skiltyje.

„Internete išpopuliarėjo vaizdelis, kuriame nufilmuota, kaip šeimininkės maudomas naminis triušukas užmiega vandens pilnoje kriauklėje¹³².



128 K. Navakas, *op. cit.*, p. 47.

129 H. Cixous, *op. cit.*, p. 446.

130 W. Gombrowicz, *Kosmosas*, Vilnius: Baltos lankos, 2008, p. 5.

131 A. Aleksandravičiūtė, *op. cit.*, p. 12.

132 Prieiga internetu: https://www.youtube.com/watch?v=3_J0AMPPD34 [žr. 2017-09-27].

Aš paguldžiau jį į vonią kaip kūdikį, o jis užmerkė akis ir iš tikrųjų užmigo. Triušukas atrodo toks atsipalaidavęs. Vandens jis visai nebijo. Po maudynių jis išėjo į lauką išdžiovinti kailiuko saulėje“, – pasakoja triušio šeimininkė.¹³³

Stebėdama šį sužetą kompiuterio ekrane (vaizdaraščių laikmenoje), vėl mąstau, kad tikrovė gali būti atpasakota daugeliu būdu, taigi ir šiuo. Triušis čia galėtų būti kaip šiuolaikinės vartojimo visuomenės herojaus metafora. Žvelgdama į šį „kinematografinį“ epizodą, savo pasaulį patiriu kaip šiek tiek keistą ir svetimą arba kaip metaforiškai „kitą“ pasaulį. E. Grigoravičienė rašo, kad „žiūrėdami į vaizdo laikmeną mes niekada tiksliai nežinome, kur yra vaizdas, bet jis nėra nei vien ekrane, nei vien žiūrovo galvoje, griežta skirtis tarp „vidinių“ ir „išorinių“ vaizdų neįmanoma, nes nuolat vyksta jų sąveika.“¹³⁴

Žiūriu tuo pačiu metu į Triušio veidą tenai ir į savo pačios žiūrėjimą į jį. Kaip žiūrovė, esu pripratusi neučia identifikuotis ir susiliesti su žvilgsniu ekrane, tad gerai, kad Triušis ten miega ir į mane nežvilgčioja. O gal į ekraną žvelgiu tarsi į veidrodį, į blausų atspindį jame, susidurdama su savo pačios atvaizdu kaip langu į savo pačios vidinį „aš“? „Šį kritinį žiūrėjimą iš šalies prisiimame iš įpročio, kai veidrodyje tikrinamės povyzą, plaukus, aprangą, – tai nuolatinis veidrodžio fazės atkūrimas bet kokiam atspindinčiame paviršiuje ir tai liudija kasdienį šios savistabos kaip savęs vartojimo dramos įprastumą“¹³⁵, – rašo Thomas Elsaesseris ir Malte Hageneris, aptardami kino teoriją per juslių prizmę.

Šioje *teksto rašymo* vietoje staiga mane apninka stiprios abejonės ir nepasitenkinimas. Sakau *rašymo vietoje*, nors, po teisybei, mano rašymas turi daug piešimo požymių. Šį tekstą rašau į sąsiuvinį pieštuku, dažnai energingai daug ką ištrinu trintuku, vėl ant viršaus piešiu / rašau, susipainioju, širstu ir panikuoju. Kūrybinės kančios, rašymo krizė. Prasmės pojūtis slysta iš rankų. Kaip autoetnografiška, kūniška, dienoraštiška. Jaučiu vidinę graužatį. Bjaurus pojūtis. Turbūt mane graužia vidinis Triušis. Dūstu, lyg skęščiau, chaotiškai matuoju galūnėmis, springstu svetimų teorijų, tekstų, vaizdinių srautu, jis mane neša, regis, girdžiu pavojingai artėjant kriklo šniokštimą, grasinantį nutrenkti stačiu sąmyšio šlaitu ir nuplukdyti į medijuotos užmaršties ir sąstingio kūdras. Paskubomis žvalgausi kokio nors šiaudo. Ką čia veikiu? Kaip atsidūriau šioje vietoje? Ak, gi šiame skyriuje mokiausi plaukti *triūšiu*. Dairausi jo, o jis užuot buvęs plaukimo stiliumi, įkyriai graužia mane iš vidaus...

Už lango 2016 metų sausio 4 d., pro šalį jau pragramėjo pora savaitžių visuotinių švenčių, priverstiniu būdu išvaikiusių mūzas ir įkvėpimo likučius, kad ir kaip to bandžiau išvengti. Ant virtuvės stalo dubenėlyje pernykščių švenčių artefaktas – kūčiukai. Nei valgyti, nei išmesti. Net zylės nelesa. Šaldytuve (o siaube, tik dabar suvokiau, koks tai ironiškas ir ciniškas *sutapimas*) – murkso troškinto *triušio* likučiai. Nykuma.

133 LRT.lt informacija, *Triušis per maudynes užmigo kriauklėje*, prieiga internetu: <http://www.ve.lt/naujienos/laisvalaikis/ivairybes/triusis-per-maudynes-uzmigo-kriaukleje-999271/> [žr. 2017-10-04].

134 E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 91.

135 T. Elsaesser, M. Hagener, *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, Vilnius: Mintis, 2012, p. 111.

Gera. Bandau kabanotis dar kartą. Savo kūryboje dažnai praktikuoju tam tikrą prancūzų antropologo Lévi-Strausso aprašytą *maginį mąstymą*. Tai savita, nepretenduoianti į objektyvumą, intuityvi deterministinė aplinkos pajauta. Baudrillard'as *maginio mąstymo* sąvoką pasitelkia tam tikriems vartojimo visuomenės procesams apibūdinti. Jis teigia, jog mūsų kasdienį gyvenimą taip pat valdo stebuklo persunktas mentalitetas, paremtas tikėjimu ženklų visagalybe ir kuriantis ištisą simuliakrinių objektų ir ženklų mechanizmą. Mūsų visuomenėje daugybė žmonių sieja savo laimę su simbolišku vartojimu, jis tampa pagrindiniu pasitenkinimo šaltiniu, išrandančiu naujus ženklus ir simbolių sistemas. Visuomenės prievole tampa būtinybė tuos ženklus naudoti ir garbinti.

„Ženklų naudojimas visuomet dvejopas, jų funkcija visada yra *kerėjimas* dviem prasmėmis: priversti ką nors atsirasti, kad tai būtų sugriebta ženklais (jėgų, tikrovės, laimės ir t. t.), ir iššaukti ką nors, kas tai paneigtų ir pašalintų.¹³⁶“ Į kasdienybę plūstantis vaizdų, faktų, informacijos srautas atskiria mus nuo tikrovės, šią distanciją įkūnydamas ženkluose, teigia Baudrillard'as. Masinės komunikacijos priemonės žinias redukuoja į ženklus, paversdamos jas pačia svarbiausia mūsų magiškos mąstysenos kategorija.

Šioje vietoje vėl noriu sugrįžti prie jau minėto trumpo filmuoto siužeto, rasto internetiniame žinių portale, apie vonios kambario kriauklėje po šilto vandens srove miegantį triušį. Mūsų tikrovei tapus ženkliškai, toliau žaidžiu ženklais:

1. Tarkime, kad Triušis – šiuolaikinio postmodernaus žmogaus metafora.
2. Tarkime, kad Moteriškė, kuri laiko jį savo namuose – Vartotojų Visuomenė.
3. Tarkime, kad kriauklė su vandeniu, į kurį ta Moteriškė panardino tą Triušį – tai Kasdienis Gyvenimas.

4. Tarkime, kad šiltas vanduo, tekantis ant Triušio – svaiginančiai migdanti vartojamos realybės Simuliakrų Srovė.

Anot Baudrillard'o, ženklai teikia tam tikrą saugumą, galimybę dalyvauti tikrovėje per saugų atstumą, iš tikro joje nebūnant, o tik fantazuojant. Tad šilta simuliakrų srovė, tekanti Triušio kūnu, švariai nuplauna nuo jo realų, socialinį, istorinį pasaulį ir sukuria jaukiai migdantį saugumo ir laimės pojūtį.

Visai gali būti – ir kas galėtų tai paneigti, – kad kartais ten Aš arba Jūs, apgaubti šiuolaikinio vartojimo malonumo mito, snūduriuojame tos Moteriškos vonios kriauklėje.

136 J. Baudrillard, *Vartotojų visuomenė: mitai ir struktūros*, Vilnius: Kitos knygos, 2010, p. 25.

1. 2. 7. Kralikai¹³⁷

Nuo ko pradėti šiandien? Savo sunarpliotų vizijų kamuolyje bandžiau įžvelgti aiškesnį pavidalą, kurį spontaniškai iškrapščiusi galėčiau atidžiau apžiūrėti. „Klydinėjau minčių raizgalyne, išsišakojusiame į milijoną kombinacijų“¹³⁸, kol staiga suskambo telefonas. Skambina pažįstamas, klausia, kaip gyvenu, ką veikiu. Paplonintu balsu bejėgiškai cypteliu, kad bandau rašyti. „Neišeina“, – pasiskundžiu. „Apie ką rašai?“ – klausia. – „Apie kūną, apie triušius“, – atsakau. Kvatojasi. „Pasakyk kokį sakinį“, – prašau pašnekovo, – „tada nuo jo ir pradėsiu...“ Tas kvatojasi ir sako „tą“ sakinį: „Ne be reikalo sakoma, kad jam galvoje kralikai krušasi.“ Vėl kvatojasi. Atsisveikinam.

Mes atsigręžiamo vienas į kitą, kad siųstume signalus, kurie gali būti priimami, atpažįstami ir pakartojami, o aplink mus driekiasi dūzgiantis, zvimbiantis, murmantis, traškantis ir gaudžiantis pasaulis¹³⁹.

Šiandieną tekstą pradedu nuo telefonu pasufleruoto sakinio, nuo frazeologizmo – pastovaus ir ekspresyvaus žodžių junginio, turinčio savarankišką reikšmę ir atkuriamo šnekos procese kaip gatavas vienetas, semantiniu atžvilgiu neskaidomas¹⁴⁰. Ir kas? „Kai žodžiais perteikiame ką nors kitam – iš kur žinome, jog komunikacija pavyko?“¹⁴¹ Mąstau toliau apie tą trumpą pokalbį telefonu, apie žmonių tarpusavio bendravimą, apie bendravimą žodžiais, ženklais, figūromis, apie tai, kaip „bandžiau nustatyti linijas, kurios sietų šias figūras...“¹⁴², apie žodžius, kalbos sistemoje įgyjančius ženklo statusą, pritaikomą apibendrintai perteikti daiktų reikšmių, ypatybių ar kitų pasaulyje egzistuojančių dalykų suvokimą.

Kalboje žodis nepasitaiko pirmą ar paskutinį kartą. Žodis turi reikšmę tik jeigu gali būti pakartotas¹⁴³.

Mintyse vis kartoju, sukioju žodį *Triušis*, vaizduotėje tuo pat metu vartaliojasi triušių vaizdai, tyliai kirbėdami palengva formuoja mano tikrovės atpasakojimo būdo kontūrus. Pasakojimo, kuriame tam tikri triušio pavidalai, pastebėti, išgirsti ar rasti internete, nurodytų tam tikrą šiuolaikinio postmodernaus žmogaus aspektą, perteiktų jo tapatybės spektrą, takliškumą, transgresyvumą.

Toli nebeieškodama, imu įsivaizduoti, kad man ką tik skambinęs žmogus ir yra Triušis, kuriam „galvoje kralikai krušasi“. Mintyse paverčiu jį ženklu, „uždedu“ *kaukę* norėdama, kad

137 Valstybinė lietuvių kalbos komisija skelbia, kad žodis *kralikas* (rus. кролик) yra nevertotina svetimybė.

Tačiau kasdienėje kalboje šio žodžio vartojimas pasitaiko vulgariuose posakiuose.

138 W. Gombrowicz, *op. cit.*, p. 6.

139 A. Lingis, *Nieko bendro neturinčiųjų bendrija*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 78.

140 Prieiga internetu: <http://www.saltiniai.info/index/details/506> [žr. 2017-10-04].

141 A. Lingis, *op. cit.*, p. 76.

142 W. Gombrowicz, *op. cit.*, p. 15.

143 A. Lingis, *op. cit.*, p. 74.

mano tekste jis virstų objektu, aktoriumi ir savo vaidmeniu įveiksmintų, inscenizuotų postmodernaus žmogaus tapatybę. Kad padėtų įgyti formą nuo manęs kol kas paslėptiems meninio tyrimo situacijos aspektams ir tuo pat metu per simbolinį mūsų padėčių skirtumą (jis – su kauke, aš – be kaukės?) suteiktų mano pačios būklės pažinimo galimybę.

Toks fikcijas kuriantis vaizduotės veiksmas, kai tai pati (ankstesniame tekste) tampu Triušiu, tai juo įdomumo dėlei paverčiu kitą, yra idealus kūrybos akto, iš kurio pašalintas autentiškumas, atspindys.

Šį procesą aptaria vokiečių literatūrologas Wolfgangas Iseris knygoje *Fiktyvumas ir įsi-vaizdavimas*, teigdamas, jog žmogus nuolat peržengia savo apibrėžimus, nes jis pats juos kuria, o ką nors kurdamas kartu sukuria save, ir kadangi joks racionalus, natūralus ar istorinis apibrėžimas negali pretenduoti būti galutinis, „žmogus yra, kas jis nėra ir kas yra ne jis.“¹⁴⁴

Praktikuodama tokią darbinę kūrybinę fiktyvumo strategiją kaip nuolatinę pastangą daugiau mažiau perženginėti tikrovės ribas, vis dėlto stengiuosi neišleisti iš akių to, ką perženginėju.

Tad grįžtu prie Triušio, kaip banalių vaizdų laikmenos, kuri man padeda perteikti sąlyginius kasdienybės regėjimo būdus, nulemtus mūsų medijuotai epochai būdingo vaizdų ir vaizdinių atplūdžio. Triušis man yra simbolis.

Žmonių gebėjimą vaizduoti (simbolizuoti) Beltingas vienprasmiškai vadino tikėjimu vaizdais: jis grįstas suvokimo arba simbolinio atgaivinimo aktu, kuris susijęs ne vien su archajiniu maginiu animizmu ar šiuolaikinėmis judėjimo simuliacijos technologijomis, bet ir su įgimta bei išugdyta žmogaus geba negyvuose vaizduose atrasti gyvybę, kurią pats jiems suteikia¹⁴⁵.

Suteikiau Triušio vaizdai gyvybę. Jis mano meniniame tyrime atstovauja vartotojų visuomenės individui, jo vaidmenų gausybei, kuri lyg ir sutaptų su tuo, kuo tą individą būtų galima laikyti, bet kadangi vaidmenys yra situacinis to individo modeliavimas, tai šių vaidmenų visuma yra netapati ankstesnei visumai, ji transgresyvi, nešama tolyn vis naujų situacijų ir nuolatos susiformuojančių galimybių chaoso. „Slegianti sąsajų, asociacijų gausa... Kiek sakinių būtų galima sudaryti iš dvidešimt keturių abėcėlės raidžių? Kiek reikšmių galima išvesti iš šimtų piktžolių, grumstų ir kitų smulkmenų?“¹⁴⁶

Šį nuolat susidarančių galimybių chaosą (kol kas atmetus erotines konotacijas) minėto simbolinio Triušio galvoje ženklina isteriškai „besikrušantys kralikai“. Jis mūsų visuomenės gyventojas, visuomenės, kurioje vartojimas atitrūko nuo naudingumo, suformuodamas naujus ritualus, simbolių ir ženklų sistemas. Žmonių poreikiams ir vartojimo objektams tapus ženkliškiems, Baudrillard'as taikliai jų pasaulį prilygina kūnui, apimtam *generalizuotos isterijos*.

¹⁴⁴ W. Iser, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁵ E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁶ W. Gombrowicz, *op. cit.*, p. 33.

Kaip visi kūno organai ir funkcijos sergant tampa milžiniška paradigma, kurioje veikia simptomai, taip objektus vartojimas daro plačią paradigmą, kurioje veikia kita kalba ar praby-la kažkas kitas. Ir galima teigti, kad toks trumpalaikiškumas, toks nuolatinis judrumas, kai darosi nebeįmanoma apibrėžti objektyvaus poreikio specifiškumo (kaip ir isterijos atveju neįmanoma apibrėžti objektyvaus ligos specifiškumo dėl tos svarios priežasties, jog jis neegzistuoja), toks mėtymasis nuo vienos reikšmės prie kitos tėra paviršutiniška *troškimo* tikrovė, troškimo, kuris yra nepasotinamas, nes pagrįstas stygiumi. Šis niekada neišsprendžiamas troškimas kaip ženklas lydi objektų ir poreikių seką¹⁴⁷.

Tad įsivaizduokim, kad čia aprašomo Triušio kūne, tiksliau, anot frazeologizmo, jo galvoje siautulingai dauginasi kralikai, apimti naivios sumaišties dėl nuolatinio poreikių augimo ir beribio jų atsinaujinimo, niekaip neįstengdami pasisotinti.

Bet vaizdai, juos įkūnijantys ženklai, simboliai niekada nebūna vienareikšmiai, interpretuoti juos galima daugybe būdų. Amerikiečių kultūros teoretikas Williamas J. Thomas Mitchellas, aptardamas kompleksinį vaizdų ir vaizdinių santykį su kalba, jų stebėtoju ir pasauliu, šią Triušio situaciją turbūt priskirtų *vaizdaraščio* kategorijai, sujungiančiai savyje vaizdo santykį su žodiniais diskursais, įvairiais kodais ir suvokimo būdais. Jis pabrėžė gyvoms būtybėms būdingas vaizdų savybes daugintis, kartotis, išsilaisvinti, plisti ir tuo pat metu siekti įsiamžinti, įsitvirtinti bei šiuos du aspektus apibūdino kategorijomis *image* ir *picture*. *Image* – nematerialus vaizdinys, įvaizdis, vizija, tai, kas matyti žiūrint į *picture* – materialų paveikslą. Pasak Mitchello, *images* yra tarsi gyvių rūšys, *pictures* – pavieniai organizmai, o medijos – tai gyvybinės terpės, ekosistemos, kuriose jie atsiranda ir gyvena.

Mano aprašomus Triušį ir kralikus (tarsi Mitchello *images*) būtų galima interpretuoti „kaip kvazigyvybės formas, virusus, kurie gali daugintis tik žmogui padedant. *Images* vertė lemia jų gyvybingumas, aktyvumas, kuris iš tiesų tėra žmonių kolektyvinių troškimų projekcija, jie nėra pavienių žmonių parazitai, bet tarsi sudaro visuomenines grupes, atskirose epochose ir kultūrose lygiagrečiai gyvuojančias šalia žmonių, jų šeiminių.¹⁴⁸“

Ir pabaigai. Parašiusi šias eilutes, sumaniau pagūglinti žodį *kralikas*. Ši paieškos sistema nedelsiant pasiūlė nuorodą į pažiūčių tinklapį Flirtas.lt, jame prieš akis atsivėrė vyruko, pasivadinusio Kraliku, profilis. Apstulbusi susidūriau akis į akį su keista akinuota būtybe, stovinčia šalia malkų krūvos su tiesiai į mane nutaikytu (iš pirmo žvilgsnio) kulkosvaidžiu, paruoštu šuviui. Tiesa, idėmiau apžiūrėjusi supratau, kad tai ne kulkosvaidis, o malkų skal-dymo įrenginys. Šalia patalpinta tekstinė pažiūčių trokštančio Kraliko žinia skelbia:

„Esu laisvas, ieškau moters, bendravimui.

Norėtum su manim susitikti?¹⁴⁹“

Toliau lakoniškai pasirašo: Kralikas, 25 (metai).

147 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 87.

148 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005, cituota iš: E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 29–30.

149 Prieiga internetu: <https://flirtas.alfa.lt/profile/show/kralikas-1861585.html> [žr. 2016-01-19].

Tok tók! Kas ten? "Slapukai"! Tęsdami naršyti svetainėje, jūs sutinkate su mūsų "slapukų" naudojimu.

Narai | Apie klubą | Prisijunk

flirtas.lt

Esu laisvas, ieškau moters, bendravimui.
Norėtum su manim susitikti?

✓ ✗ ?

kralikas, 25

Siųsti žinutę | J favoritus | Dovanos

Gyvena: Druskininkai, Lietuva
 Atsakomumas: Atrąšo dažnai
 Išsilavinimas: Paklausk mane!
 Gyvenu: Rodyti
 Rūkymas: Rodyti
 Alkoholis: Rodyti
 Dirbu: Rodyti
 Zodiako ženklas:
 Prisijungta: Rodyti

Paskubom nufotografavau to Kraliko virtualaus profilio vaizdą kompiuterio ekrane (juo ir vainikuoju šio teksto pabaigą) ir galvotrūkčiais sprunku. Deleuze'o ir Guattari tekstų kryptimi ketindama vėl pasidomėti „tapsmu moterimi“...

1. 2. 8. Nė vienas triušis neturi kentėti dėl grožio

Šiandien mano meninio tyrimo kasdienybės „ratas ant ašies braškėdams sukasi sunkiai / Irgi žemes bjaurias išplėsdams teškina šmotais“¹⁵⁰. Rašyti sunku, tai iš tikrųjų man suteikia daug kančių. Teksto situacijas neišvengiamai konstruoju vizualinio mąstymo erdvėje, kurią stengiuosi išlaikyti dinamiškai kūrybiška.

Mūsų laikų žiniasklaida pranoksta bet kokią enciklopediją ar gyvenimo filosofiją, – teigia vokiečių filosofas, istorikas Peteris Sloterdijkas. „Su be galo didele nuovoka ji eina prie to, apie ką didžioji filosofija visą laiką tegalėjo svajoti – totalinės sintezės [...], pateikiamos totalinio skirtingiausių dalykų sumavimo pavidalu. Ji iš tiesų daro galimą universalų chaotišką empirizmą, gali apie viską papasakoti, viską paliesti, viską kaupti, viską gretinti.“¹⁵¹ Būdama vienu metu ir enciklopedijos, ir cirko palikuonė, ji yra daugiau negu filosofija.

Tad šiandien apžiūrinėju jos siūlomą žinių repertuarą kompiuterio ekrane, žvilgčioju, kas dedasi už mano kambario sienų, t. y. pasaulyje.

150 K. Donelaitis, *Metai*, „Rudenio gėrybės“, 16–17; prieiga internetu: <http://antologija.lt/text/kristijonas-donelaitis-metai/3> [žr. 2016-01-20].

151 P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 375–376.

Šis spindintis ir atspindintis ekranas įtraukia mane tarsi veidrodis. „Pats veidrodis yra universalus magijos įrankis, daiktus paverčiantis reginiais, o reginius – daiktais, mane – kitu asmeniu, o kitą asmenį – manimi.“¹⁵²

Veidrodiniame kompiuterio ekrane atspindi mano kambaryje deganti lempa. Ji atrodo tarsi saulė ir lygiai taip pat kaip saulė akina. Virtualios vaizdų medžioklės tyrai įtraukia į imitacinę aplinką, mano juslinė patirtis painiojasi, nes ten siūloma per daug. Per didelį pasirinkimą trukdo galvoti. Smalsumo vedina stebiu pagrindinį žiniasklaidos darbo stilių – skirtingų dalykų maišymą tarpusavyje. Mechanškai atlieku šiuolaikinį žmogų (ar triušį?) apibrėžiantį veiksmažodį – *scrollinu* žemyn / aukštyn.

Atsisakiusi filosofinių ambicijų „suprasti“, žiniasklaida viską pateikia ir visko nepasako, darydama tai vienu metu. Taip susikuria netikėčiausios kaimynysčių ir asociacijų grandinės. „Ji aprėpia viską, nes nieko neapreprėia, ji kalba apie viską ir apie nieką nieko nepasako.“¹⁵³

Pakeliui sutinkami vizualūs ieškoto triušiško fantomai bando primesti savo valią tarsi būtų gyvi, kažko reikalauja, stengiasi daryti įtaką, įtraukti, mėgdžioti. Viena žinutė staiga prikausto mano dėmesį:

„Jessica Jane Clement išgarsėjo pasirodžiusi realybės šou „Celebrity Big Brother“. Šios žavios moters populiarumas išaugo dvigubai, kuomet ji pasirodė PETA (Žmonės prieš žiaurių elgesį su gyvūnais) reklamoje. Visiškai nuoga J. J. Clement pozuoja atsigulusi ant grindų ir rankose laikanti triušį vardu Sammy. Ant plakato puikuoja užrašas: „**Nė vienas triušis neturi kentėti dėl grožio.**“ [...] Kitoje nuotraukoje apsinuoginusi J. J. Clement pozuoja priglaudusi prie savęs triušį ir žiūrėdama į save veidrodyje. Nuotraukos yra erotiškos, tačiau subtilios“¹⁵⁴, – skelbia dienraštis „Lietuvos rytas“.

Pasak Melchior-Bonnet, mūsų kūnai visuomet yra reginio situacijoje priešais kitą arba prieš save patį. Kiekvieną dieną matyti save veidrodyje, regis, taip natūralu, kaip ir kvėpuoti. Smalsus žvilgsnis užklumpa ir yra užklumpamas, įviliojamas į „atspindžių ir gudrybių teatrą“. Veidrodis siūlo, diktuoja savo įstatymus „socialinei harmonijai pasiekti“. Tapatybė nustatoma atrodymo keliu, per vaidmenį, per pripažinimą, kuris lemia subjekto statusą¹⁵⁵.

Žvelgdami į veidrodį susiduriame su savo paties veidu, kaip langu į savo paties vidinį „aš“. Tame „aš“ susikerta daugybė privačių, viešų, socialinių, asmenišκών ir subjektyvių projekcijų, piešančių socialinius, kultūrinius, reklaminius įvaizdžius.

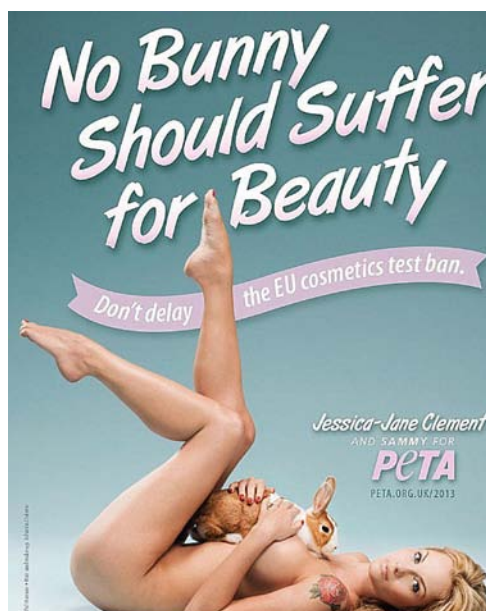
„Gyvename seksualizuotos kultūros, grįstos „porno elegancijos“ (*porno chic*) principu, – teigia populiariosios kultūros tyrinėtojas Artūras Tereškinas. Pornoelegancija nėra tikra pornografija, ji tik naudoja pornografijos formomis ir turiniu. Ji yra įsiskverbusi į rekla-

152 M. Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, p. 60.

153 P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 376.

154 Lrytas.lt informacija, J. J. Clement visiškai nuoga pozavo PETA reklamai, prieiga internetu: <http://zmones.rytas.lt/-13426938191340603603-j-j-clement-visi%C5%A1kai-nuoga-pozavo-peta-reklamai.htm> [žr. 2017-10-04].

155 S. Melchior-Bonnet, *Veidrodžio istorija*, Vilnius: Baltos lankos, 2005, p. 143.



mą, meną, madą, televiziją, net politinį kalbėjimą. [...] Taigi pornografija tampa įkvėpimo šaltiniu daugybei kultūros žanrų ir formų. Televizija ir spauda vis labiau susižavi įvairiomis seksualinio apsinuoginimo ir kūno demonstravimo formomis, t. y. plačiųjų masių vartojama kultūra tampa be galo seksualizuota.¹⁵⁶

Bet grįžkime atgal prie *triušio ir moters*. Nė vienas triušis neturi kentėti dėl grožio? O žmogus? O moteris?

Baudrillard'as, aptardamas vartotojų visuomenės mitus ir struktūras, žmogaus kūną įvardija kaip brangiausią ir gražiausią iš visų vartojimo objektų. Kaip pastebime, kūnas dominuoja visur – reklamoje, madoje, masinėje kultūroje. Jį supa higienos, dietos, terapijos, jaunystės, elegancijos, moteriškumo / vyriškumo manijos ir praktikos, bei visą tai įrėmina Malonumo mitas.

Vartotojų visuomenės santykis su kūno statusu atspindi jos socialinius santykius ir santykius su daiktais, teigia šis filosofas. „Bendras privačios nuosavybės statusas yra pritaikomas ir kūnui, socialinėms operacijoms su juo, ir mentalinei jo reprezentacijai.¹⁵⁷“ Nuosavas kūnas reprezentuojamas dvejopai: kaip KAPITALAS ir kaip FETIŠAS, abiem atvejais jam reikalingos apgalvotos investicijos. Jeigu neinvestuosite, netarnausite savo kūnui, jis jus nubaus. Jūsų nuosavas kūnas – „netikėtai piktavališka represyvi instancija (pakeitusi Dievą), kuri keršija, jei nesielgiate su ja švelniai¹⁵⁸“.

156 A. Tereškinas, *op. cit.*, p. 97–98.

157 J. Baudrillard, *Vartotojų visuomenė: mitai ir struktūros*, Vilnius: Kitos knygos, 2010, p. 161.

158 *Ibid.*, p. 163.

Nuosavas kūnas valdomas kaip kapitalas ir tvarkomas kaip palikimas, juo manipuluojama kaip vienu iš socialinio statuso ženklų, jis yra mėgavimosi instrumentas ir prestižo rodiklis. Šiame žmogaus kūno vartimo narcisistiniu objektu procese grožis ir erotizmas sudaro du pagrindinius leitmotyvus, kuriančius naują santykio su kūnu etiką.

Bet vėl grįžtelkim į aukščiau aprašytą nuogą moterį su triušiu glėbyje priešais veidroді, teigiančią, *kad triušis neturėtų kentėti dėl grožio*. Šis teiginys, man regis, ironiškai liūdnas. Deja, sakyčiau, dėl grožio jiems lemta kentėti abiemis, tik skirtingais būdais. Triušiai kankinasi kosmetikos laboratorijose, aukodami savo kūnus dėl „moters kūno grožio“. Moteris savo ruožtu triušių kančias sugeria savo nuogu kūnu ir toliau kankinasi įvairialypėmis grožio puoselėjimo praktikomis.

Anot Baudrillard'o, grožis „tapo absoliučiu religiniu imperatyvu“. Jis jau „nebe prigimties efektas ir ne moralinių savybių perteklius. Grožis yra TA fundamentali imperatyvi sąvybė tų, kurie rūpinasi savo veidu ir figūra kaip savo siela. Tai priklausymo išrinktiesiems ženklas kūno lygmenyje¹⁵⁹“.

Šis filosofas pabrėžia, kad kūno grožis tapo „absoliučiu imperatyvu“, nes jis yra „kapitalo forma, mainoma ženklų materija, *funkcionuojanti* kaip ženklas / vertė¹⁶⁰“.

Šis grožio imperatyvas, reikalaujantis investuoti į kūną, „įveda *erotiką kaip seksualinę vertę*“. Kūno redukavimas į estetinę / erotinę mainomąją vertę paliečia ir vyrą ir moterį, tačiau moters kūnas, deja, čia yra privileijuotas. Jis paverčiamas „Grožio, Seksualumo ir Narcisizmo įrankiu“, valdomu „didžiojo Estetinio / Erotinio mito“.

„Seksualinis moters apibrėžimas yra *istorinės* kilmės, kūno išstūmimas ir moters išnaudojimas buvo vykdomi taip, kad kiekvienai išnaudojamai (todėl grėsmingai) kategorijai automatiškai priskiriama seksualinė definicija [...] Taigi, kaip moteris ir kūnas solidarizavosi vergovėje, taip istoriškai ir logiškai susijusi moters ir kūno emancipacija. [...] Bet matome, kad ši emancipacija randasi *visiškai neatsisakius fundamentalaus ideologinio moters ir seksualumo painiojimo* – puritoniškas palikimas dar užgulus visu savo svoriu. Be to, jis tik dabar visiškai atsiskleidžia, nes moteris kadaise vergavusi kaip lytis, dabar „IŠSILAISVINA“ kaip lytis“¹⁶¹, – pabrėžia Baudrillard'as.

Jis sako, kad tokiu pačiu mastu, koku „išsilaisvina“ moteris, tokiu pat ji vis labiau ir labiau susilieja, susitapatina su savo kūnu. Taigi, *Moteriai duodama vartoti Moterį*.

Tai, mano supratimu, ir matome anksčiau aprašytame vaizdelyje: tobulai graži, visiškai nuoga (suprask, „išlaisvinusi“ savo kūną) moteris stovi su irgi „išlaisvintu“ triušiu glėbyje, žvelgia į veidroді ir per jį žvelgia į mus. Ji laisvai vartoja pati save ir žvilgsniu kviečia mus prisijungti. Kviečia prisijungti *nejausti kančios dėl grožio*?

Kokia apgaulė! Iš savo patirties žinau, koks klaidinantis gali būti veidrodis. Juk visada savo atspindį jame matau „apverstą“, ir niekad nematau taip, kaip realybėje mane regi

159 *Ibid.*, p. 165.

160 *Ibid.*, p. 166.

161 *Ibid.*, p. 173.

kiti. Raižydama didžiulius medžio raižinius darbų ciklui (*Melo*)dramos. *Isterija*, naudoja veidrodį vaizdo ir teksto apvertimui tam, kad baigtame darbe jie matytųsi ir skaitytųsi teisingai. Todėl šios erotiškų moters su triušiu žinutę veidrodiniame atspindyje perskaitau taip pat atvirkščiai, o būtent – kaip *kvietimą ir toliau beatodairiškai kentėti dėl grožio*.

Baudrillard'as pabrėžia, kad supainiojus moterį su seksualiniu išsilaisvinimu, jie vienas kitą neutralizuoja. Moteris „vartoja“ save per seksualinį išsilaisvinimą, o seksualinis išsilaisvinimas yra „vartojamas“ per moterį.

Tokią veidrodinio principo veikimo tarp moters ir seksualumo figūrą šis filosofas įvardija kaip strateginę operaciją, kurios paskirtis yra „įsprausti moters ir jos kūno idėjoje visą seksualinio išsilaisvinimo socialinę riziką, moterų išsilaisvinimo riziką įkalinti seksualinio išsilaisvinimo idėjoje (erotikoje), per Moterį / Objektą panaikinti visus moterų socialinio išsilaisvinimo pavojus.¹⁶²“

Štai taip vat. „Grožis reikalauja aukų“, – sakau sau žvelgdama į veidrodį. Būti moterimi? Ar triušiu? Kad nereiktų kankintis dėl grožio?

„Ak, kaip tai monumentalu, tos tapatybės susvyravimo akimirkos, po kurių įsikimbi savęs kaip kuolo.¹⁶³“

Apibendrinama poskyrį *Dienoraštis (Triušis)*, galiu pastebėti, kad mano praktikuojama dienoraščio strategija turi autorefleksijos, fikcinio teksto, rašymo malonumo, „dzeniškumo“, siurrealizmo, kūniškumo bruožų. Šios daugialypės dienoraščio savybės man suteikia savistabos, meninio išsilaisvinimo ir keitimosi pagrindą, kuris įgalina įvairiais kampais aktualizuoti tyrinėjamas kasdienybės aplinkybes ir jų įtaką kūrinio tapimo procesui. Vado-vaudamasi šia kūrybine strategija, paradoksaliai kasdienybės įžvalgas verbalizuojau teorinėje meninio tyrimo dalyje ir įvaizdinu jo praktinėje dalyje.

Dienoraščio strategija įgalina reflektuoti ir savo pačios įvairiakryptį tapimą ir jo fragmentus perteikti meniniame tyrime.

¹⁶² *Ibid.*, p. 174–175.

¹⁶³ K. Navakas, *op. cit.*, p. 138.

(5)

TRUŠIS PER MAUDYNĒS UZMĪGO KRAUKLĒTĒ

"Paparhosu opie kitz, keistesu metikins"

(kosmosa, p. 5) ^{kompiuterlo ekviva} surijuti se kineuotografiam vairolu.

^{guk hiek} Zivredome ^{si} ^{si} veidels, ^{sevo} paroulē pe-
hica ^{koip} ^{keistq} ^{ir} ^{svečina}, ^{orba} ^{koip} ^{mete} ^{foris}-
koi "kitz" ^{paroulē} ⁰ ^{gal} ⁱ ^{ekrauz} ^{izelgju}

^{foris} ^{veidrode}, ^{sunolivdome} ^{se} ^{sevo} ^{počios} ^{otveirole}
^{koip} ^{laugu} ^{ir} ^{sevo} ^{počios} ^{vidinē} "as". ^{koip} ^{zūrinu} ^{ir}
^{veidroolijē} ^{ir} ^{seve}, ^{snvetoļuoju}, ^{ked} ^{tu} ^{pot} ^{metu} ^{ir}
^{kitas} ^{zūrinu} ^{ir} ^{mane} "si" ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis}
^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}

^{otveimos} ^{foris} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} (kino teorija, p. 111.) ^{Gal}

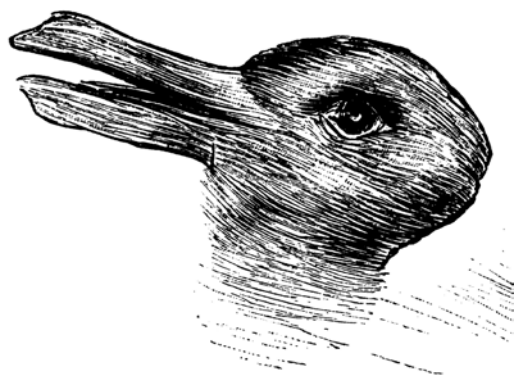
^{bet} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis} ^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}

^{bet} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis} ^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}

^{bet} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis} ^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}

^{bet} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis} ^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}

^{bet} ^{ir} ^{seve} ^{keistis} ^{zūrejinu} ^{ir} ^{solis} ^{prisiimane} ^{ir} ^{is} ^{procio}, ^{koip} ^{veidroolijē} ^{ir} ^{ti} ^{brinamē} ^{porvzq},
^{pleuhur}, ^{oprauga}, - ^{koip} ^{muolatinis} ^{veidroolizis} ^{faze} ^{atūru}-
^{man} ^{bet} ^{ko} ^{hietu} ^{atspindinciamē} ^{paricisimē}, ^{ir} ^{koip}
^{lindija} ^{hordienē} ^{šios} ^{savistebos} ^{koip} ^{seves} ^{varojimē}



1. 3. Melodrama (Gulbė)

1. 3. 1. Termino kilmė ir prasmė

Melos (graik. „daina“), **drama** (graik. „veiksmas“)

Anot britų teatrologo Patrice'o Paviso, terminas *melodrama* kilęs iš graikiškų žodžių *melos* „daina“ ir *drāma* – „atlikimas, veiksmas“, ir reiškia dramą, atliekamą su dainomis.

Melodrama yra žanras, glaudžiai susijęs su teatru bei kinu ir dažnai skirtas vaidinti.

Kaip atskiras žanras, galutinai susiformavo XVIII a. Prancūzijoje. Melodramoje, kaip ir operetėje, dramatiškais momentais muzika buvo grojama siekiant išreikšti tylinčių personažų emocijas. Tai tokio pobūdžio drama, kurioje žodžiai ir muzika, užuot vienas kitą papildę, yra klausomi paeiliui, tačiau kiekviena pasakyta frazė yra paveikta prieš tai skambėjusios muzikinės frazės.

XVIII a. pabaigoje melodrama tapo nauju, populiariu teatro žanru. Vaizduodama gerus ir blogus herojus grėsmingose ar sentimentaliai jautriose situacijose, veikė žiūrovus ne savo kukliu ir neišradingu tekstu, o stipria ir išraiškinga vaidyba. Melodrama paplito besibaigiant Didžiajai Prancūzijos revoliucijai (1797) ir buvo populiarus iki pat 1830-ųjų pradžios. Išgyvendama pakilimus ir nuosmukius, ji buvo naujas iš tragedijos bei buržuazinės dramos kilęs teatro žanras.

Melodrama – pavainikė klasikinės tragedijos palikuonė, jos herojiška, sentimentali ir tragiška pusė perteikiama naudojant teatrališkus triukus, gestus, įspūdingus reginius bei iš tragedijos atėjusio herojaus skaitomus tekstus. Šio teatrališko žanro pasakojimo struktūra nekintanti: meilė, išgyvenimai dėl išdavystės, dorybės triumfas, bausmė už skriaudas ir atlygis už gerus darbus. Scenarijaus ašis – persekiojimas. Melodrama suklestėjo teatro scenoje atsiradus įspūdingiems vizualiniams efektams, sujungusiems elegantišką teksto sakymą, vedantį į *coup de théâtre* (kulminaciją).

Pavisas atkreipia dėmesį, jog melodramos atsiradimas ir suklestėjimas yra susijęs su ideologiniu buržuazijos dominavimu, kurios galia itin sustiprėjo po Didžiosios Prancūzijos revoliucijos XIX a. pradžioje. Šis žanras puikiai tenkino egalitarinius istoriškai nežymių, asekualių žmonių ar nepilnamečių poreikius.¹⁶⁴

Jam pritaria ir Phyllisas Hartnollas, sakydamas, kad melodramos buvo kuriamos ir vaidinamos žmonėms, kurie nemoka skaityti. Tai smurtą ir sentimentalumą supinančios pjesės, kurių veiksmas sparčiai plėtojosi, palydimas sceninių efektų bei tinkamos muzikos įmantriuoju scenovaizdyje. Jose buvo išmoningai varijuojamos kelios nuvalkiotos temos, ir maloniai padirginus žiūrovus ydomis, triumfuodavo dorybė. Šios pjesės žavėjo neraštingą, nekritišką naująją publiką, užplūdusią populiarius teatrus¹⁶⁵.

¹⁶⁴ P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998, p. 208–209.

¹⁶⁵ P. Hartnoll, *Teatras: trumpa istorija*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 1998, p. 171.

Publikos dėmesys melodramose buvo palaikomas kvapą gniaužiančiais scenos mechanikų įrenginiais ir dekoracijomis. Scenoje buvo kuriami gaisrai, potvyniai, žemės drebėjimai, spektakliuose dalyvavo *gyvūnai* – arkliai, šunys, netgi drambliai¹⁶⁶.

Melodramos personažai shematiškai skirstomi į „gerus“ ir „blogus“, siužete jie neturi jokio kitokio charakterio pasirinkimo galimybių. Veikėjai įstatomi į gerus arba blogus nusiuteikimus, išankstinį žinojimą ir tikėjimą, nepaliekant vietos prieštaravimams. Jų jausmai ir kalbos, neseniai atkeliavę iš tragedijos ir parodijos, žiūrovui yra lengvai suprantami, su jais lengva identifikuotis, pajusti katarsį. Melodramos žanro situacijoms trūksta įtikinamumo, akivaizdu, kad jos kraštutinės, dirbtinai sukurtos. Tai ekstremalus liūdesys, neapsakomas džiaugsmas, žiaurus likimas, siužeto pabaigoje susiklostantis laimingai, jei melodrama yra optimistinio pobūdžio, arba lieka negailestingas ir tamsus tarsi gotikinėje novelėje, jei ji pesimistinė. Jai būdinga vaizduoti ir tokius dalykus kaip socialinė neteisybė ar atlygis už dorybę ar pilietiškumą. Melodrama paprastai vyksta netikrose, išgalvotose vietovėse (gamtoje, pilyje, saloje, jūros dugne). Ji perteikia socialinę abstrakciją, ignoruoja tuometinį socialinį konfliktą ir sumažina prieštaravimus iki protėvių baimės ar utopinės laimės.

Tai – lengvas, paprastiems žmonėms prieinamas žanras.

Jis izoliuoja savo meto politinę tvarką, universalizuodamas konfliktus bei vertybes, leidžia žiūrovui atmesti bet kokią kritinį mąstymą ir skatina „socialinį katarsį“. Melodrama dažnai žmonėms yra lyg tam tikra elgesio modelių instrukcija.

Mūsų laikais melodramos žanro bruožų galima pastebėti tokiose modernistinio meno kryptyse kaip dadaizmas, siurrealizmas ar absurdo teatras. Melodrama klesti bulvariniame teatre, televizijos muilo operose ar populiariuose romanuose. Ji nebeturi ryškių gotikinės novelės atributų. Šiuolaikinė „lengvoji“ melodramos forma prisidengia naujais buržuaziniais mitais: vedybinėmis krizėmis ar neišsipildžiusia meile. Autoironiškais formomis melodrama atgyja pramoginiuose teatro žanruose, specialiaisiais efektais dar kartą atgaudama savo teatrališkumą ir įspūdingumą. Tuo pat metu ir atstumdama ir žavėdama, ji ir toliau patraukli tam tikrai mūsų visuomenės daliai¹⁶⁷.

Būti melodramiškam reiškia būti perdėti emociniam. Melodramišrame tekste paprastai gausu sudėtingų retoriškų konstrukcijų, manieringos kalbos ir emocingų frazių. Sakinių struktūra taip pat būna pakitusi – reikšmingos pauzės bei ekspresyvūs gestai siekia perteikti daug daugiau, nei yra pasakoma. Sceninis pastatymas gyvame paveiksle išryškina patetiškus momentus, skatina emocijas ir susižavėjimą veiksmo kupina istorija.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁷ P. Pavis, *op. cit.*, p. 208–209.

1. 3. 2. Melodrama kaip viena mano kūrybos strategijų

Mano meniniame tyrime melodramiškas žvilgsnis, yra vienas pagrindinių tyrimo objektų. Šio žanro kontekste domiuosi melodramišku kūniškumu. Vaizdo nepatiriu vien akimis, jį patiriu visu kūnu, visu jo paviršiumi, visa savo oda. Kalbėdamas apie žmogaus kūną kaip apie gražiausią vartojimo objektą, Baudrillard'as pažymi, kad kadaise „siela apvilkdavo kūną“, o šiandien kūną apvelka oda, tačiau ji tai daro ne kaip netikėtas nuogybės (taigi ir geismo) išnirimas, o kaip prestižinis drabužis ir antrinė rezidencija, kaip ženklas [...] ¹⁶⁸. Elsaesseris ir Hageneris savo veikale *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę* papildo, kad kūno oda mūsų kultūroje yra determinuota lyties atžvilgiu. „Vyrų oda yra gaubtas arba indas, o moterų oda veikiau yra paviršius, kurį galima panaudoti kaip darinėjamą angą ar langą, į kurį žvelgiama: moters oda, vieta papuošalams demonstruoti, yra drobė, ant kurios statoma ir vaidinama nepabaigiama skleidimo ir atskleidimo, atsidengimo ir kuklumo, pasirodymo ir gėdos arba pridengto gundymo ir visiško pažeidžiamumo drama. ¹⁶⁹“

Todėl manau, kad melodraminė tyrimo strategija pasitarnauja man tyrinėjant, kokios galimybės yra *išsinerti iš savo odos ir įlįsti į kitą*. Pavyzdžiui, išsinerti iš Dramblio odos ir įlįsti į Gulbės kailį, išsinerti iš Gulbės kailio ir įlįsti į Triušio plunksnas. Ar gulbė turi kailį? Taip, mano vaizduotėje melodramiška Gulbė būtinai turi kailį, ji turi baltus kailinukus, kuriuos apsisvelka eidama pramogauti – kitaip ji nebūtų melodramiška Gulbė.

Jei kūną konceptualizuosime kaip kultūrinę į(si)rašymo mediją, matysime be išimties transgresinius, medijai apskritai ir kinui konkrečiai priskiriamus efektus, kurie visuomet buvo siejami su populiariosiomis pramogomis [...]. ¹⁷⁰

XX a. literatūros ir teatro populiarumą nurungė pasakojamasis kinas, tapdamas populiariausia Vakarų pasaulio pramoga. Todėl čia trumpai pažymėsiu man įdomias melodramiško moteriškumo reprezentacijas kine. Jei klasikiniams holivudiniams kino pasakojimams būdinga koncentruotis į vyriškos lyties protagonistą, tai melodramos žanro protagonistė dažniausiai yra moteris. Šis žanras – kartu su siaubo filmais ir pornografija – dalijasi žemuoju kultūros vertybių hierarchijos statusu. Melodrama – tai tam tikrai moteriškai publikai skirta populiari pasakojimo forma, pagrįsta moteriškais troškimais ir identifikacijomis. Jos centre – geismų ir jausmų, šeimos paslapčių, represuoto seksualumo pasaulis, kuriantis isterišką, kupiną afektų naratyvą.

Apie tai kalba ir kino teoretikė Laura Mulvey aptardama vizualines moters reprezentacijas kine, pabrėždama moters, kaip vizualinio ženklo, pavertimą seksualiniu objektu. Anot jos, melodramos žanras tenkina XIX a. šeimos struktūros sukurtus poreikius ir troškimus, bei at-

¹⁶⁸ J. Baudrillard, *Vartotojų visuomenė: mitai ir struktūros*, p. 162.

¹⁶⁹ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 150.

lieka svarbią funkciją tirpdydamas moterų frustracijas patriarchalinėje visuomenėje. Straipsnyje *Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas* ji nurodo, jog kine šis malonumas paremtas vyriškos pasąmonės struktūra ir konstruojamas remiantis skopofilišku, objektyvuojančiu žiūrėjimo principu. „[...] filmas atspindi, atskleidžia ir net tiesiogiai veikia socialiai įsigalėjusį lyčių skirtumų aiškinimą, kuris kontroliuoja vaizdinius, erotines žiūrėjimo ir reginio formas.¹⁷¹“

Turiu pripažinti, kad man, kaip ir daugeliui, nesvetimi Mulvey konceptualizuoti kine patiriami malonumai, pavyzdžiui, kad ir kontroliuojantis žvilgsnis, nejučia paverčiantis atlikėjus erotiniais objektais. Stebėdama filmą, panyru į iliuziją, kad žvelgiu į privatų pasaulį. „Žiūrovų padėtis kine, be kitų dalykų, yra akivaizdus jų ekshibicionizmo slopinimas bei užslopinto troškimo projektavimas į atlikėją.¹⁷²“

Kitas, Mulvey teigimu, kine patiriamas malonumas (nesvetimas ir man) – tai smalsus žvilgsnis į kino ekraną, nesąmoningai ieškantis panašumo ir atpažinimo. Jį ši teoretikė gretina su Jacques'o Lacano apibrėžta vaiko raidos veidrodinio atspindžio faze, kai veidrodyje jis atpažįsta savo paties atvaizdą ir mano tą atvaizdą esant puikesnį nei jo patiriamas kūnas. Tokiu būdu „kūnas projektuojamas anapus jo paties, kaip idealus *ego*, susvetimėjęs subjektas, kuris vėl introjektuotas kaip *ego* idealas, tampa būsimu tapatinimosi su kitais pagrindu.¹⁷³“

Veikiama Mulvey teorijų, mėstau, kad turbūt kaip ir daugelis kino žiūrovų, filme atpažįstu ir mėgaujuosi savotiškomis meilės ir nusivylimo istorijomis, išylančiomis tarp ten matomo vaizdinio ir savęs vaizdinio. Žiūrėdama filmus taip pat imu pastebėti, kad moters paveikslas kine neretai išryškina vyro troškimus, traukia ir sulaiko žvilgsnį, dažnai paverčiamas fetišu (išaukštinant moters fizinį grožį) arba vojeristiniu objektu, susijusiu su sadistiniu malonumu nustatyti (jos) kaltę.

Pasak Mulvey, „[...] patriarchalinėje kultūroje moteris reiškia kita negu vyras, kažką pančiojamą simbolinės tvarkos, kurioje vyras gali išguiti savo fantazijas ir obsesijas per lingvistinę jų kontrolę, primesdamas jas nebyliam vaizdiniui moters, kaip prasmės įkūnytojos, moters, kuri vis dar pririšta prie savo vietos ne kaip prasmės kūrėja, o kaip jos įkūnytoja.¹⁷⁴“

Medijų, istorinės atminties ir feminizmo teoretikė Natalija Arlauskaitė *Trumpame feministinės kino teorijos žinyne* taikliai apibrėžia, kad „melodramos yra kinas, skirtas vyro *Kitam*, kuriantis tinkamą kolektyvinį subjektą ir formuojantis jo stereotipinį tapatumą.¹⁷⁵“

Mano žvilgsnis dažnai smalsiai stabteli ties melodramos esmę atspindinčiais, griežtų socialinių taisyklių išprovokuotais, privatumo, intymumo ekscesais, nepaisančiais simbolinės tvarkos ar ją ardančiais, represuotais, tačiau kontrolei nepaklūstančiais jausmais, seksualinių skirčių, šeimos paslapčių pasauliu ir semiasi iš šių šaltinių idėjas kūrybai.

171 L. Mulvey, „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“, in: K. Gruodis (sud.), *op. cit.*, p. 344.

172 *Ibid.*, p. 349.

173 *Ibid.*

174 *Ibid.*, p. 345.

175 N. Arlauskaitė, *Trumpas feministinės kino teorijos žinyne*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010, p. 62.

Melodramos ir kino moterims protagonistė moteris ne tik atveria kitokio identifikavimosi galimybę, bet ir dalyvauja kuriant naują – feminizuotą žiūrovą, feminizuotą adresatą kaip ideologiškai privilegijuotą. Kartu ji rodo, kaip klasikinis kino pasakojimas fantazuoja moterišką subjektyvumą ir atveria žiūrovei kelią įžvelgti ir įskaityti represuotą, bet per ekscesyvius melodramos mechanizmus išskylantį moterų subjektyvumą¹⁷⁶.

Tačiau kritinis žvilgsnis ir melodraminės vaizduotės galia „suteikia žiūrovėms galimybę išsprūsti iš objektyvuojančio identifikavimosi su vaizdu bei plėtoti kitokias identifikavimosi strategijas.“¹⁷⁷

Ir būtent šis melodramos žanro aspektas – ši galimybė išsprūsti, tiksliau, *jos kūrimas* – yra vienas pagrindinių šio meninio tyrimo tikslų.

Šio tikslo siekiu žaisdama. Pasaulis kupinas žaismingų dalykų. Padedama vaizduotės, peržengiu realybės ribas ir kuriu vaizdinius, išlaisvinančius mane nuo buvimo pasaulyje dualizmo. Vienu ir tuo pat metu steigiu savitą pasaulį ir paneigiu tai, kas jis yra. Kalbėdamas apie žaidimą, kaip žmogaus gyvenimo funkciją, be kurios neįsivaizduojama žmogiškoji kultūra, Hansas-Georgas Gadameris pabrėžia nuolat besikartojantį judesį, laisvą impulsą, nesiliaujantį artėjimą ir tolimą¹⁷⁸. Šis žaismas įtraukia mane į kūrimo procesą, vaizdavimą, liekantį atvirą vis naujoms interpretacijoms, kuriose būtis ir regimybė nuolatos buvuoja viena kitoje. Mano melodraminis žvilgsnis ir „asmuo“ siekia naudotis iliuziniais efektais, prisidengti kaukėmis, jie mėgaujasi dviprasmiškais struktūromis ir vengia pasirodyti kokiu nors vienu griežtai apibrėžtu pavidalu.

1. 3. 3. Kodėl žodį *melodrama* šiame meniniame tyrime transformavau į *(melo)drama*?

Prancūzų rašytojas, režisierius, situacionistų judėjimo (tęsusio antimeno tradicijas, pradėtas dadaistų ir siurrealistų) ideologas Guy Debord'as, kritikuodamas šiuolaikinę vartotojų visuomenę, pavadino ją spektaklio visuomene. Jo manymu, visuomenė tapo spektakliška XX a. trečiajame dešimtmetyje, atsiradus modernios „gamybos sąlygoms“ ir jų nulemtam prekių pertekliui. Spektaklis – tai tokia tvarka, kai santykius tarp žmonių keičia santykiai tarp daiktų. Spektaklis kultūros kodus sudaiktina, tiesioginę patirtį paverčia reprezentacija, visuomenės narius, vartojančius spektaklio objektus-įvaizdžius, paverčia spektaklio dalimi, generuodamas jų pasyvumą. Tokioje visuomenėje viskas virsta preke, idėjos, mintys, geismai, žiniasklaida ir t. t.

Spektaklio visuomenėje santykiams tarp žmonių tarpininkauja vaizdai, paversdami juos žiūrovais. Spektakliškumas – dominuojantis mūsų visuomenės pasaulio matymo būdas.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁸ H.-G. Gadamer, *Grožio aktualumas: menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32.

Anot Debord'o, mūsų „tikrovė staiga atsiveria spektaklyje, o spektaklis tampa tikrove. Šis abipusis susvetimėjimas yra gyvuojančios visuomenės esmė ir atrama.¹⁷⁹“

Pateikdamas klaidingą požiūrį į pasaulį, spektaklis verčia žmones paklusti stereotipams, prisiimti jiems primestus vaidmenis.

„*Tikroviškai apverstame pasaulyje tiesa tampa melu.*¹⁸⁰“

Vienas mūsų postmodernios tikrovės bruožų – orientacija į potyrius. Vartotojų visuomenė – tai nesibaigiantis spektaklis, sukurtas pagal naujausias rinkodaros teorijas ir nuolat sugeriantis kūrybiškumą ir emocijas. Kaip teigia sociologas Zygmuntas Baumanas, tokioje visuomenėje niekas negali tapti subjektu, pirmiau netapęs preke (objektu), ir nė vienas jos narys negali išlaikyti savo subjektiškumo nuolat negaivindamas, neatnaujindamas ir nepapildydamas tų savo savybių, kurių paprastai tikimasi ir reikalaujama iš parduodamos prekės¹⁸¹.

Kiekvienos prekės ar paslaugos paskirtis tampa priversti klientą tobulinti savo asmenį, vaidinti ir keistis. Todėl šiuolaikinio vartojimo vietose tarsi scenose kaitaliojami vaidmenys ir prekiaujama žmonių potyriais. Prekė ar paslauga tampa svarbi tiek, kiek ji padeda patirti asmenines transformacijas ir išgyvenimus.

Mūsų visuomenei aukščiausia vertybė – o per santykį su ja nustatomas ir visų kitų vertybių vertingumas – yra „laimingas gyvenimas“. Tačiau vartotojų visuomenė stengiasi užsitikrinti, kad laimė amžinai liktų siekiamybe, kad ji neišsipildytų, nes šios visuomenės klestėjimas remiasi jos narių nepatenkinamumo, nelaimingumo palaikymu, skatinančiu amžiną vartojimo ciklą.

Kaip pabrėžia Baumanas, besiplečiantis plyšys tarp pažado ir jo išsipildymo – veidmainystės zona, plytinti tarp populiariosios nuomonės ir vartotojų gyvenimo tikrovės, yra būtina deramai funkcionuojančios vartojimo visuomenės sąlyga. „Kiekvienas pažadas privalo būti apgaulingas ar bent jau perdėtas, jei norima, kad „laimės“ paieškos nenutrūktų ir vyktų apyvarta tarp gamybos linijų, parduotuvių ir šiukšliadėžių.¹⁸²“ Anot šio sociologo, vartotojiškumas yra apgaulės ekonomika, siekianti vartotojų iracionalumo, o ne blaivaus paskaičiavimo, besistengianti sukelti žmonių emocijas vietoj naudojimosi protu.

Tam antrina ir Baudrillard'as, teigdamas, kad šiame kontekste žmogaus kūno išvaizda virto stereotipus generuojančia ir skatinančia industrijos dalimi. Kūno grožis tapo kapitalo forma, ženklo medžiaga, kuri yra mainoma ir funkcionuoja kaip ženklas – vertė. Nes kūnas parduoda. Grožis parduoda. Erotizmas parduoda. Individui reikia vis iš naujo atrasti savo kūną ir narcisistiškai į jį investuoti, kad geismo jėga galėtų virsti racionaliai manipuliuojama daiktų / ženklų paklausa. „Reikia, kad individas priimtų save kaip objektą, kaip gražiau-

179 G. Debord, *op. cit.*, 8 tezė, p. 42.

180 *Ibid.*, 9 tezė, p. 42.

181 Z. Bauman, *op. cit.*, p. 27.

182 *Ibid.*, p. 90–91.

sią iš objektų, kaip pačią brangiausią mainų medžiagą, kad dekonstruoto kūno, dekonstruoto seksualumo lygmenyje galėtų įsitvirtinti ekonomikos rentabilumo procesas¹⁸³, – apibendrina savo teiginį filosofas.

Individo narcizizmas skatina ryžtą elgtis kitaip, nei byloja instinktai, sukelia iliuzijas ir teikia energiją mūsų visuomenės socialinei mašinai. Tad akivaizdu, jog vienas vartojimo kultūros instrumentų yra tam tikras *melas arba iliuzija*.

Šie keli paminėti teiginiai iliustruoja sąlygas ir prielaidas melodramiškam kasdienybės spektakliui su ryškiomis intrigomis, efektingais veiksmo posūkiais, didaktinėmis tendencijomis bei patetiškais sentimentalėmis intonacijomis, kur dalyviai perdėtai ekspresyviai (kad ir ne visai nuoširdžiai) reiškia jausmus. Mano manymu, toks emociingumas būdingas visai postmoderniai visuomenei. Nuo šiol šį reiškinį, šį kasdienybės žanrą vadinsiu (*Melo*) *drama* („melas“ – skliausteliuose).

(*Melo*)*dramos* padarinius kone kasdien pastebiu savo pačios kasdienybėje, bet visados tarsi per vėlai apsižiūriu. Man (*melo*)*drama*, be kita ko, – ir pražiopsota riba. Tik po visko galiu konstatuoti, kad ją peržengiau. Gal ją galima apibrėžti neiginiais? Kaip tam tikrų savybių kontrastą arba kaip stygių? Kaip apibrėžti reiškinį, kuris neturi stabilios vietos, yra ekscentriškas, trenktas? Debord'as pažymi, jog „spektaklis nėra atpažįstamas įprastu žvilgsniu, netgi derinamu su klausa. Jis yra tai, kas išslysta iš žmonių veiklos, jų kūrinių peržiūros ir taisyčių.“¹⁸⁴ Gali būti, kad mėgindama identifikuoti (*melo*)*dramą* šiame tekste, aš sukursiu dar vieną (*melo*)*dramą*. Nes mane dominančios (*melo*)*dramos* yra susijusios ne su išimtimis, bet su savotiškais taisyklėmis. Ar tai būtų nesėkmė? Bet „įsivaizduokime, kad visos mūsų sėkmės yra neatpažintos nesėkmės!“¹⁸⁵

Fantazijos palaiko mano įsivaizduojamo pasaulio gyvavimą. Metodas, kuriuo tyrinėju mane supančios aplinkos (*melo*)*dramiškumą*, iš dalies yra imitacija tos (*melo*)*dramos*, kuri veikia mano pačios sąmonėje. Esu dalis tos visuomenės, kurioje „pasaulio reginių specializacija tampa užbaigta savarankišku tapusiame reginio pasaulyje, kur *melagis meluoja sau pačiam*“¹⁸⁶. Šis Debord'o teiginys man primena žaismingą vaikystės kalambūrą, kurį išrėkdavom, kai nežinodavom, kaip atsikirsti draugui ar užpildyti staiga bežaidžiant stojusią tylą arba nežinojimą, ką veikti toliau: *Tu manai, kad tu manai, tu nemanyk, kad tu manai, tu tik manai, kad tu manai, nes tu manai, kad tu manai!*

Tyrinėdama ir kurdama aš kopijuojau ir kombinuojau kitų mąstymo figūras, mėginu žvilgtelėti į jų išvirkščiąją pusę ir tuo pačiu dairausi alternatyvų. (*Melo*)*drama* man yra svarbi estetinė kategorija, kurią įvaizdinu savo kūryboje.

Šiame tekste, kaip ir kūrinuose, stengiuosi išlaikyti tam tikrą atvirą formą kaip galimy-

183 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 169-170.

184 G. Debord, *op. cit.*, 18 tezė, p. 46.

185 M. Van Boxsel, *op. cit.*, p. 31.

186 G. Debord, *op. cit.*, 2 tezė, p. 40.

bių lauką, kviečiantį žiūrovus kurti asmeniškų sąryšius ir laisvas asociacijas. Mano tyrimo ir jo papasakojimo tikslas – išgauti kaip galima daugiau vaizdinių užuominų, impulsų, papildant juos savo asmeninėmis reakcijomis ir interpretacijomis. Išsikėliau šį tikslą reaguodama į supančią postmodernios vartotojų visuomenės kasdienybę, nes, kaip teigia Eco, toks kūrinys „atvirumas laiduoja tą itin turtingą ir stulbinamą vartojimą, kurio mūsų civilizacija siekia kaip vienos iš didžiausių vertybių, nes visi mūsų kultūros reiškiniai skatina mus suvokti, pajusti, taigi *matyti* pasaulį kaip galimybę.¹⁸⁷“

1. 3. 4. Gulbės vaizdinys mano tekste

Pasak simbolių žodyno, balta gulbė yra šviesos, tyrumo, ir žavumo simbolis. Slavų, skandinavų bei Mažosios Azijos šalių mituose vyrauja moteriškas gulbės aspektas, ji yra grožio, dangiškos mergelės (apvaisinto vandens arba žemės) simbolis.

Graikų mitologijoje pirmauja vyriškas gulbės aspektas kaip akivaizdžios jėgos simbolis. Balti gulbinai traukia Apolono vežimą, Dzeusas pasiverčia gulbinu, kad suviliotų Ledą.

Tolimuosiuose Rytuose gulbė laikoma žavumo, kilnumo, drąsos simboliu.

Alchemikams gulbė simbolizuoja protą ir tarpininką tarp vandens ir ugnies¹⁸⁸.

Anksčiau jau minėjau, kad man menas – pasaulio pažinimo ir interpretavimo būdas. Aplinką patiriu ir perteikiu kūryboje naudodamasi tam tikra subjektyvia intuityvia deterministine sistema. Ankstesniame skyriuje mažčiau / plaučiau Triušiu, o šiame mažčiau / plaukiu Gulbės vaizdiniu, atvaizdu, vaizdu. *Gulbė*, kaip kituose teksto skyriuose *Triušis* arba *Dramblys*, mano tyrime atlieka ženklą, galinčio perteikti norimą idėją, vaidmenį. Jeigu idėjos dar ten nėra, jis gali jai išsaugoti vietą, išryškindamas kaip negatyve jos kontūrus. „Vaizdas yra sustingęs, vienpusiu ryšiu susijęs su jo atsiradimą lydinčiu minties veiksmu“¹⁸⁹, – sako Lévi-Straussas. Šiame skyriuje Gulbės vaizdą įjungiu į pavyzdžius ir improvizuotas situacijas, kurie formuoja netikėtus santykius ir apibrėžia nenuspėjamas mano asmeninės mitologijos ribas.

Kas yra mitas mūsų laikais? Prancūzų filosofas Roland'as Barthes'as teigia, jog mitas – tai žodis, sakymas, juo gali tapti visa, kas verta pasakojimo. Mitas – tai komunikatyvinė sistema, jis vienas iš reikšimosi būdų, jis – forma. Mito apibūdinimui svarbu ne pats pranešimo objektas, o tai, kaip jis pranešamas. Mitas, anot Barthes'o, neturi substancinių ribų. Juo gali tapti bet kas, nes sugestyvi pasaulio jėga yra beribė. Bet kurį daiktą galima išjudinti iš jo uždaros egzistencijos ir paversti žodžiu, parengtu visuomenės suvokimui¹⁹⁰.

Esu truputį animistė, man, kaip ir daugeliui žmonių, yra būdinga nesąmoningai laikyti visus gyvus sutvėrimus panašiais į save, kiekvienam objektui priskirti pažįstamas, gerai

187 U. Eco, *op. cit.*, p. 191.

188 U. Becker, *op. cit.*, p. 86.

189 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 33.

190 R. Bartas, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 82.

žinomas savybes. Animizmas (lot. *anima* „siela“, „dvasia“) – įvairiapusiško gamtos gyvumo teorija, mąstymo sistema, aiškinanti tiek atskirus fenomenus, tiek leidžianti suvokti pasaulį kaip deterministinę visumą¹⁹¹. Praktikuojant tokį mąstymo būdą, mano vaizduotėje norai maišosi su įsivaizdavimu, vidiniai impulsai su gamtos jėgomis, o vaizdams teikiu pirmumą prieš idėjas.

Rašant šią teksto dalį, mano mintis persekioja *gulbės* vaizdas. Gulbė čia atlieka informacijos nešėjos, metaforos funkciją. „Metafora – poetinis sielos fenomenas, – teigia Gastonas Bachelard’as. Ji, be to, ir gamtos fenomenas, žmogaus prigimties projektavimas į visatos prigimtį.“¹⁹²

Tad šioje teksto vietoje aš ištariu iš uždaros egzistencijos išjudintą žodį *GULBĖ*, vildamasi jį užimsiant deramą vietą šio meninio tyrimo mitologijoje. Įkvėpta Debord’o, teiginio, kad „spektaklis sudaro šiuo metu visuomenėje viešpataujantį gyvenimo modelį“¹⁹³, kartais šiame tekste „apsivelku“ ir gulbės „kostiumą“.

Autoironiškai mėgaudamasi jį matuojuoosi, ruošdamasi manęs laukiančiam (melo) draminiam vaidmeniui ir drožių į kasdienybės teatro sceną. Šis kostiumas, žinoma, mane suvaržo, trina ir slegia mano kūną, bet tuo pačiu, kaip pasakytų Iseris, ir praplečia, nes turiu prasimanyti save kaip ką nors kitą, idant save pranokčiau. „Taigi kaukė atspindi dvigubą – suvaržymo ir suvaržymų atpalaidavimo – judėjimą abipusio dekomponavimo procese“¹⁹⁴, – teigia šis teoretikas.

Mano arba kaukės esamumą nuolat dubliuoja mano arba mano kaukės nesamumas, sąlygodami nuolatinį judesį, nuolatinį savęs ir pasaulio modeliavimą, kūrimo ir vaidybos aktą. Šis judesys itin svarbus mano kūrybai.

Sekdama Debord’o mintimi, jog „analizuodami spektaklį iki tam tikro laipsnio mes kalbame pačia spektaklio kalba, kartu pereidami į spektaklyje pasireiškiančios visuomenės metodologinę aplinką“¹⁹⁵, aš dairausi teatro scenos savajam (melo) dramiškam vaidmeniui ir jo verto dramaturgo. Mano žvilgsnis nukrypsta į Antoniną Artaud.

1. 3. 5. Antonino Artaud teatro scena

Prancūzų dramaturgas, teatro teoretikas, aktorius Antoninas Artaud dar 1938 metais išleistame straipsnių rinkinyje *Teatras ir jo antrininkas* pastebi savo epochai būdingą su maištį, jos priežastimi įvardydamas atotrūkį tarp to, kas iš tikrųjų vyksta, ir ją atspindinčių žodžių, minčių bei ženklų. Kultūrą suvokdamas kaip subtilų gyvenimo supratimo ir puose-

191 D. Harper, *Online Etymology Dictionary*, 2001–2017, prieiga internetu: <http://www.etymonline.com> [žr. 2017-10-04].

192 G. Bachelard, *Svajonių džiaugsmas: ugnies psichoanalizė: vanduo ir svajonės: erdvės poetika*, Vilnius: Vaga, 1993, p. 289.

193 G. Debord, *op. cit.*, 6 tezė, p. 41.

194 W. Iser, *op. cit.*, p. 79.

195 G. Debord, *op. cit.*, 12 tezė, p. 44.

lėjimo būdą, pačią kultūros idėją jis apibrėžia per protestą, protestuodamas prieš kultūros atskyrimą nuo gyvenimo¹⁹⁶.

Man ypač imponuoja, kad savo kūryboje Artaud išaukština senovines totemizmo praktikas, jo manymu veiksmingas savo jausmingu pakilumu, egzaltacija, vidinė jėga ir priešpata jį sustabarėjusiems europietiškiems meno idealams. Jis teigia, jog pats „totemizmas yra aktorius – jis judrus, jis sukurtas aktoriams.“¹⁹⁷ Savo teatre jis kuria „metakalbą“, vartojamą pagal neįprastas taisykles, leidžiančias spektaklio kalbą išskaidyti, padalyti ir paskirstyti erdvėje. Šioje naujoje kalboje tampa vienodai svarbūs žodžiai, gestai, garsai, riksmi.

Artaud įkvepia siurrealizmas, jo siekis pertvarkyti, pakeisti pasaulį, šokiruojančios, provokatyvios praktikos, kalbos automatizmas, netikėtos asociacijos, alogiškumas. Jo kuriamo teatro herojus impulsyvus, neracionalus, jausmingas, siekiantis savo prigimtį išlaisvinimo, pasaulinės realybės atsivėrimo.

Noriu atkreipti dėmesį į Artaud teiginį, išsakytą jo straipsnyje *Gana šedevrų*. Jis sako: „Praeities šedevrai tiko praeičiai, bet netinka mums. Mes turime teisę pasakyti tai, kas jau pasakyta, ir netgi tai, kas nebuvo pasakyta, savaip – tiesiogiai atsiliepdami į šiuolaikinius jausenos tipus taip, kad visi mus suprastų.“¹⁹⁸ Remdamasi šiuo teiginiu ir naudodamasi jame man pasiūlyta teise, aš skubiai atšlepsi su visu savo Gulbės kostiumu ir ropščiuosi ant šio iškilaus dramaturgo teatro scenos.

Ketinu pasisavinti ir perfrazuoti jo tekstą, pasakyti tai kas jau pasakyta ir netgi tai, kas nebuvo pasakyta, savaip. *Nes Artaud man leido*.

Kūryboje dažnai remiuosi vienu iš Debord'o ir situacionistų plėtotų metodų, kurį jie naudojo siekdami įveikti visuomenėje dominuojančius diskursus ir manipuliavimo formas – iškrypimo (detournment) metodu. Tai tam tikras estetiškas iškrypimas, parodija, meninis perkėlimas į naują, provokatyvią aplinką, postmodernus ironiškas citavimas, perkuriant pranešimo prasmę. Jį išplėtosiu sekančiame poskyryje.

Taigi dar kartą, tarkime, aš esu *Gulbė*. O Artaud teatro scenoje – mūsų postmodernios spektaklio visuomenės *Gulbių ežeras*.

1. 3. 6. Antonin Artaud. *Afektinis Gulbės atletizmas*¹⁹⁹. Plaukimo instrukcija

„Reikia pripažinti, jog *gulbei* būdinga afektinė muskulatūra, atitinkanti tam tikrus fizinius taškus, kuriuose slypi jausmai.

Gulbė panaši į tikrą atletą, kiek netikėtas skirtumas tik toks, kad atletų organizmui atliepia jam lygiagretus afektinis organizmas, kuris yra jo antrininkas, veikiantis kitame lygmenyje.

196 A. Artaud, *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius: Scena, 1999, p. 9.

197 *Ibid.*, p. 10.

198 *Ibid.*, p. 66.

199 Čia pateikiu dalį Artaud teksto *Afektinis atletizmas* iš A. Artaud, *op. cit.*, p. 115–117. Šiame tekste kai kuriuos žodžius pakeičiau savais ir pabraukiau juos. Nesugrioviau originalaus teksto prasmės, tik įvykdžiau dalinę aproriaciją, konceptualiai pritaikydama jį savo reikmėms.

Gulbė yra širdies atletas.

Jai taip pat tinka tasai vientiso žmogaus suskaidymas į tris pasaulius; ir afektinė sfera kaip tik priklauso jai.

Priklauso organiškai.

Pastangų reikalaujančiuose gulbės raumenų judesiuose galime išvysti kitą jiems antriną pastangą; ir jų ir draminės vaidybos judesių taškai tie patys.

Taškas, į kurį atletas atsispiria bėgdamas, gulbei yra atrama išreikti mėslungiškam pra-
keiksmui, kuris vis dėlto nukreiptas į vidų.

Visus kovos, kumštynių, šimto metrų bėgimo, šuolio į aukštį netikėtumus organiškai pagrindžia analogiški aistrų judesiai, juos sieja tie patys fiziniai atramos taškai.

Ir vėl reikia pataisos, kad judesio kryptis čia priešinga; pavyzdžiui, jeigu kalbėsime apie kvėpavimą, gulbės kūnas remiasi kvėpavimu, o atleto – priešingai, kvėpavimas ieško atramos kūne.

Kvėpavimas, tiesą sakant, yra pagrindinė problema. Jo ryšys su plaukimo ir skendimo svarba atvirkščias.

Kuo plaukimas santūresnis ir saikingesnis, tuo kvėpavimas laisvesnis gilesnis ir stipresnis, tuo jame daugiau atšvaitų.

Na, o karštą, plačių mostų plaukimą lydi trūkčiojantis, dažnas kvėpavimas.

Akivaizdu, kad kiekvienam jausmui, kiekvienam dvasios krustelėjimui, kiekvienam gulbės jausmingumo pliūpsniui atliepia deramas kvėpavimas.

Gulbė tik nevėkšla empirikė, sąnarių manipuliuotoja, kuri paklūsta menkai įsisąmonintam instinktui.

Vis dėl to, kad ir ką apie gulbę manytume, čia kalbama ne apie tai, kad ją reiktų išmokyti svaičioti arba taukšti niekus.

Kalbama apie tai, kad reikia padaryti galą klaikiam nemokšiškumui, kurio užvaldytas žengia į priekį visas šiuolaikinis Gulbių ežeras, tarytum nugrimzdęs į tamsą ir todėl vis klumpantis. Talentingai gulbei instinktai padeda apvaldyti ir priversti spinduliuoti tam tikras jėgas, nors šių jėgų materialinis pradas glūdi organuose ir juose kaupiasi; pati gulbė labai nustebtų sužinojusi, jog tos jėgos egzistuoja, – juk jai niekada nedingtelėdavo, kad vieną dieną jos galėtų atsiskleisti.

Kad menininko afektyvumas paklustų menininkui tarytum gulbei, jos muskulatūrai, reikia į žmogiškąją būtybę žvelgti kaip į Antrininką, kaip į Egipto mumiją Ka, kaip į amžiną vaiduoklį, spinduliuojantį afektines jėgas.

Kaip į plastišką šmėklą, niekada neįgyjančią užbaigto pavidalo, šmėklą, kurios formas mėgdžioja tikra gulbė, šmėklą, kuriai ji pati primeta savo jausmingumo pavidalus ir paveikslus.

Štai šį antrininką ir veikia vanduo, tą vaiduoklišką atvaizdą jis ir lipdo, ir kaip visos šmėklos, antrininkas ilgam įstringa atminty. Širdies atmintis stipri ir gulbė, žinoma, mąsto širdimi, o širdis čia svarbesnė už viską.

Tai reiškia, kad *vandenyje* labiau negu kur kitur *menininkas* turi gerai suvokti afektinį pasaulį ir jam priskirti savybes, kurios nesusijusios su poveikslu, bet jose glūdi materialinė prasmė²⁰⁰.

1. 3. 7. Kaip pasakoje: netekęs mylimosios gulbinas mirė iš sielvarto

Gulbė, melodrama, sentimentalumas, vanduo – tokiems žodžiams sukiojantis mintyse, nusprendžiu populiariojoje interneto žiniasklaidoje pasidairyti juos atliepiančių siužetų arba vaizdų. Netrukus randu Delfi.lt naujienų portale 2015 m. kovo 9 d. žinutę. Ji skelbia, kad „Žemutiniame Naugarde esančiame zoologijos sode gulbės patinas mirė iš sielvarto po to, kai jo partnerė šių metų pradžioje buvo nužudyta lankytojo. Po savo partnerės mirties paukštis nebendravo su kitais gentiniais, buvo atsiskyręs nuo grupės ir beveik atsisakė maisto. Paukščiui buvo suteikta skubi veterinarinė pagalba, gydytojai kovojo dėl jo gyvybės, tačiau jis buvo per daug nusilpęs. „Jis tiesiog nenorėjo gyventi be savo partnerės“, – sakė zoologijos sodo darbuotoja. Gulbė mirė metų pradžioje, kai zoologijos sodo lankytojas davė jai duonos su siuvimo adata viduje.“²⁰¹

Šios žinutės pavadinimas skelbia: *Kaip pasakoje*... Pasakos daugelio žmonių gyvenime užima svarbią vietą, neišimtis ir aš. Vaikystėje iš jų sėmiausi žinių ir patirties apie už namų durų plytintį pasaulį, apie žmonių ir kitų gyvų bei negyvų būtybių tarpusavio ryšius ir santykius. Iki šių dienų manyje snaudžia tam tikras intuityvus, nulemtas įvairių pasakojimų ir mitų žinojimas, kurį kartais pažadina koks nors netikėtas patyrimas, pakeisdamas mano emocinius ir juslinius kasdienybės ritmus, atverdamas mano akis „kitokiam“ pastebėjimui, skatindamas žaisti, kažką kurti ir perkurti. Kaip jau rašiau anksčiau, bet čia noriu vėl prisiminti, kad, pasak medijų teoretiko McLuhano, žaidimai yra socialaus žmogaus kūno tęsiniai, atpalaiduojantys tam tikras įtampas, dramatiški visatos arba išorinės kosminės dramos modeliai²⁰².

Apie gulbes ištikusią dramą skelbia ir minėtoji naujienų portalas Delfi.lt žinutė. Ji pasi-tarnauja impulsu, skatinančiu mano vaizduotę pasinerti į laisvą asociacijų srautą – simbo-linį vandenį, kuriame galbūt išbandyčiau keletą (melo)dramiško plaukimo gulbe judesių.

Tad mano vaizduotės scenoje – dviejų gulbių (melo)drama zoologijos sode. Požiūriui į šį emocingą siužetą daro įtaką visa mano ligšiolinė patirtis, perskaityti tekstai, matyti fil-mai, aplankytos parodos, kelionės, net klaidos ir jausmai. Ypač pastarieji – klaidos ir jaus-mai. Melodrama yra labiausiai į žiūrovų jausmus apeliuojantis žanras, tai populiarus būdas kalbėti apie esminius gyvenimo dėsnius, individo ir visuomenės susidūrimą. Todėl tame

200 A. Artaud, *op. cit.*, p. 115–117.

201 GRYNAS.lt informacija, *Kaip pasakoje: netekęs mylimosios gulbinas mirė iš sielvarto*, prieiga internetu: <https://www.delfi.lt/grynas/gamta/kaip-pasakoje-netekes-mylimosios-gulbinas-mire-is-sielvar-to.d?id=67385640> [žr. 2017-10-04].

202 M. McLuhan, *op. cit.*, p. 229–230.

naujienu portalu pranešime minimas zoologijos sodas man simbolizuoja mus supančią postindustrinę spektaklio visuomenę, savo individus kartais peninčią įtartinomis idėjomis.

Tarkime, šioje spektakliškoje zoologijos sodo visuomenėje, tvenkinyje, plaukioja gulbės – simboliniai šios visuomenės individai, kurių kūnų matomumas yra jų įkūnytosioms gulbiškos tapatybės konstravimo pagrindas, kaip ir įprasta vartotojiškoje visuomenėje. Tarkime, lankytojas, pavaišinęs gulbę patelę duona su paslėpta siuvimo adata, yra populiarioji komercinė žiniasklaida ir reklama, gundymą pavertusi mulkinimo ekvivalentu. Baudrillard'as šią žiniasklaidos pastangą valdyti žmonių kūnus vadina lėtiniu terorizmu, labiau nukreiptu į moterį ir nuolat siūlančiu jai „įsiskverbti į savo kūną ir narciziškai investuoti į jį „iš vidaus“ visiškai ne tam, kad jį giliau pažintum, o kad pagal visiškai fališką reginio logiką jį išoriškai suformuotum kaip tobulesnį, funkcionalesnį objektą.²⁰³“ Duonos gabalėlis su paslėpta jame adata man simbolizuoja represyviai vartotojų kultūros kūno praktikas, diktas, grožio procedūras, plastines operacijas ir t. t.

Kodėl gulbė patikliai sulesė tą „užnuodytą“ duoną? Nes ji norėjo būti graži, erotiška, mylima. „Visur šiandien vadovauja seksualumas, – pastebi Baudrillard'as. Grožio imperatyvas, kuris yra reikalavimas SUTEIKTI kūnui PRANAŠUMĄ narcisistiškai į jį investuojant, įveda *erotiką kaip seksualinę vertę*.²⁰⁴“ Erotinis gulbės kūnas tokiu būdu tampa mainomų geismo ženklų pagrindu, jame įsivirauja socialinė mainų funkcija. Tačiau erotika yra ženkluose, bet ne pačiame geisme. Gulbės kūnas alina save ritualais ir tokiomis neurotinėmis prievartos disciplinomis kaip, pavyzdžiui, dietos. Jis tampa tuo, ką gulbė turi nuolatos konstruoti. Gulbė stengiasi paklusti vyraujančios kultūros propaguojamoms normoms ir idealams: sveikatai, grožiui, jėgai. Šiomis vertybėmis jai būtina vadovautis, kad visuomenė (šiuo atveju zoologijos sodas) ją priimtų. Paradoksalu ir liūdna, bet galiausiai gulbės kūnas tampa nebe priemone, leidžiančia gyventi pasaulyje, o kliūtimi tam. Prarijusi gabalėlį duonos su jame paslėpta „grožio adata“, gulbė tapo graži, bet negyva. „Gražūs daiktai yra *ne tik* daiktai. Tai viena paranormalumo atmainų. Keisčiausia, kad jie sustabdo laiką. Žiūrėdamas į juos, trumpam imi nebegyventi. Arba gyveni nebe tu. Noriu kuo daugiau to, kas kiek ydinga, kiek nuskelta“²⁰⁵, – sako Kęstutis Navakas. Ir aš jam pritariu.

Bet grįžkime prie tos vargšės gulbės patino, mirusio iš sielvarto. „Po savo partnerės mirties paukštis nebendravo su kitais gentainiais, buvo atsiskyręs nuo grupės ir beveik atsisakė maisto“, – rašo Delfi.lt. Amerikiečių filosofė Judith Butler apie sielvartą sako, kad dar iki netekties mes jau esame savęs netekę kitame, pasimetę be kito. „Bet to niekada nesuvoksime geriau negu tuomet, kai iš tikrųjų neteksime. Šis buvimas pavergtai – tai vienas iš būdų nusakyti socialinius santykius, kurie jau turi galios mus palaikyti ir palaužti.“²⁰⁶

203 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 163.

204 *Ibid.*, p. 167.

205 K. Navakas, *op. cit.*, p. 58.

206 J. Butler, „Apie sielvartą“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 45 (3499), prieiga internetu: <http://literaturaimenas.lt/2014-12-05-nr-3499/2171-publicistika/3470-judith-butler-apie-sielvarta> [žr. 2017-10-04].

Gydytojai, kovoję dėl sielvartaujančio paukščio gyvybės, verčia dar kartą prisiminti ciniską vartojimo visuomenės požūrį į kūną. Vakarų visuomenės medicina „kūną iš esmės laiko griaujamąja rizika, – teigia Peteris Sloterdijkas. – Jame ligos pavojus tiksi kaip užtaisytas sprogmuo; kūnas yra įtariamasis kaip galimas būsimasis jame gyvenančio asmens žudikas.²⁰⁷“

Pasak Baudrillard'o, „sveikata šiandien yra ne tiek biologinis imperatyvas, susijęs su išgyvenimu, kiek socialinis imperatyvas, susijęs su statusu. Ji yra ne tiek fundamentali „vertybė“, kiek bandymas pasirodyti. Būtent „forma“ šioje mistikoje tiesiogiai jungiasi su grožiu.²⁰⁸“ Minėtam zoologijos sodo gulbinui nusibodo „pasirodyti“, tačiau jis buvo bandomas per prievartą išsaugoti zoologijos sode kaip reginys.

Išvada peršasi tokia: *mūsų išgražinti kūnai kėsina į mūsų gyvybes...* Būtent apie tai man kalba ši trumpa (melo)dramiška žinutė, rasta internetiniame naujienų portale.

Šį poskyrį baigiu amerikiečių režisieriaus Jimo Jarmuscho filmo pavadinimu. ***Išgyvens tik mylintys***²⁰⁹. Tačiau šio pavadinimo gale man norisi dėti klaustuko ženklą.

1. 3. 8. Balta kaip sniegas

Ryte pramerkusi akis pirmiausia pamatau langą. Tiksliau, tai, kas už jo. Šiandien tyliai sninga. Sulėtintais baltų kamanių spiečiais. Pro mano akis į sąmonę sukuriudama plūsta balta tyła. Jeigu žiūriu iš arti, tada krentantis sniegas – baltų kamanių spiečiai. Bet jeigu prisimerkiu ir įsivaizduoju, kad žvelgiu iš tolo, tada sniegas atrodo lyg mažų baltų gulbių antplūdis. Jis tyliai, lėtai, atkakliai keičia aplinką. Sniegas siurrealistas, visus dalykus dažantis baltai. Net garsus. Jie minkštėja, duslėja ir tolsta.

Ar girdėjote kada nors?

Pasauliui už lango skendint sniege?

Vieni būdami tylioje savo namų prieblandoje?

Tolimą šuns lojimą²¹⁰?

Tokio garso neišgirsite jokių kitų metų laiku. Jis perteikia akimirkos, kurią nulipdė sniegas, visumą – formą, gylį, spalvą, kvapą, tekstūrą, aidą, nuotolius tarp dalykų, tarp tavęs ir kitų. Jis trumpam mane paverčia savo kūrinium. Esu čia ir dabar, į mano vidų tyliai plūsteli sniego gulbė.

Tačiau tolumo šuns lojimo šiandien neišgirstu, tik iš baltos tolumos prislopintai atgaudžia senamiesčio bažnyčios varpai. Regis, baltų gulbių pulkai už lango dar sodriau ir greičiau ima siausti. Tikras gulbių ežeras. Sniegas choreografas. Tai lyg baltasis baletas, gimęs XIX amžiuje – F. Taljonis, Ž. Pero, L. Ivanovas, M. Fokinas... „Balta baletų spalva – absoliuto

207 P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 414.

208 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 175.

209 J. Jarmusch, *Only Lovers Left Alive*, 2013.

210 L. Šalčiūtė.

spalva.²¹¹ Praeitų amžių arba tik savo stilizacija juos primenančiuose baleto spektakliuose dažnai iki šiol išsaugota baltojo baleto idėja, tarsi baltas neišryškintas meno negatyvas, talpinantis savyje neblėstančius poezijos ir grožio vaizdinius²¹². Gulbės be garso trankosi ir braižosi į mano lango stiklą, tupia ant palangės. Lauke joms darosi ankšta. Galbūt jos mato mane iš ten kaip tuščią indą, į kurį būtų galima sklidinai prisnigti ir mano kūno tamsoje saugiai pervasaroti iki kitos žiemos. Ir kitąmet su nauja jėga vėl išsiveržti baltų kamanių spiečiais, paskui baltų gulbių pulkais, baltų elnių kaimenėmis, sūkuriuojančių žuvų tuntais.

Balti atvaizdai iš balto dangaus. „Atvaizdai yra tarpininkai tarp pasaulio ir žmogaus, – sako kultūros ir komunikacijos filosofas Vilėmas Flusseris. – Žmogus „eg-zistuoja“ (*ek-sistieert*), tai yra pasaulis nėra jam tiesiogiai prieinamas, taigi atvaizdai pasaulį turi žmogui pateikti. [...] Atvaizdai užuot pristatę pasaulį, jį iškreipia, kol galiausiai žmogus pradeda gyventi jo sukurtų atvaizdų funkcijomis. Jis nustoja šifruoti atvaizdus ir neiššifruotus projektuoja į pasaulį „ten anapus“, ir taip pats pasaulis tampa žmogui lyg atvaizdas – tampa scenų, dalykų, konsteliacijų kontekstu.“²¹³

Pasaulis šią akimirką man tapęs teatro scenos atvaizdu, kuriame vyksta performatyvūs įsivaizduojamos gulbės veiksmai. Butler teigia, kad tokie veiksmai yra tarsi be paliovos kartojamas stilizuotas aktas, steigiantis tapatybę. Filosofė sako, jog tapatybė nėra ontologiškai ar biologiškai iš anksto nustatytas darinys. Tapatybė nestabili ir priklauso nuo kultūros sąlygotų kūno veiksmų. Tai įsikūnijimo, kūrimo, inscenizavimo procesas, kurio metu išlaisvinamos tam tikros kultūrinės ir istorinės galimybės, sukuriančios ir paženklinančios tapatybę ir patį kūną. Pasak Butler, tai lyg teatro spektaklis, savyje jungiantis kolektyvinius veiksmus ir bendrą patirtį, kurie būna prasidėję anksčiau, negu atskiras „aktorius“ pasirodo teatro scenoje²¹⁴. Anksčiau, negu maniškė gulbė pasirodo scenoje.

Tačiau ši gulbė, apie kurią rašau, yra nutolusi nuo gyvo pasaulio. Ji egzistuoja tik mano vaizduotėje ir tekste. O mano tekstas reiškia ne patį pasaulį, o tik mano susikurtą jo atvaizdą. Pavyzdžiui, fotografinį atvaizdą. Juodai baltą. Gulbė balta kaip sniegas. Tačiau Flusseris sako, kad juoda ir balta neegzistuoja. „Juoda ir balta yra ribiniai atvejai, „idealūs atvejai“: juoda yra totalus šviesoje esančių svyravimų nebuvimas, balta – totalus visų svyravimo elementų buvimas. Juoda ir balta yra sąvokos, pavyzdžiui, teorinės aplinkos sąvokos. Kadangi juodos ir baltos konstelacijos yra teorinės, jų pasaulyje iš tiesų negali būti.“²¹⁵

Baltos gulbės nėra. Ji neegzistuoja.

211 В. Гаевский, Дивертимент: судьбы классического балета, Москва: Искусство, 1981, p. 11.

212 *Ibid.*, p. 10.

213 V. Flusser, *op. cit.*, p. 15.

214 J. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: S.-E. Case (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270–282.

215 V. Flusser, *op. cit.*, p. 58.

1. 3. 9. Apie gulgės (ne)egzistavimą

Tebūnie tai nuskambės nemoksliskai, bet menininkų kūrybinę vaizduotę ir mintis neišvengiamai veikia net ir nelabai moksliskos ar pseudomokslinės teorijos. Aš esu iš tų, kurie bando trinti ribas tarp filosofijos, mokslo, intuityvios percepcijos ir tauškalų. Todėl nespjaunu į atsitiktinai aptiktus internete neįprastus teiginius ir keistas žinutes. Kūryboje ir meniniame tyrime naudoju siurrealistinį objektyvaus atsitiktinumo principą.

Šiandieną naršydama internete netikėtai sužinau, jog „mokslo pasaulis stovi ant grandiozinio atradimo slenksčio: mes neegzistuojame! Visata – Holograma. Tai reiškia, jog mūsų tiesiog nėra.²¹⁶“ Beveik visa Vakarų mokslo istorija iki šiol vystėsi vedina idėjos apie tai, jog geriausias būdas suprasti fizinį fenomeną – ar tai būtų gulgė, ar atomas – tai išskrosti jį ir ištirinėti sudedamąsias dalis. Portale Infa.lt 2015 m. rugpjūčio 15 d. straipsnyje rašoma, jog amerikiečių mokslininkas, reikšmingiausias XX a. fizikos teoretikas Davidas Bohmas teigia, kad visas mūsų pasaulis sukurtas panašiai kaip holograma, visi objektai jame begalinai susiję tarpusavyje. Anglies atomo elektronai mūsų smegenyse susiję su, pavyzdžiui, kiekvienos gulgės, kiekvienos širdies, kiekvienos žvaigždės, kuri žiba danguje, elektronais²¹⁷.

Holograma yra lazeriu padaryta trimatė nuotrauka, skelbia šis „mokslo populiarinimo“ straipsnis. Taip padaryta nuotrauka atrodo kaip beprasmiškas šviesių ir tamsių linijų sluoksniavimasis. Tačiau tereikia tik nuotrauką apšviesti kitu lazerio spinduliu ir iš karto atsiranda trimatis išeities objekto atvaizdas. Jeigu hologramą su vaizdu, pavyzdžiui, gulbe, perpjausime pusiau ir apšviesime lazeriu, kiekviena dalis išlaikys vientisą tos pačios ir tokio pat dydžio gulgės vaizdą. Jei toliau pjaustysim hologramą į daug mažesnius gabalėlius, kiekviename jų mes vėl aptiksime visą gulgės atvaizdą. Skirtingai nuo įprastos nuotraukos, kiekvienoje hologramos dalyje yra informacija apie visus objektus, tačiau su proporcingai atitinkamu vaizdo ryškumo sumažėjimu. Kaip kiekvienas mažiausias hologramos gabalėlis turi savyje pilną trimačio objekto atvaizdą, taip ir kiekvienas egzistuojantis objektas „įterpiamas“ į kiekvieną savo sudedamųjų dalių. Iš to išplaukia, kad objektyvi realybė neegzistuoja, – daro stulbinančią išvadą profesorius Bohmas. Visata savo esme – fantazmas, gigantiška, ištaigingai detalizuota holograma²¹⁸.

Baudrillard'as knygoje *Simuliakrai ir simuliacija* teigia hologramą esant tobulu atvaizdu ir pabaiga vaizduotei. „Arba tikriausiai, tai jau joks atvaizdas – tikrasis mediumas yra lazeris, koncentruota kvintesencinė šviesa, ne matoma, atspindinti, o abstrakti simuliacijos šviesa.“²¹⁹

216 INFA.lt informacija, *Visata – Holograma. Tai reiškia, jog mūsų tiesiog nėra*, prieiga internetu: <http://infa.lt/2892/mokslo-pasaulis-stovi-ant-grandiozinio-atradimo-slenkscio-mes-neegzistuojame/> [žr. 2017-10-04].

217 *Ibid.*

218 *Ibid.*

219 J. Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, p. 125.

Holograma yra trimatis simuliakras, nė kiek ne artimesnis tikrovei už dvimatį. Atvirkščiai, kuo arčiau simuliakro tobulybės, – teigia filosofas, – tuo akivaizdžiau matyti, kaip viskas nepasiduoda reprezentacijai, išvengia savo antrininko ir panašumo į save, nebeturi veidrodžio, kuriame galėtų atsispindėti. Trumpai tariant, anot Baudrillard'o, tikrovės nėra: trečiasis matmuo tėra dvimačio pasaulio, ketvirtasis – trimačio įsivaizduojamybė²²⁰. Tikrovė sulig kiekviena nauja savo dimensija tampa dar realesnė. Tačiau, pasak šio filosofo, egzaltaciją sukelia žingsnis priešinga kryptimi: tik tas tikrai gundo, kas žaidime naudoja vienu matmeniu mažiau²²¹. Nuo savęs priduriu, kad anoniminė mano senuose dienoraščiuose rasta „Rytų išmintis“ teigia, jog į jūrą suteka visos kalnų upės, upeliai, šaltiniai, nes jūra yra žemiau už juos, todėl norint „valdyti kitus“, reikia būti žemiau – kaip sako Baudrillard'as, „vienu matmeniu mažiau“.

Toliau noriu išvesti minties paralelę su fotografija, kaip techniniu atvaizdu. Pasak Flusserio, „būti fotovisatoje reiškia patirti, pažinti ir vertinti pasaulį kaip fotografijos funkciją. Kiekvienas išgyvenimas, kiekvienas patyrimas, kiekviena vertybė gali būti išnarstyti į pavieniui žiūrimas ir vertinamas fotografijas. Ir kiekvienas atskiras veiksmas gali būti analizuojamas atskirose kaip modeliai naudojamose fotografijose.“²²²

Nuotraukos yra techniniai atvaizdai, negalintys suteikti kultūrai bendrojo vardiklio, jie paverčia ją masine kultūra. Flusseris pažymi, jog techniniai atvaizdai yra plokštumos, veikiančios tarsi užtvankos, į kurias suteka tradiciniai atvaizdai, ir tampa amžinai reprodukuojama visuomenės atmintimi, atsispindinčia aplink mus kaip laikų gausa, kuriuose nepaliaujamai sukasi veiksmai ir kančios²²³. Tai reiškia, kad ir (melo)dramos, – priduriu nuo savęs.

Kultūrai netekus bendrojo vardiklio ir virtus masine kultūra, noriu dar kartą žvilgtelėti į vizualumo problematiką menininko vaizduotės akimis. Pasak Bachelard'o, „vaizduotė išranda kažką daugiau nei žodžiai ir dramos, ji išranda naują gyvenimą ir naują dvasią; ji atveria viską naujai reginčias akis. Ji matys tik turėdama „vizijų“. O jų turės, jei jos auklėjimas prasidės ne patirtimis, o svajonėmis, jei patirtys ateis tik kaip jos svajonių įrodymai.“²²⁴

Mano vaizduotėje vis dar plaukioja gulbė. Kaip ir dera svajotojai, žvilgsnį nejučia pakeičiu į dangų. Ten nakties danguje spindi Gulbės žvaigždynas.

²²⁰ *Ibid.*, p. 126.

²²¹ *Ibid.*

²²² V. Flusser, *op. cit.*, p. 98.

²²³ *Ibid.*, p. 28–29.

²²⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 133.



Vaizdas žvelgiant iš teksto autorės lovos, 2016 m., nuotrauka autorės.

1. 3. 10. Gulbė – žvaigždė

Kūnas. „Tai kažkas atsitiktinio, kažkas svetimo, primesto, kažkoks vidinio ir išorinio pasaulio kompromisas, tai visai ne *mano* kūnas!“ – rašo Gombrowicz’ius²²⁵.

Esu savo laikmečio „produktas“, esu čia ir dabar, t. y. savo lovoje tarp gausybės knygų. Priešais mano akis vaizdas, kurį nuolat matau tiek eidama miegoti, tiek pabudusi, tiek rašydama šį tekstą (nes dažniausiai rašau lovoje). Tad prieš mano akis – stabilus ir man įprastas vaizdas – veidrodis su plėšraus gyvio, gal leopardo atspindžiu jame, o virš to veidrodžio kabo „medžioklės trofėjus“ – raguota lėlės (moters) galva su lotynišku pavadinimu *Macropus furiosus* (lot. „pašėlusi, pamišusi kengūra“).

Ar šis veidrodis atspindi mane? Kas aš esu? Leopardas, žmogus, moteris, pamišusi kengūra, raguota lėlė? Ar mane medžioja, ar medžioju aš? „Žmogus atsiskleidžia socialinės grupės rėmuose ir savo vaidmenį išmoka priešais veidrodį“²²⁶, – rašo Melchior-Bonnet *Veidrodžio istorijoje*. „Priešais veidrodį – nebylų, troškimų ir nuogastavimų liudytoją, sukuriantį akistatos teatrą, subjektas svyruoja tarp projekcijos ir percepcijos, tarp neišsenkamų svajonės ir neabejotinos tikrovės vaizdinių, jį persekioja deformacija. Jis tas, kuris tiria save, svarsto, koks žmogus jis galėtų būti.“²²⁷ Koks žmogus, koks dramblys, koks triušis, kokia gulbė galėčiau būti, – svarstau aš.

Jei ne visuomet žinai, kas esi arba kuo galėtum būti, tai kas tada esi? Sakykime, esi gulbė populiariosios kultūros gulbių ežere. Kaip ten jautiesi? Ar tave kankina scenos baimė? Baimė prarasti kontrolę, socialinė fobija, kad kitos gulbės arba spektaklio žiūrovai įvertins tave neigiamai?

Nuvertins, neįvertins, atstums? „Fobijos, kaip ir kitos baimės formos, yra laikmečio veidrodys“, – rašo švedų istorikė Karin Johannisson²²⁸.

Mano veidrodis spindi ir atspindi kaip vanduo. Pastebėjau, kad įvairiuose kultūriniuose kontekstuose gulbė dažnai įkūnija moters vaizdinį. „Gulbė atrodo panaši į vandenų nudailintą, srovės nutekintą grožį“, – rašo Bachelard’as²²⁹. Vanduo, jo manymu, paakina *natūralią* nuogybę, galinčią apsaugoti nekaltumą. Vaizduotės viešpatijoje tikrai nuogos būtybės visada išnyra iš jūros, rašo šis filosofas. Iš vandens išnyranti būtybė – tai pamažu besimaterializuojantis atšvaitas: ji yra *vaizdas* prieš tapdama būtybe, troškimas prieš tapdama vaizdu²³⁰. Pasak Bachelard’o, vyro vaizduotėje gulbė yra nuogos moters pakaitalas. Ji yra leista nuogybė, skaistus ir vis dėlto aiškiai regimas baltumas. „Besižavintis gulbe geidžia

225 W. Gombrowicz, *Ferdydurkė*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2004, p. 18.

226 S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 147.

227 *Ibid.*, p. 256.

228 K. Johannisson, *Melancholijos erdvės: apie baimę, nuobodį ir pažeidžiamumą vakar ir šiandien*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 264.

229 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 157.

230 *Ibid.*, p. 150.

besimaudančios moters.²³¹ Anot šio filosofo, „„gulgblės“ vaizdas visuomet yra geismas. Tai gi ji gieda geismą.“²³²

Bet grįžkime į šiuolaikinę realybę. Nuo senų laikų iki šių dienų moters kūnas yra vienas labiausiai sudaiktintų kultūros objektų ir ženklų. Anot A. Tereškino, „moterų kūnai daug platesniu mastu nei vyrų kontroliuojami, formuojami ir pripildomi istorinių aistros, moteriškumo ir tapatybės žymių.“²³³ Nuolatinis *geismas* yra vartojimo ekonomikos varomoji jėga. Gyvename vaizdo visuomenėje, be paliovos kuriančioje ir reprezentuojančioje geidžiančius ir geidžiamus personažus. Esame skatinami išgyventi nuolatinės troškimų, sužadintų jausmų ir geismo būsenas, kitaip sakant, būti pageidaujančiais ir pageidaujamais kūnais. Pasak Barthes'o, „šiuolaikinė vaizdo civilizacija, kurioje gyvename, „nurodo mums, kokį kūną reikia mylėti, per kiną ar per reklaminę fotografiją pasiūlydama modelius.“²³⁴ Dažniausiai tai jaunas ir šlovingas kūnas. Filosofas pažymi, jog „mums primetamas kūnas per geismo santykį. Be to, itin dažnai ir kaskart vis stipriau susidaro įspūdis, kad žmonės geidžia meilės geismo prasme – todėl, kad jiems buvo parodyta, ko reikia geisti. Tai vienas iš masinės kultūros rezultatų.“²³⁵

Mūsų (melo)dramiški kūnai visuomet yra regintys arba regimi, jie yra reginio situacijoje. Teatrališkoje vartojimo visuomenėje „bet koks spektaklis yra tam tikra erotinė kūno forma: tai kas pateikiama reginio pavidalu, yra tam tikras erotinis penas.“²³⁶

Gulgblė, apie kurios klajones vartotojų visuomenės padangėmis ir ežerais čia rašau, yra neabejotinai *gražus* paukštis. „Grožis įrašytas kaip visų teisė ir pareiga vartojimo visuomenės fasadinėje pusėje, ir jis yra neatsiejamas nuo lieknumo“, – rašo Baudrillard'as²³⁷. Jam pritaria Barthes'as, sakydamas, kad „lieknas kūnas tapatinamas su jaunu kūnu, lieknumas yra neabejotinas jaunystės ženklas: su tuo susijusi beprotiška lieknėjimo technikų plėtra, neįtikėtinas susirūpinimas ir apsėdimas, kurį dabartiniame pasaulyje reprezentuoja troškimas sulieknėti, t. y. išlaikyti savo kūną jo *mitinėje* jaunystės būsenoje; iš tiesų tai geismas padaryti jį nemirtingą.“²³⁸

Potyrių kultūra skatina mus svajoti apie tobulą kūną, prabangą, savo troškimų patenkinimą ir troškimų sukėlimą kitiems, apie matomumą, reikšmingumą, kitaip sakant, apie tapimą „įžymybe“. Tobulėjant masinės komunikacijos priemonėms, spartėjant informacijos plėtrai, vis labiau pasitikima supaprastintais vaizdiniais ir simboliais. Įžymybėmis tampama

231 *Ibid.*, p. 151.

232 *Ibid.*, p. 153.

233 A. Tereškinas, *op. cit.*, p. 102.

234 R. Barthes, „Dar sykį – kūnas“, in: *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. N. Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 42.

235 *Ibid.*

236 *Ibid.*, p. 43.

237 J. Baudrillard, *Vartotojų visuomenė: mitai ir struktūros*, p. 178.

238 R. Barthes, *op. cit.*, p. 44.

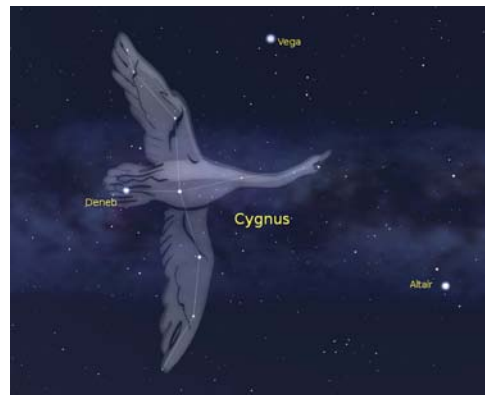
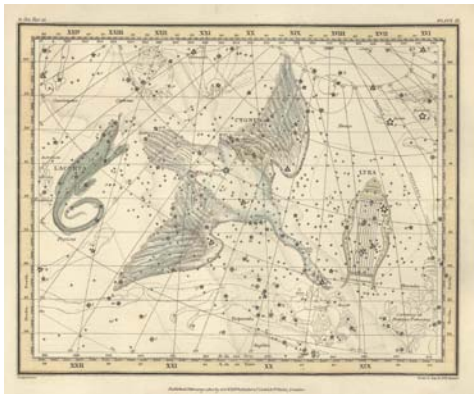
ne dėl talento, kažkokios ypatingos veiklos, o dėl jas sukonstruojančių medijų. Tereškinas rašo, kad įžymybės ir jų vaizdiniai, kaip didesnės kultūrinės industrijos dalis, yra prievartos jėga, platinanti priespaudos ideologijas, kurios privilegijuoja ne paprastus žmones, o galingą elitą. Įžymybių vaizdiniais apgaudinėjami žmonės, kurie ima lyginti savo gyvenimus su kultūrinės industrijos gaminiais²³⁹.

Rašydama tai, nuolat tarp eilučių turiu omeny gulbės vaizdinį ir tai, kad nakties danguje spindi jos vardu pavadintas žvaigždynas.

Būti „žvaigžde“ mūsų visuomenėje reiškia būti preke, tuščiu vaizdiniu, kuriuo siekiama kontroliuoti lengvai paveikiamą vartotojų sąmonę. Tai reiškia būti apibrėžtai vien savo pačios paviršiaus, klajoti po būtį be tapatybės, nešamai gražaus jauno kūno, kaip pagrindinio savo kapitalo, nuogaustaujant, kad jis anksčiau ar vėliau neteks rinkos vertės. Būti „žvaigžde“ reiškia misti kitų geidžiančiais žvilgsniais.

Galvodama apie liekną gulbės kūno formą ir plastiką, ieškau paralelių su „geistinais“ spektaklio visuomenėje cirkuliuojančiais žmogaus kūno atvaizdais, perteikiančių paradoksalius šios visuomenės prieštaravimus. Vienas iš jų – paradoksali grožio ir represijos jungtis šiuolaikinio modernaus žmogaus kūne, kurį, pasak Baudrillard'o „reikia stebėti, apriboti, marinti estetiniais tikslais.“²⁴⁰ Kūno lieknumo žavesys veikia taip giliai dėl to, sako filosofas, kad tai PRIEVARTOS forma, – kūnas čia tikrąja prasme yra *paaukotas*, tuo pat metu ir sustingęs savo tobulume, ir prievarta atgijęs, kaip aukojime²⁴¹.

Gulbė yra tobula. Ji tikra žvaigždė, netgi ištisas žvaigždynas, 16-as pagal dydį šiaurinio pusrutulio žvaigždynas, išsidėstęs Paukščių take. Lietuvoje matomas ištisus metus, geriausiai – vasarą ir rudenį.



239 A. Tereškinas, *op. cit.*, p. 54.

240 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 180.

241 *Ibid.*, p. 181.

Berašant šį tekstą atsitiktinai po ranka pasipainiojęs žurnalas *Ilustruotasis mokslas* (kurio pavadinime įžvelgiu ironišką paralelę su meninio tyrimo tekstu) praneša, kad visata nesiliauja mūsų stebinusi, nes dangaus kūnai ne visada laikosi taisyklių. „Po Paukščių taką skrajoja milijardai vienišų planetų, kurias išmetė jų žvaigždės, tad dabar šios planetos priverstos egzistuoti be šviesos ir šilumos. Vis dėlto nauji skaičiavimai liudija, kad jose gali būti gyvybės vandenynų.“²⁴²

Ir tai man įkvėpia vilties.

1. 3. 11. Gulbė kaip kičo objektas

Besidairant internete įvairių „gulbiškumo“ vaizdinių, mano akis trumpam prikaustė kompiuterio ekrane suspindusi rausva tuščiavidurė porcelianinė gulbė.

Jos nugaroje žiojinti tuščia ertmė paslaugiai pasiruošusi būti kieno nors kuo nors užpildyta. Ši gulbė nepilna, ji graži ir „stokojanti“. Ji kažkieno namų kasdienybės objektas, vizualus komponentas, raminančiai saldžiai spalvinantis ją įsigijusio asmens gyvenimą. Ji – objektas, prisidedantis prie savo šeimininko įpročių formavimo, jo namų pavertimo saugumo oaze, slopinančia emocines įtampas. Ši rausvoji tuščiavidurė gulbė, atlikdama savotišką kompensacinę funkciją ir kurdama emocinį komfortą, įkūnija jos savininko individualią namų jaukumo sampratą. Galbūt ji jam yra originalių meno kūrinių, t. y. objektų, skatinančių mąstyti ir jausti (kartais ir nepatogius jausmus), pakaitalas, nes jos savininkas stengiasi atriboti savo namų erdvę nuo diskomfortą keliančių objektų ir minčių. Ši gulbė skirta žadinti sekliems pozityviems jausmams, tad ją įsigijęs asmuo greičiausiai būtent ir siekia išlaikyti emocinę pusiausvyrą. Ji, kaip daili ir paklusni „namų šeimininkė“, neapnuogina konfliktų, žmonių tarpusavio santykių, paradoksų ar prieštaravimų. Atvirkščiai – ji pargrįžusįjį namo ramina. Ši rausvoji gulbė – kičinis namų interjero objektas.

Neabejotinai gražus paukštis *gulbė* dažnai mūsų kultūroje tampa kičo objektu ne todėl, kad pati, kaip paukštis, būtų banali, bet todėl, kad daugybę kartų įvairiausiais lėkštais būdais yra įrodinėjama ją esant gražią. Baudrillard'as kičą apibrėžia kaip *pseudoobjektą*, kaip simuliaciją, kopiją, dirbtinį objektą, stereotipą, tikros reikšmės stoką, kaip ženklų, alegorinių nuorodų, nesuderinamų konotacijų perteklių, kaip detalės išaukštinimą arba persisotinimą detalėmis. Kičas yra *kultūrinė kategorija*. Jo išplitimo pagrindas yra *sociologinė* vartojimo visuomenės tikrovė²⁴³. Sociologinė kičo funkcija yra pažymėti tam tikro visuomenės narių sluoksnio statusą, per tam tikrą daiktų ir ženklų kategoriją. Kičas yra simuliacija. Jis simuliuoja grožį, jausmus, imituoja medžiagas, mėgdžioja formas, kombinuoja jas tarpusavyje nesuderinamu būdu, reprodukuoja daiktus didesnius arba mažesnius, negu jie esti tikrovėje. Baudrillard'as teigia, kad šioji „simuliacijos estetika yra itin susijusi su ki-

242 H. Bendix, „Visatoje apstu planetų klajūnių“, in: *Ilustruotasis mokslas*, 2015, Nr. 12, p. 25–26.

243 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 134.



čui priskirta socialine funkcija išreikšti socialinės klasės siekius ir lūkesčius, magišką sąlytį su kultūra aukštesniosios klasės formomis, manieromis ir ženklais – akulturacijos estetika, kurios padarinys yra objektų kultūra.²⁴⁴

Kičas nukreiptas prieš bet kokią įtampą, skausmą ar kančią, jis skatina pigų sentimentalumą, manipuliuoja pasitenkinimu ir lėkštais, lengvai sukeliama jausmais.

Bet noriu dar kartą atkreipti dėmesį į rausvą tuščiavidurę gulbę. Jos nugaroje – žiojinti ertmė, skirta ką nors įdėti į gulbės vidų. Ši gulbė yra graži ir *stokojanti*. Tad turėdama omeny, kad tikroji gulbė, kaip laukinis paukštis, yra gamtos dalis, galiu ją įsivaizduoti kaip moters simbolį tradicinėje patriarchalinėje visuomenėje. Pasak amerikiečių kultūros antropologės Sherry Ortner, moterys, būdamos artimesnės gamtai ir tuo pačiu – kultūrinės tvarkos dalyvės, užima dviprasmišką, neapibrėžtą padėtį kaip tarpininkės tarp kultūros ir gamtos²⁴⁵. Moters socialinis vaidmuo suvokiamas kaip artimesnis gamtai, remiantis jos fiziologinėmis funkcijomis. Kadangi moterys yra siejamos su šeima, šeimos „židiniu“ (kaip minėta rausvos gulbės skulptūrėlė), iš tikrųjų daugiau ar mažiau apribojamos šeimos kon-

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 135–136.

²⁴⁵ S. Ortner, *op. cit.*, p. 306.

tekstu, jos yra tapatinamos su žemesniu socialinės / kultūrinės organizacijos sluoksniu, kurį šiame tekste man norisi asociatyviai prilyginti kičo fenomenui.

Prancūzų filosofė, kultūros teoretikė Luce Irigaray pastebi, kad „tradiciškai moteris – ir kaip motina, – vyrui reiškia *vieta*, tokia riba ją paverčia daiktu, patiriančiu atsitiktinius pokyčius įvairiose istorinėse epochose. [...] Motina-moteris lieka *vieta*, *atskirta nuo savo vietos*, neturinti „savo“ vietos. Ji yra arba be perstojo tampa *vieta* kitam, kuris negali nuo tos vietos atsiskirti.²⁴⁶“

Tuščiaavidurė rausvoji gulbė irgi gali būti kilnojama iš vietos į vietą, pavyzdžiui, miesčio-niškų namų aplinkoje, bei savo tuščiaaviduriu kūnu tapti *vieta* kam nors kitam. „Neturėdama paskiros vietos ir negalėdama pasilikti „savo“ vietoje, moteris bus nuoga, – rašo Irigaray. – Jos drabužiai, dažai, papuošalai yra tai, kuo ji bando susikurti apvalkalą ar apvalkalus. Neturėdama to apvalkalo, kuris yra ji pati, privalo susikurti dirbtinį.²⁴⁷“

Tokiomis aplinkybėmis moteris virsta rausva pigia tuščiaavidure gulbe ant namų židinio atbrailos, banaliu grožiu ir sentimentalumu džiuginančia namų šeimininko akį, atliekančia dekoratyvinę funkciją, simuliuojančia taurumą, įkūnijančia namų aplinkos stabilumą, dvasinį kažkieno komfortą ir tarsi tampančia savotišku savo šeimininko egzistencijos protezu.

Apibendrindama galiu konstatuoti, kad melodramos strategija šiame meniniame tyrime pasitarnauja kritiškai ir metaforiškai permąstant mūsų vartotojų visuomenės spektakliškumą. Ji padeda autoironiškai įžvelgti bei reflektuoti supančios kasdienybės perdėtai emociškus, sentimentalius ir kartais absurdiškus aspektus. Ši meninė strategija įgalina mane, prisidengusią emocišingo „postjausmingumo“ kauke bei tuo pat metu sutelkusią melodraminės vaizduotės galią ir kritinį žvilgsnį, pabandyti sukurti galimybę išsprūsti iš moterį objektyvuojančio identifikavimosi su stereotipiniu melodraminiu vaizdu ir paieškoti kitų identifikavimosi strategijų.

Melodramos strategija suteikia galimybę šio tikslo siekti per tam tikrą estetinį iškraipymą, parodiją, šiomis priemonėmis dekonstruojant patį melodramos žanrą.

²⁴⁶ L. Irigaray, *op. cit.*, p. 536–537.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 537.

2016-02-28

Gulbē kopā ličo objekts

Benācināt internetā, šķēršļi "gultstūme" varbūt nē, šķaudien
Gulbē ^{neapmierināt} ^{suspiņķis} ^{nosusve} ^{puscaidvē}
Mūsu kompjuteris akre ^{nosusve} ^{puscaidvē}
gulbē. Jos nūgoroj - ziojinti tūšas esnie, šinte
ja lūom uons vīpildyti. Zita gulbē nepilus
ja "grēzi" ir stahojanti.

Si gulbē - kētiens ^{nosusve} ^{soloties} kordienybei objekts.
Ji ^{nosusve} ^{soloties} vizuāliis komponentas, spoliuanti kasdieni man
nezinomo osmens gūvēmā ir pūšidedanti pūe jo
sprocāz formārius hūi nūmāz aplūkos pavērtiūs sau-
gūmo oore, slopiuantiē emociēs ^{stahojanti}.

Si nūmāz tūšaidvē gulbē atlieka soro šeimini-
kui kompensāciis funkcijs, ir kviis emociis komforts ir
žūniji jo individuāliis jauhuus samprātis - Golbēti
tas žūniji stengies atāloti soro kviis nūmāz oššān
fortis kētiens objekts, nūmāz originaliis nūmāz tūšān,
nē tie objekti vāstis ji nūmāzti ^{puscaidvē} ^{puscaidvē} nepa-
gāi.

Si nūmāz gulbē zedine ^{puscaidvē} ^{puscaidvē} sekliis jousmāz, tot jos
šeiminiis, būtent ir sietis ^{puscaidvē} ^{puscaidvē} emociis pūšān
sūpāz. Ji kopā dāli ir pūšān "nūmāz šeiminiis",
kompensāciis komforts, pūšān or pūšān, atvīkšān,
ji rētišān, lētišān, nūmāz jo pūšān nūmāz.

Si nūmāz gulbē - nēbejotimāi kētiis objekts.
Gulbē ^{puscaidvē} ^{puscaidvē} dēžnāi tūmāz kētiis objektu nē todel, kad
pūti kopā pūšān, kopā objekts būti kētiis, tot
to del, kad dānān kētiis gūvānānāis kētiis būdān
būmāz "pūšānānān" jo esant grēzi.



THIS IS A MIRROR
YOU ARE A WRITTEN SENTENCE

2. TRYS KŪNO VIZUALIZACIJOS STRATEGIJOS MENINIO TYRIMO METU SUKURTUOSE KŪRINIUOSE

2. 1. Meninio tyrimo metu sukurti darbų ciklai

1. *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai* – personalinė paroda galerijoje „Kairė–dešinė“ 2014 m. spalio 21 d. – lapkričio 8 d.

2. *(Melo)dramos. Neišklotinė* – eksponuotas grupinėje VDA meno doktorantų parodoje Išsklotinės (kuratorė Danutė Gambickaitė) parodų salėse „Titanikas“ 2014 m. balandžio 30 d. – gegužės 21 d.

3. *(Melo)dramos. Susidūrimų kambarys* – eksponuotas grupinėje parodoje *Postidėja. Plotas* (kuratorė Laima Kreivytė) galerijoje „Kairė–dešinė“ 2014 m. gruodžio 2–20 d.; Panevėžio miesto dailės galerijoje 2015 m. kovo 18 d. – balandžio 12 d.

4. *(Melo)dramos. Paveikslas Vytautui Ališauskui* – eksponuotas grupinėje VDA meno doktorantų parodoje *Mnemosinės ledkalnis* (kuratorius Giedrius Gulbinas) parodų salėse „Titanikas“ 2015 m. balandžio 20 d. – gegužės 9 d.

5. *(Melo)dramos. Isterija* – personalinė paroda galerijoje „Kairė–dešinė“ 2015 m. lapkričio 3–28 d.; Panevėžio „Galerijoje XX“ 2016 m. sausio 20 d. – vasario 10 d.; Klaipėdos „Baroti“ galerijoje 2016 m. spalio 7 d. – lapkričio 2 d.

6. *(Melo)dramos. Išvaymas* – eksponuotas grupinėje parodoje *Postidėja IV. Karas* (kuratorė Laima Kreivytė) parodų salėse „Titanikas“ 2016 m. rugsėjo 6–26 d.; Klaipėdos parodų rūmuose 2016 m. spalio 14 d. – lapkričio 13 d.

7. *(Melo)dramos. (Melo)nholija. Meliuzina* – personalinė paroda galerijoje „Artifex“ 2017 m. balandžio 4–22 d.

Trijų skirtingų personalinių parodų ciklus *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai*, *(Melo)dramos. Isterija* ir *(Melo)dramos. (Melo)nholija. Meliuzina* sukūriau konkrečioms, iš anksto sąmoningai pasirinktoms galerijų erdvėms.

O specialiai kviestinėms grupinėms parodoms sukurtų darbų eksponavimo erdvė ir laikas buvo nulemti nuo manęs nepriklausančių aplinkybių.

2. 2. Personalinė paroda (*Melo*)dramos. *Ledos dienoraščiai*, 2014

2. 2. 1. Konceptija

Lietuvių kilmės amerikiečių filosofas Alphonso Lingis rašo: „fantazija yra kiekvieno iš mūsų paskiras būdas svajoti savo pasaulį, organizuoti savo malonumą“²⁴⁸, o „kiekvieno individo fantazijos paverčia kiekvieną iš mūsų ne tik mitų kūrėju, bet ir regėtoju.“²⁴⁹ Jis klausia: „Ar daugumos mūsų fantazijų paveikslai ir tekstai veikia ne tuo pačiu būdu – ne tik ir ne visada išgalvojant trūkstamas dalis, kurios paverstų simbolinę mūsų kultūros sistemą mums patiems prasminga, bet patvirtinant, pašventinant ir suintensyvinant stiprių ir ekzotiškų jausmų antplūdžius?“²⁵⁰

Į šį klausimą ieškojau atsakymo ciklo (*Melo*)dramos. *Ledos dienoraščiai* darbais perinterpretuodama mitą apie Ledą ir Dzeusą. Ilgus šimtmečius Vakarų kultūroje meno sfera buvo laikoma vyrų privilegija. Tad tai ir atspindėjo meno sferoje, kurioje vyrai menininkai modeliavo moterų atvaizdus pagal vyrišką mąstymą. Todėl būtent jų žvilgsnis yra nulėmęs visuotinę moters matymo ir vaizdavimo perspektyvą. Dar nuo Antikos laikų moters seksualumas, kūno patrauklumas buvo įsivaizduojamas kaip grėsminga jėga, reikalaujanti kontrolės. Vyraujantys moters kūno vaizdiniai įvairiose meno srityse perteikė regėjimo būdą, sukonstruotą patriarchalinės vaizduotės. Toks žvilgsnis formavo ir kontroliavo moters kūną kaip erotinį ir estetinį objektą, malonų reginį vyro akims, tad daugybėje įvairias laikotarpius nutapytų nuogos moters paveikslų galia kontroliuoti vaizduojamą objektą priklausė vyrui. Būtent jis yra pagrindinis kūrinio veikėjas ir žiūrovas – dažnai nenumatytas, bet numanomas. Ne išimtis ir mūsų laikai. Normatyviai funkcionuojanti žiūrėjimo hierarchija dažnai koduojama lyčių terminais: vyras žiūri, moteris yra žiūrima. Vizualinis malonumas neretai suskilęs į aktyvų vyrišką ir pasyvų moterišką.

Šioje parodoje eksponuojamoje instaliacijoje *Ledos dienoraščiai*, naudodamasi internete rastais įvairias šimtmečiais vyrų nutapymais (Antonio da Correggio (1489–1534), Paolo Veronese (1528–1588), Peterio Paulio Rubenso (1577–1640) François Boucher (1703–1770) ir kt.) paveikslais, vaizduojančiais šį antikinį Ledos ir gulgės (Dzeuso) mitą, piešiniais transformuoju ir perpasakoju šią istoriją savaip.

Šiame darbų cikle tęsiu ir įvaizdinu savo pačios darbuose jau ir anksčiau praktikuotą „moteriškojo regėjimo“ būdą. Internetu rastuose vaizduose aš „sugaunu“ vyrišką žvilgsnį, transformuoju jo kuriamus galios diskursus ir, naudodamasi kinematografinėmis vaizdo strategijomis, perpasakoju jo sukurtas istorijas iš moteriško žvilgsnio pozicijos, t. y. savaip.

Piešinių instaliacija *Ledos dienoraščiai* – tai balta stačiakampė erdvė galerijos salės viduryje, maždaug 18 kv. m „kambarys“, sukurtas naudojant pakabintus laisvai krentančius,

²⁴⁸ A. Lingis, *Bendra kalba, paskiri balsai*, Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 181.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

plevenančius polietileno plėvės lakštus, ant kurių raudonu markeriu įvaizdinau savą Ledos mito interpretaciją. Pasirinkau šias priemones ir medžiagas tarsi nuorodas į žmogaus kūną. Polietileno kambario sienos kelia asociacijas su vonios kambariu, dušo užuolaidomis, už kurių vyksta kasdieniai mūsų kūno švarinimo ritualai, jos asocijuojasi su vandeniu, kurį ankstesniuose savo darbuose dažnai minėjau kaip tobulą meilės simbolį. Čia man buvo svarbu, kad vanduo – simbolis, pasižymintis labai plačiu reikšmių spektru. Be kita ko, jis yra kūno, sielos ir vidinio apsisvalymo bei atnaujinimo galios simbolis²⁵¹. Filosofas Gastonas Bachelard'as pažymi, kad „tam tikroms svajonėms visa, kas atspindi vandenyje, pažymėta moteriškumo ženklų.“²⁵²

2. 2. 2. Dominuojantys įvaizdžiai

Šioje parodoje vyrauja du vienas su kitu susiję įvaizdžiai – gulbės ir moters (Ledos).

Vienas iš parodos eksponatų – objektas / skulptūra *Gulbė* (paukščio iškamša). Balta gulbė daugelyje kultūrų yra šviesos, tyrumo, žavesio simbolis. Tačiau jis nevienareikšmis. Pavyzdžiui, alchemikams ji buvo proto simbolis ir tarpininkas tarp vandens ir ugnies²⁵³. O filosofas Bachelard'as teigia, kad „kaip visi sąmonėje veikiantys vaizdai, gulbės vaizdas yra hermafrodiškas. Moteriška gulbė egzistuoja šviesių vandenų apmąstymuose, ji yra vyriška, kai veikia. Sąmonėi veikimas yra *veiksmas*. Sąmonėi tėra tiktai veiksmas... Veiksmą teigiantis vaizdas sąmonėje privalo evoliucionuoti iš moteriškumo į vyriškumą.“²⁵⁴

Savo parodoje gulbės iškamšą panaudojau kaip medžiagą savo meno kūrinui. Nes gyvūno kūnas (kaip ir žmogaus) tampa *medžiaga* tik numarintas. Gulbė šioje parodoje yra *Totalinis Gulbės Vaizdas*. Tai gulbės Mirtis, iš jos atimtos nuosavybės teisės į ją pačią, ji – objektas kitų valioje. Gulbė čia yra eksponuojama dėl „jausmų“ ir funkcijų. Tos funkcijos – reprezentuoti, stebinti, informuoti. Mes pripildome ją savo subjektyvių reikšmių, įrašome jas į jos vaizdą. Tai miręs kūnas, vaizduojantis gyvą kūną. Totemas. Tai – „kalbantis“ objektas, jis mus paskatina mąstyti, nustebti, klausti.

Trumpai apibrėšiu, kas Gulbė yra *man asmeniškai* šioje parodoje. ***Bet jūs turite manimi tikėti.*** Kas ji yra? Ji yra poza. Kas tai yra? Man tai – ***FOTOGRAFIJA***. Šis miręs gulbės kūnas man yra Dzeuso fotografija. Taip tvirtinu, tad *tikėkite*. „Nes fotografijos nejudrumas yra tarsi dviejų sąvokų – Tikro ir Gyvo – perversiško supainiojimo rezultatas: patvirtindama, kad objektas buvo realus, ji klasingai paskatina tikėti, kad jis yra gyvas – mes užkimbame ant jauko, kuris verčia mus Tikrovei priskirti absoliučiai aukštesnę, tarsi amžiną vertę; bet iš-tremdama tą tikrovę į praeitį („tai buvo“) fotografija įteigia, kad ji jau mirusi.“²⁵⁵

251 U. Becker, *op. cit.*, p. 293.

252 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 150.

253 U. Becker, *op. cit.*, p. 86.

254 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 152.

255 R. Barthes, *Camera lucida*, p. 95–96.

Žiūrint į Gulbę, šį Dzeuso „fotografinį vaizdą“, mano žvilgsnis suponuoja mintį apie aki-mirką, kad ir kokia trumpa ji būtų, kai realus objektas – Dzeusas – nejudėdamas stovėjo priešais akis. Na taip, truputį ironizuojau. Bet tikrai, juk kažkas matė šį referentą kūniškai arba *asmeniškai*, visu jo *kūno orumu*? Ar kas galėjo tvirtinti, kad tai ne jis? Ši Dzeuso foto-grafija visiškai nėra tikrovės „kopija“, ji – *praeities tikrovės* emanacija – magija, mano asme-ninės šios parodos mitologijos apraiška.

Tuo pačiu šis meninis objektas parodoje – ši Gulbė, šis Dzeusas – yra *smurtinis*, kaip ir „fotografija yra smurtinė – ne todėl, kad ji rodo smurtą, bet todėl, kad kiekvieną kartą ji *prievarata užpildo* žvilgsnį, ir todėl, kad joje niekas negali savęs atsisakyti ar transformuo-tis (tai, kad mes kartais galime ją pavadinti švelnia, neprieštarauja jos smurtui; daug kas sako, kad cukrus yra saldus; bet man cukrus yra smurtinis ir aš jį taip vadinu)“, – teigia R. Barthes'as²⁵⁶.

Tad ir aš teigiu, kad šis parodos objektas – Gulbė – yra smurtinė Dzeuso fotografija.

Žaidžiant gulbės įvaizdžio interpretacijomis buvo sukurti ir du šioje parodoje ekspo-nuoti didelio formato piešiniai spalvotais pieštukais ant popieriaus lakštų. Kaip medžiagą jiems sukurti aproprijavau ir panaudojau du kičinius internete rastus vintažinius atvirukus, t. y. tiražuojamus populiariosios kultūros objektus.

Gulbės įvaizdis yra dažnas kičo objektuose. Kičas kuria emocinį komfortą, savotišką bendrumą su kitais to paties socialinio sluoksnio atstovais, o taip pat ir saugumą bei ramy-bę. „Rutiniški dalykai, kuriais vadovaujasi individai, kai jų laiko ir erdvės keliai susikryžiuoja kasdienio gyvenimo kontekstuose, padaro tą gyvenimą „normalų“ ir „numatomą““, – teigia Anthony Giddensas²⁵⁷.

•

Toliau noriu aptarti trijų savo dažniausiai naudojamų kūrybinių strategijų – brikolia-žo, dienoraščio ir melodramos apraiškas šiuose kūriniuose. Visos trys pirmame šio darbo skyriuje aprašytos kūrybinės strategijos mano kūriniuose yra glaudžiai persipynusios, tad neįmanoma būtų tiksliai išskirti, kaip kuri iš jų tame pačiame kūrinyje pasireiškia. Todėl toliau čia ir tolimesniuose poskyriuose jų apraiškas nusakau tik apytiksliai.

2. 2. 3. Brikoliažo strategija

Darbų ciklą (*Melo*)dramos. *Ledos dienoraščiai* kūriau iš to, kas mane supa, ką esu sukau-pusi, pastebėjusi, sukūrusi anksčiau, akcentuodama *brikoliažinį judesį, veiksmą*.

Vaizduotės ir kūno *judėjimas* – laisvas impulsas, pagrindinis viso, kas gyva, bruožas. Filosofas Hansas-Georgas Gadameris apibrėžia jį kaip savaimingą judėjimą, žaidimą, ne-

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁷ A. Giddens, *Modernybė ir asmens tapatumas: asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje*, Vil-nius: Pradai, 2000, p. 163.

siekiantį jokių baigtinių tikslų, tiesiog judėjimą, kaip pertekliaus fenomeną, kaip gyvybės saviraišką. „Visa tai kyla iš elementaraus gyvybei būdingo pertekliaus, besiveržiančio būti išreikštam. Žmogiškojo žaidimo ypatybė ta, kad jis gali įtraukti ir intelektą – išskirtinę žmogaus savybę numatyti tikslus bei sąmoningai jų siekti – ir šią išskirtiniausią tikslus numatančią savybę netgi užgožti“, – teigia jis²⁵⁸.

Savo darbuose šį žaismingą *veiksmą*, nesiekiantį galutinai apibrėžtų tikslų, sieju su jų interpretacijų proceso atvirumu, jų reikšmės transgresyvumu. Todėl savo kūrinius palieku „atvirus“, neuždarydama plastinio įvykio į tam tikrą struktūrą, nesiūlydama žiūrovui priimti kažkokios vienos apibrėžtos formos pranešimo, bet palikdama laisvę daugeliui įmanomų interpretacijų, iš kurių suvokėjas gali pasirinkti tuos formaliuosius sprendimus, kurie jam atrodys artimiausi. „Ši galimybių pasiūla, šis kvietimas laisvai priimti kūrinį yra ne kas kita, kaip neapibrėžtumo pripažinimas ir atsakymas vienareikšmio atsitiktinumo“, – teigia Umberto Eco²⁵⁹.

2. 2. 4. Dienoraščio strategija

Svarbi šio ciklo darbų sudėtinė dalis – (melo)dramiškos tekstinės citatos iš mano užrašų knygelių – savotiškų intertekstualių dienoraščių.

Dienoraščiai man – intymaus savo aplinkos (šiuo atveju greičiau „vidinės“ aplinkos, autoironiškų sąmonės apsižvalgymų) atskleidimo žanras.

Savo kūriniuose praktikuodama dienoraščio strategiją tarsi nuolat atlieku simbolinį savęs ir aplinkos perkonstravimo *judesį*, virstantį tiek (savi)apgaulės, tiek aplinkos apgaulės tyrinėjimu. Regisi, žinau, kas esu, kol niekas manęs to nepaklausia. Panorusi paaiškinti, jau nebežinau, nes šis klausimas išjudina mano tapatybę, ir aš imu nebe taip gerai save pažinti, nes įžvalga „kas esu“ mane vėl keičia. Pastanga pažinti save paradoksaliai kliudo pažinti save.

2. 2. 5. Melodramos strategija

Instaliacija *Ledos dienoraščiai* turi nuorodų į tam tikrą teatrališkumą. Jos piešiniuose sąmoningai akcentuoju ir autoironiškai piktnaudžiauju *melodrama*, kaip visuotinai pripažintu „moterišku“ žanru, esančiu žemesniame kultūros vertybių hierarchijos sluoksnyje. Darbuose akcentuoju kūną kaip konceptualią transgresyvią kultūrinę į(si)rašymo mediją, sutelkiu dėmesį į moters Ledos kūną kaip ekraną, kuriame statoma ir vaidinama nepabai-giamo slėpimo ir atskleidimo, atsidengimo ir kuklumo, pasirodymo ir gėdos arba prideng-to gundymo ir visiško pažeidžiamumo drama.

²⁵⁸ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 33.

²⁵⁹ U. Eco, *op. cit.*, p. 221.

Polietileno lakštai, iš kurių ši instaliacija sudaryta, gali būti suprantami ir kaip scenos uždangos metafora mūsų postmodernios vartojimo visuomenės kasdienybės spektaklių ir nuolatinių persikūnijimų teatrui. Dideli ryškiai raudoni piešiniai šioje instaliacijoje asocijuojasi su krauju, rašymu krauju, paišymu krauju ir simbolizuoja aistrą, emocijų perviršį.

Perpiešdama pasirinktus klasikinių autorių sukurtus Ledos mito siužetus į vieną horizontalę, juosiančią visą polietileno kambarį, aš stengiausi sukurti kinematografiškumo įspūdį, įvaizdinti *judesį, veiksmą*, simboliškai išjudinantį moters, kaip pasyvaus objekto, vaizdavimo stereotipą, užfiksuotą tuose mano interpretuojamuose klasikiniuose tapybos kūriniuose.

Kadangi instaliacija *Ledos dienoraščiai* – gan didelis kūrinys, jai sukurti buvo naudojama ir mano pačios kūno ekspresija. Piešdama šiuos didelius raudonus piešinius mėgavausi pati bei „išjudinau“ pačią jos heroję Ledą, įkūnydama joje šėlstantį moteriškumą, mainadę, bakchantę ar nimfą.

Amerikiečių filosofė Judith Butler pažymi, kad įkūnijimas tolygus teatro spektakliui. Kaip ir tokiam spektaklyje priklausomybę tam tikrai lyčiai kuriantys aktai nėra vien indviduo aktai. Jie numato „kolektyvinį veiksmą“ ir „bendrąją patirtį“, nes šis veiksmas jau būna prasidėjęs anksčiau, scenoje dar nepasirodžius konkrečiam aktoriui²⁶⁰.

Grįžtant prie kitų jau anksčiau paminėtų šio ciklo eksponatų – dviejų didelių piešinių, kurių pirmavaizdžiais tapo internete rasti vintažiniai atvirukai, – noriu pažymėti, kad perkurdama juos sąmoningai pabrėžtinai estetizavau ir pabrėžiau „blogą skonį“, kuris būdingas melodramos žanrui. Tokią estetiką dažnai paverčiu sudedamąja savo meninių žaidimų dalimi. Šį metodą galėčiau apibūdinti Susan Sontag terminu *camp* – savotiška pasaka suaugusiems, išleista masiniu tiražu, masinės gamybos rojumi be pragaro, pabrėžtinai puošniu ir perdėtu. Žodis *camp* nėra vienareikšmis, jis žymi teatrališkumą, neskoningumą, manieringumą, ekstravaganciją ir tuo pačiu gryną naivumą, aistringumą, jautrumą ir estetinę formą, kuriai būdinga hipertrofija²⁶¹.

•

Vienas iš šios parodos kūrinių yra ir *(Melo)dramos manifestas*, sujungiantis visas tris jau aptartas kūrybines strategijas. Jį sudaro tekstai, figūruojantys ciklo *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai* kūriniuose. Juose akcentuoju *postjausmingumą* kaip *judesį*, kurį išprovokavo mane, kaip šiuolaikinės medijų visuomenės indvidę, užgriuvęs vaizdų ir informacijos perteklius.

260 J. Butler, *op. cit.*, p. 270.

261 S. Sontag, *Notes on "Camp"*, 1964, prieiga internetu: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> [žr. 2016-11-04].

(Melo)dramos manifestas

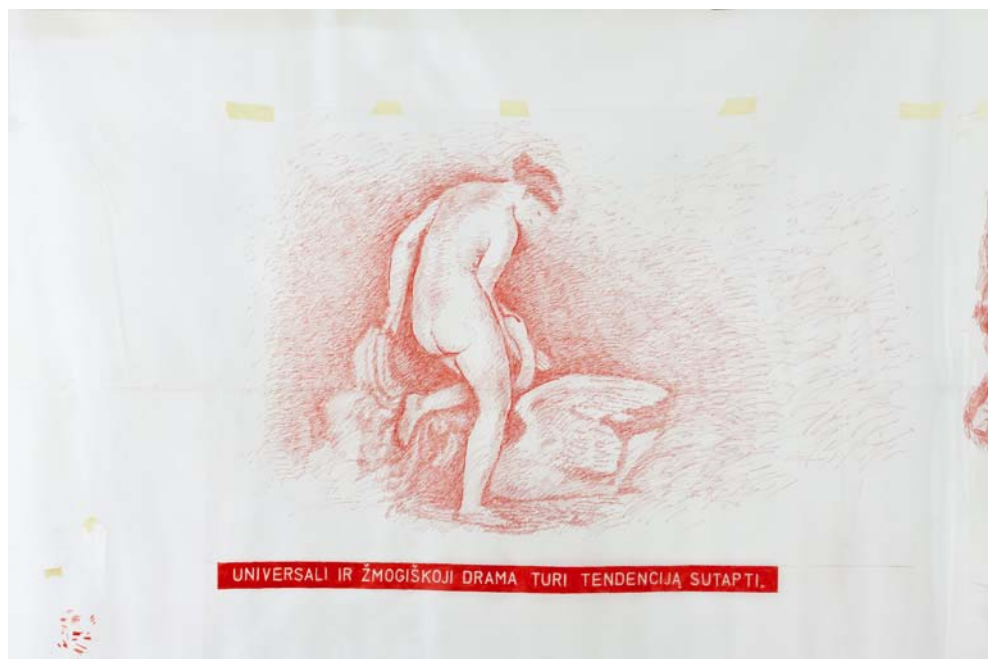
1. Universali ir žmogiškoji drama turi tendenciją sutapti.
2. Nesaikingumas yra būtinas, norint sukurti asketiškus dalykus.
3. Mūsų gyvenamojo pasaulio pamatas gali būti suvokiamas kaip švelnus gestas, tiesiog kaip švelnumas, pirmąkart santykiu siejantis gyvūną ir augalą, lietų ir dirvą, sėklą ir medį. Tai toks trapus santykis, kad jį labai lengvai sugriaua tiriantis protas ir sąmonė.
4. (Melo)drama – tai erotinis trileris, balansuojantis tarp grynos poezijos ir obsceniškumo, juodojo humoro ir tragedijos. Nes čia niekas nėra tas, kas atrodo, o istorija nėra ta, kurią sau susikuriame.
5. Supratimas visuomet tėra apsirikimų suma, pasaulio suvokimo būdas. Mūsų pasaulyje tai, ką žiname, ir tai, ko nežiname, egzistuoja fatališkai neatsiejamai. Kas gi gali atskirti jūrą ir tai, ką jūra atspindi? Ar atskirti lietų nuo liūdesio?
6. Racionalūs sprendimai pakartoja racionalius sprendimus, iracionalūs sprendimai veda į naujas patirtis.
7. Kiekviename iš mūsų penkių pojūčių slypi menas.
8. Meno klausimais privalu griežtai laikytis slaptumo.
9. Menininkas turi gaudyti kiekvieną vėjo krebždesį.
10. Neprivalu ieškoti argumentų, kad pagrįstum žiūrėjimo malonumą.
11. Kai pakartoji klaidą, tai nebe klaida. Tai – apsisprendimas.



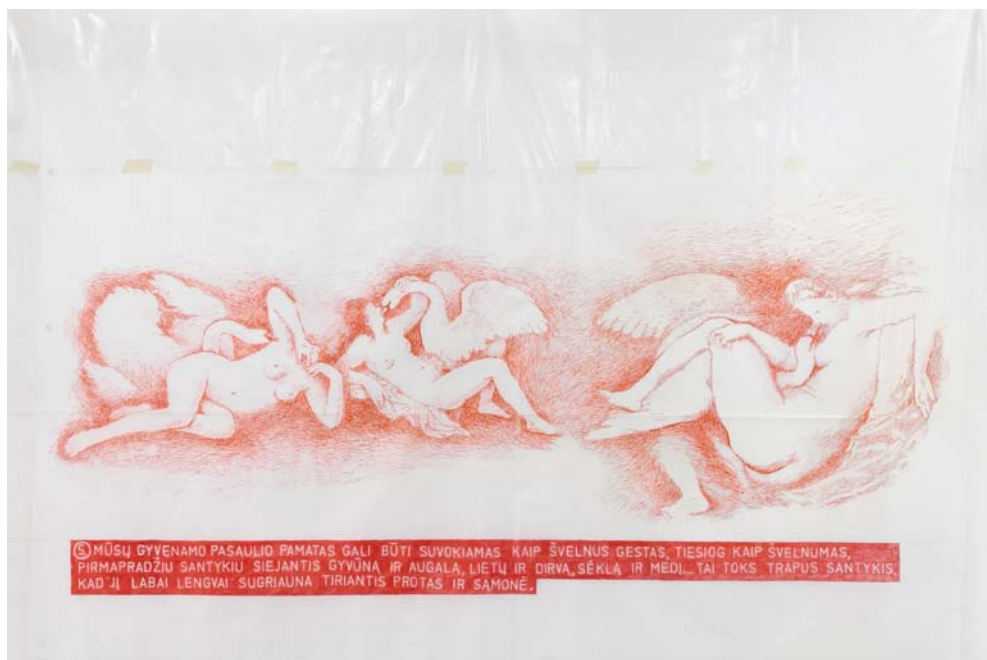
1. *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai*, 2014, instaliacija, polietilenas, markeris, sofa, 600x300x300 cm



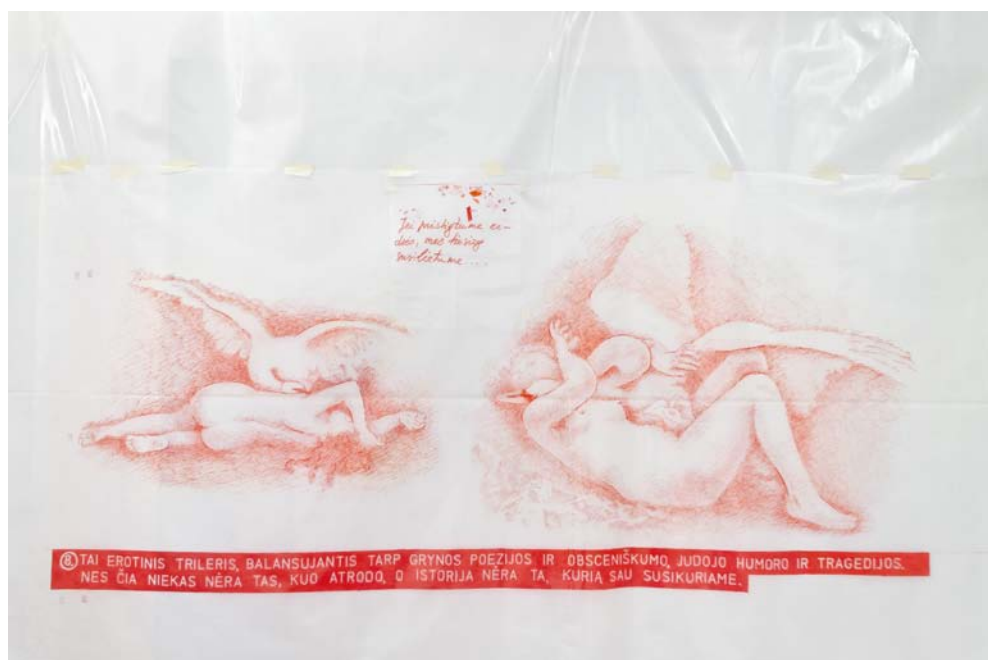
2–3. (Melo)dramos. Ledos dienoraščiai, 2014, polietilenas, markeris, sofa, 600x300x300 cm, (detalė)



4–5. *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai*, 2014, polietilenas, markeris, 600x300x300 cm, (detalė)



6–7. (Melo)dramos. Ledos dienoraščiai, 2014, polietilenas, markeris, 600x300x300 cm, (detalė)



8–9. (Melo)dramos. Ledos dienoraščiai, 2014, polietilenas, markeris, 600x300x300 cm, (detalė)



10. (Melo)dramos. Tylos ir grožio kupinas laiškas, 2014, spalvoti pieštukai, popierius, 107 x 130 cm
 11. (Melo)dramos. Plaukimas gulbe, 2014, spalvoti pieštukai, popierius, 107 x 130 cm



12. *(Melo)dramos. Dzeusas*, 2014, instaliacija



13. (Melo)dramos. Ledos dienoraščiai, 2014, ekspozicijos fragmentas

2. 3. Instaliacija (*Melo*)dramos. *Neišsklotinė*, 2014

2. 3. 1. Konceptija

2014 metų doktorantų kūrybos parodos kuratorė Danutė Gambickaitė pasiūlė parodos dalyviams surasti būdų, kaip paviešinti savo meninio tyrimo „virtuves“ ir tyrimą veikiančias aplinkybes. Paroda vadinosi *Išsklotinė*. Jai sukūriau erdvinę instaliaciją, savotišką savo dirbtuvės repliką.

Pristatydama labai asmenišką ir intymią savo kūrybos vietą, išimtą iš įprasto konteksto ir perkeltą į parodinę erdvę, tarsi permąsčiau Bachelard'o ir McLuhano mintis apie žmogaus būstus. Bachelard'as teigia, kad „namo vaizdai keliauja dviem kryptimis: jie yra tiek mumyse, tiek ir mes esame juose.“²⁶² Šis žaismas yra daugialypis. Filosofas „namą“ apibūdina kaip jo savininko kosmosą, jo kūną ir sielą²⁶³. Namą jis taip pat apibrėžia kaip stabilumo pagrindą ir tuo pat metu iliuzijas teikiančių vaizdų kūną, kaip susikoncentravusią būtį, kviečiančią suvokti centriškumą²⁶⁴. Namas, sako šis filosofas, yra „sielos būseną“, jis kalba apie intymumą²⁶⁵.

Savo ruožtu medijų tyrinėtojas McLuhanas mano, kad tik gentinės ir neraštingos visuomenės savo būstą laiko kūno ir visatos įvaizdžiu. Jis teigia, kad rašto kultūros žmogus nelinkęs savo kūno laikyti visatos modeliu arba žiūrėti į savo namus – ar kitą komunikacijos mediją – kaip į savo kūno ritualinį tęsinį²⁶⁶. Jis būstą apibūdina kaip fizinį mūsų kūno šilumos kontrolės mechanizmų tęsinį – kolektyvinę odą ar drabužį. „Civilizuotas žmogus yra linkęs apriboti bei aptverti erdvę ir atskirti funkcijas, tuo tarpu gentinės sanklodos žmogus nevaržomai pratęsia savo kūną iki visos visatos.“²⁶⁷

2. 3. 2. Dominuojantis įvaizdis

Mano kūrybinė dirbtuvė.

Tikroji mano kūrybinė dirbtuvė yra nuomojamas 19 kv. m kambarėlis, prigriozdintas paveikslų ir darbo įrankių. Tačiau ji man yra labai asmeniška apmąstymų, vaizduotės ir minčių erdvė – *namas*.

²⁶² G. Bachelard, *op. cit.*, p. 319.

²⁶³ *Ibid.*, p. 325.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 333.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 376.

²⁶⁶ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 129.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

2. 3. 3. Brikoliažo strategija

Instaliacijos pagrindinis objektas – beveik žmogaus dydžio medinė dėžė, skirta pavelsams transportuoti. Ją radau išmestą koridoriuje, netoli savo dirbtuvės durų. Dėžės vidines sienas iškliajavau didelėmis skaitmeninėmis savo dirbtuvės sienų fotografijomis, taip tarsi sukurdamą jos maketą. Instaliaciją papildė ant dėžės / maketo sienos kabantys mano darbo drabužiai, batai, tam tikri nedideli daikteliai, turintys simbolinių reikšmių ir atnešti iš mano tikros darbo vietos.

2. 3. 4. Dienoraščio strategija

Aplink centrinę instaliacijos figūrą – kūrybinės dirbtuvės maketą erdvėje tam tikra tvarka eksponavau nuskanuotus savo dienoraščio puslapius, fiksuojančius tam tikrus įvykius, atvedusius mane link meno doktorantūros studijų.

Režiumuodama galiu konstatuoti, kad manyje turbūt dar daug intuityvaus gentinio žmogaus prigimties ir mąstymo. Nes užsisklendusi savo dirbtuvėje aš panyru į alcheminį mitinio / meninio mąstymo sapną, išsiplėčiu kaip voratinklis į visas šalis ir imu svajingai tarsi naktinius drugius gaudyti kažkur pasąmonėje plevėnančius vaizdus ir tarp jų intuityviai megzti sąsajas.



1. (Melo)dramos. Neišklotinė, 2014, instaliacija, 160x105x105 cm



2-5. (Melo)dramos. Neišklotinė, 2014, instaliacija, 160x105x105 cm

2. 4. Instaliacija (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys*, 2014

2. 4. 1. Konceptija

Šis darbas buvo sukurtas grupei parodai *Postidėja III. Plotas*, pristatančioje aktualias meno tendencijas per moters suvokimo prizmę. Parodos kuratorė Laima Kreivytė dalyvaujančias menininkes kvietė sukurti kūrinius, analizuojančius kultūrinės „moteriškumo“ konstrukcijas per santykį su *biografija* ir *aplinka*.

Savo instaliacijoje (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys* siekiau (auto)ironiškai permąstyti moters kūno aspektus, kuriuos propaguoja mūsų postmoderni vartojimo kultūra. Kūno statusas yra kultūros faktas, o santykio su kūnu organizacija atspindi santykio su daiktais organizacijos būdus ir socialinius santykius, – teigia J. Baudrillard'as²⁶⁸.

Vartojimo kultūra įpareigoja rūpintis savo kūnu kaip reprezentacijos objektu. Postmodernios vartotojų visuomenės individo santykis su savo kūnu narcisistinis, jo pagrindą sudaro grožis ir erotizmas, jis tampa socialinės mainų funkcijos objektu. Oda čia vaidina svarbų vaidmenį. Žmogaus kūno oda gyvena autonomišką permainingą gyvenimą. Ji lupasi, gali sudirgti, išsokti pūslėmis, ją gali išberti, ji išsausėja, niežti, raukšlėjasi. Ji yra gyva ir tuo pačiu nuolatos miršta, egzistuoja mirties ir atsinaujinimo ciklu. Oda dengia visą mūsų kūną ir peržengia mus kaip individus. „Ji yra didžiausias mūsų organas, ir vis dėlto negalime jos stebėti iš šalies. Tad oda svarsto santykį tarp vidaus ir išorės ir iš naujo jį paskirsto, ji nužymi pereinamąjį bei neaiškų liminalumą, atsižvelgdama į tai, kur „aš“ tampa pasauliu ir atvirkščiai.“²⁶⁹ Oda simboliškai sąveikauja tarp mūsų „Aš“ ir išorinio pasaulio. „Neatsitiktinai posakis „išsinerti iš kailio“ implikuoja išsinėrimą iš senos tapatybės.“²⁷⁰ Oda nuo seno reprezentuoja moterį. Vartojimo visuomenės rinkos ramstis reklama vaidina svarbų vaidmenį formuojant moters grožio reikšmes ir puoselėja idėją, kad grožis nėra įgimtas, bet galimas pasiekti pačios moters, jei ji naudos tinkamus produktus. Šioje instaliacijoje kritiškai permąstau mūsų dienų situaciją, kai viešojo erdvėje reklama moterį reprezentuoja kaip įvairių produktų, skirtų kūnui, veikimo lauką.

2. 4. 2. Dominuojantys įvaizdžiai

Moteris, kūnas be organų, kiborgas.

Centrinis šios instaliacijos kūrinys – didelė skaitmeninė fotografija. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad joje graikščiai ant šono gulį nuoga seksuali tamsiaplaukė moteris simpatišku veidu. Tamsiame fotografijos fone švytėte švyti balta jos kūno oda. Pažvelgę įdėmiau, matome, jog tai – didelis beplunksnis (nuogas) vištos kūnas su lėlės (moters) galva, arba moteris (lėlė) su išskrostos vištos kūnu.

²⁶⁸ J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 161.

²⁶⁹ T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, p. 139.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

Ši fotografija yra nejauki. Nejaukumas – uždelsto atpažinimo akimirka. Nejaukumas susijęs su sumišimu, nulemtu tikros ir tik menamos žvilgsnių sąveikos. „Tam tikra prasme nejaukumas būdingas bet kokio vaizdo suvokimui, nes vaizduose visuomet pamatome kai ką, ko ten nėra, atgaiviname juos pasitelkę savo vaizduotę ir neretai į ją pasineriame pernelyg giliai²⁷¹.

Neaiškaus kūno atvaizdas šioje fotografijoje kelia šiurpą, yra atstumiantis tarsi monstriškas moteriškumas ar represuotas motinos kūnas. Šis atvaizdas yra abjektiškas (lot. *abicer* „atmesti“). Anot Julijos Kristevos, abjektas nėra nei subjektas, nei objektas, jis meta iššūkį ribai tarp žmogiškumo ir nežmogiškumo, tai sąmoninė būseną, priešiška kultūrai. Abjekto samprata nurodo į tai, kas sujaukia tapatybę, sistemą ir tvarką, nepripažįsta fiksuotų pozicijų, ribų ir taisyklių. „Viena vertus, abjektas yra išstūmimo, atskyrimo veiksmas; kita vertus, būti objektu – tai būti atstumiančiu, užkliūvančiu, būti subjektu tik tiek, kad pajustum šiam subjektiškumui iškilusią grėsmę.²⁷²“

Merleau-Ponty teigia, kad ir dailininko, ir filosofo veikla remiasi pirminiu santykiu su pasauliu. Meninė praktika savo ruožtu priklauso nuo tam tikros teorinės pozicijos²⁷³. Kurdama savo darbus intuityviai remiuosi įvairiomis teorijomis. Kadangi aptariamoje fotografijoje, visai tiesmukai tariant, yra užfiksuotas kūnas (vištos ar moters?) be organų, jos interpretavimą sieju ir su filosofų G. Deleuze'o bei F. Guattari tapsmo moterimi ir kūno be organų sampratomis. Anot šių teoretikų, tapsmo, transformacijos procesai vyksta „kūno be organų“ paviršiuje. Svarbiausia tapsmo pakopa jie laiko tapsmą moterimi, kuri yra bet kokio tapsmo pagrindas. Jie teigia, kad tapsmas moterimi „yra tik pirmasis molekulinis vyksmas, peraugantis į tapsmą gyvūnu, tapsmą nesuvokiamu.²⁷⁴“ Tapsmas gyvūnu šioje sampratoje yra apibrėžiamas ne kaip tam tikra metafora, o kaip santykis su kažkuo kitu, trečiu, „kas jau nėra nei gyvūnas, nei žmogus ir kas susikuria ne pagal giminystės ar paveldėjimo ryšius, bet remdamasis rizomine užkrato, epidemijos, katastrofos logika“²⁷⁵. Feminizmo teoretikė Rosi Braidotti komentuoama šią Deleuze'o ir Guattari tapsmo moterimi koncepciją, pabrėžia, jog „tapmas moterimi neišvengiamai virsta svarbiausia pakopa, nes būtent moteris yra privilegijuota kitybės figūra Vakarų diskurse.“²⁷⁶

Žvelgiant plačiau, aptariamojoje fotografijoje esantį įvaizdį būtų galima sieti ir su postfeministinėse strategijose aptariama kūno ir technologijų sąveika, nauju kūno dariniu – kiborgu. Kiborgas neturi socialinės lyties ir psichinės gelmės bei yra priešingas va-

271 E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 236.

272 H. Foster, „Tikrovės sugrįžimas“, in: A. Žukauskaitė (sud.), *Post/modernizmas*, p. 108.

273 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 23.

274 A. Žukauskaitė, *Gilles'o Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, p. 121.

275 *Ibid.*, p. 122.

276 R. Braidotti, *Nomadic subjects: Embodiment and sexual Differences in contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 114, cituota iš: A. Žukauskaitė (sud.), *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'o Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*

karietiškam mokslo ir politikos diskursui, persmelktam vyriško dominavimo. Feminizmo teoretikė Donna J. Haraway savo sukurtame *Kiborgo manifeste*²⁷⁷ siūlo priešintis dominuojančioms Vakarų kultūros galios matricoms, ypač besiskverbiančiai į mūsų kūnus biopolitikai, pasitelkiant simuliaciškai ironiškas griovimo strategijas. Nors ji tvirtina, kad kiborgas simuliacine, ironiška, perversyvia veikla gali pasipriešinti reguliuojančiam dominuojančios galios poveikiui, tačiau kyla abejonė, ar pats kiborgas nėra šios galios padarinys. Juk būtent biopolitikos spaudimas verčia vartoti nuotaikos pakitimus reguliuojančius vaistus, ryžtis plastinėms operacijoms, ir kitoms medicininėms intervencijoms. „Paradoksalu, tačiau tai, ką vadiname „žmogaus kūnu“, iš tiesų yra technologinis konstruktas, protezinis kūno tęsinys, kuris įteisinamas, kaip natūralizuota norma.“²⁷⁸

2. 4. 3. Brikoliažo strategija

Instaliaciją kūriau iš mano artimoje aplinkoje ir kasdienybėje esančių daiktų ir medžiagų. Ji įvaizdina moters kambario fragmentą, su langu, pridengtu purpurine aksomo užuolaida. Instaliaciją sudaro kičinis Pilies gatvėje mano iš čigonų nupirkta aliejinės tapybos paveikslas, kabantis ant sienos ir vaizduojantis ežerą plaukiojančias gulbes bei jas stebinčią moterį, raudonas Lentvaryje pagamintas kilimas iš mano namų, VGMC koridoriuje rasta medinė spintelė, papuošta siuvinėtomis baltomis servetėlėmis, iš jos pabirusi didelė krūva tuščių moteriškos kosmetikos ir higienos priemonių pakuočių (kurias su dukra dviese per tam tikrą laiką sunaudojome), medinis šezlongas iš mano namų su rausva pūkuota pagalvėle, rasta dėvėtų drabužių parduotuvėje, kviečiantis prisėsti kovose už nuosavo kūno grožį nuvargintą to kambario „šeimininkę“, pliušiniai meškiukai nuogų moterų kūnais, žvelgiantys nuo palangės, kelios skaitmeninės fotografijos ant sienos, vaizduojančios knygų apie kūniškumą krūvelę mano namuose, lėlių kūnų dalys, fotografija, padaryta man lankantis Venecijoje, vaizduojanti užrašą ant namo sienos, skelbiantį: *If you are looking for hell, ask the artist where is it. If you don't find the artist, then you are already in hell.* (angl. „Jei ieškai pragaro, paklausk menininko, kur jis. Jei nerandi menininko, tu jau esi pragare.“)

2. 4. 4. Dienoraščio strategija

Kaip jokiame kitame mano kūrinyje, ši strategija būtent čia dominuoja. Visi instaliacijoje panaudoti daiktai ar jų atvaizdai yra iš mano artimos asmeninės gyvenimo ar darbo aplinkos. Šezlongas, lėlės, knygos, batai, staltiesėlės, meškiukai, kilimas, apskritai – viskas. Noriu pabrėžti, todėl vėl pasikartosiu, kad kaip autoironišką postmodernios kultūros aspektų refleksiją savo instaliacijoje (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys* eksponuoja pabiru-

277 D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1991, prieiga internetu: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf> [žr. 2017-10-04].

278 A. Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 141.

sią ant kilimo įspūdingą krūvą tuščių kosmetikos, higienos bei makiažo priemonių pakuočių, kurias mes su dukra iš tiesų per keletą metų sunaudojome, neatsispyrusios vartojimo ekonomikos paspėstiems gražinimosi spąstams.

2. 4. 5. Melodramos strategija

Šiame kūrinyje autoironiškai permąsčiau melodramiškai intymią įsivaizduojamos moters kambario erdvę, jos kičinį jausmingumą ir pažeidžiamumą, kasdienių kūno praktikų „stilių“, veikiamą ir formuojamą mus supančios audiovizualinių medijų industrijos. Perfrazuodama Merleau-Ponty, metaforiškai galiu teigti, kad į meno kūrinį aš „atsinešiau ir savo kūną“ bei jausmus. Duodama savo kūną pasauliui, jį pakeičiau į meno kūrinį²⁷⁹. „Regimas ir judrus mano kūnas priskirtinas daiktams, jis yra vienas iš daiktų, įsipynęs į pasaulio audinį [...]. Tačiau kadangi kūnas regi ir pats juda, jis laiko daiktus aplink save, jie yra jo paties priedas ar tęsinys; daiktai yra inkrustuoti į gyvą kūną, jie sudaro išsamios jo apibrėžties dalį.“²⁸⁰ Tad mano kūnas ir jausmai yra „įsipynę“ tarp tų iš man artimos aplinkos suneštų daiktų ir šios instaliacijos objektų.

Instaliacijos (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys* ir jos pagrindinio akcento – fotografijos, vaizduojančios moterį / lėlę vištos kūnu – analizę noriu baigti R. Barthes'o citata: „Mes fotografuojame daiktus, kad išvytume iš savo dvasios.“²⁸¹

Kurdama šią instaliaciją norėjau išvyti iš savo dvasios represuojančias mūsų vartotojiškos kultūros kūno praktikas. Po fotosesijos šis kiborgas, baltas kūnas be organų, gyvūnas, abjektiškas monstriškas moteriškumas buvo iškilingai išvirtas puode ir suvalgytas per mano šeimos savaitgalio pietus. Pasielgiau vartotojiškai, kaip ir įprasta mūsų visuomenėje. Aš ją suvalgiau. Jos kūnas tapo mano kūnu. Ar įmanoma nuo to pabėgti?

279 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 45.

280 *Ibid.*, p. 48.

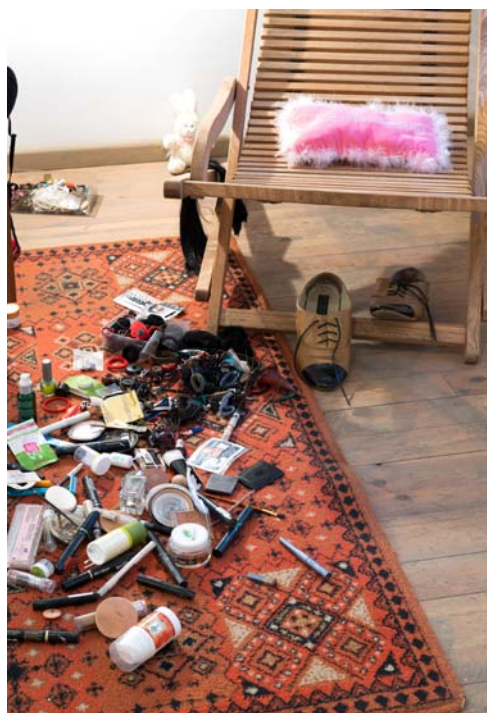
281 R. Barthes, *op. cit.*, p. 22.



1. *(Melo)dramos. Susidūrimų kambarys*, instaliacija, 2014.
2. *(Melo)dramos. Susidūrimų kambarys*, skaitmeninė fotografija, 70 x 100 cm



3–5. (Melo)dramos. Susidūrimų kambarys, 2014, instaliacija



6–9. (Melo)dramos. Susidūrimų kambarys, 2014, instaliacija

2. 5. (Melo)dramos. *Paveikslas Vytautui Ališauskui, 2015*

2. 5. 1. Konceptija

2015 metų grupinės doktorantų parodos *Mnemosinės ledkalnis* kuratorius Giedrius Gulbinas jos leitmotyvu pasirinko senovės graikų mitologijoje gerai žinomą atminties personifikaciją – deivę Mnemosinę. Kuratorius siūlė traktuoti būsimą parodą kaip savarankišką projektą, pristatantį doktorantų pasirinktas individualias strategijas ir priemones, skirtas mitų laužymui, ardymui, perkūrimui ar tiesiog pritaikymui mūsų epochai. G. Gulbinas kvietė savo darbais permąstyti meno ir mokslo bendradarbiavimo galimybes bei aktyvų santykį su pačia Vilniaus dailės akademija.

Meninis tyrimas, kurį čia atlieku ir dokumentuoju, yra patirtinis. Jo metu savo kasdieninę patirtį ir joje nutinkančius atsitiktinius įvykius, paveikiančius mano „asmenines mitologijas“, įterpiu į šiuo metu vykdomo meninio tyrimo kontekstą. Suvokimą apie tai, kas „čia ir dabar yra“, fantazijos pagalba sujungiu su tuo, ko dar nėra. Lanksčiai reaguojau į kasdienybės nutikimus, tarsi tai būtų intelektualinis nuotykis, kuriame dalyvauju negalėdama nuspėti jo siužeto vingių. Todėl šio kūrinio koncepcijos ašis – nuotykis, kurį netrukus čia aprašysiu.

2. 5. 2. Dominuojantis įvaizdis

Graikų mitologijos herojus, Trojos karo didvyris Achilas, Pelėjo sūnus.

2. 5. 3. Brikoliažo strategija

Šio kūrinio, kaip ir meninio tyrimo, metodas improvizacinis, akcentuojantis patį *procesą*. Kaip jau minėjau teorinėje dalyje, Jeanas François Lyotard'as pastebėjo, jog „menininkas ir rašytojas dirba be taisyklių – tam, kad nustatytų taisykles to, kas *jau bus padaryta*. Kaip tik dėl to kūrinys ar tekstas dažnai primena įvykį.²⁸²“ Būtent įvykio ir siekiu kūrybinio proceso metu, reflektuodama įvairiai besiklostančias aplinkybes, nes mane supanti postmoderni realybė yra bet kokia, tik ne stabili, sąlygojanti vyksmą, o jos judesiai neretai stokoja aiškios krypties ir yra išsklaidyti.

Tokį postmodernios realybės nestabilumą, takumą suvokiu kaip sąlygas garantuotam kasdieniniam stresui. Todėl, negalėdama jo išvengti, aš susilieju su juo ir įsitraukiu į žaidimą. Savo mene tam tikru atžvilgiu remiuosi *dzen* strategija, rekomenduojančia lanksčiai prisitaikyti prie įvykio aplinkybių, atsisakyti iš anksto apskaičiuoto atsako, reaguoti, lyg antrintum „priešininkui“.

Paveikslas Vytautui Ališauskui yra vienas iš (tikėtina) linksimų pavyzdžių apie meno ir mokslo bendradarbiavimo galimybes. Šiame kūrinyje žaismingą atsitiktinumą, brikoliažo

282 A. Žukauskaitė (sud.), *Post/modernizmas*, p. 22.

ir apropiacijos strategijas, kūrybinį veiksma bei iš anksto nenuspėjama jo rezultatą naudoju kaip įrankius *mitui* apie menininko genijų, iš nieko kuriantį kažką originalaus ir nepakartojamo, laužymui, perkūrimui ar tiesiog pritaikymui mūsų epochai.

2. 5. 4. Dienoraščio strategija

Šį kūrinį nulėmė žaismingas atsitiktinumas. 2013 m. lapkričio 12-osios vakaro įvykis, kurį aprašiau Brikoliažo skyriuje, tekste apie *Elephantus Furiosus*.

Tad tą vakarą bejuokaujant apie isteriją kaip nekontroliuojamų emocijų perteklių, filosofas V. Ališauskas man pasiūlė, na, lyg ir užsakė sukurti paveikslą, kuriame būtų vaizduojamas graikų mitologijos herojus Achilas, filosofo apibūdintas kaip itin isteriškas individas. Paskubomis užsirašiau keletą V. Ališausko pastabų, kaip antai: būsimasis paveikslas turi būti isteriškai malonus akiai; Homero *Iliada* prasideda eilute „Pyktį, dievaite, Achilo Pelido giedoki“; kai iš Achilo atėmė jo laimikį Briseidę, jis taip supyko, kad atsisakė eiti į mūšį; Achilas – nestabilios psichikos žmogus, kaip ir visos pop „žvaigždės“; jo nuotaika nuolat kaitaliojasi; galiausiai susitaikęs su savo kariauna, jis, kaip ir dera isterikui, visą kaltę suvertė pamišimo deivei Atei. Ji kalta. *Iliadoje* isteriškas Achilo pyktis – nekontroliuojama herojaus emocijų lavina. Dailės kūriniuose herojus Achilas dažniausiai vaizduojamas kaip nuolat besimokantis groti lyra. Jis blaškosi nuo minkštumo ir švelnumo iki nesuvaldomo įtūžio. Tad *Iliadoje* isterija pristatoma kaip nevaldomų emocijų protrūkis, dievų pyktis.

Galiausiai Ališauskas, teigdamas: „Jeigu menininkas negauna pagalbos, jis pripaišo visokių niekų“, nurodė būsimąjo paveikslo išmatavimus (pagal namuose turimą tuščią sienos plotą), o į mano studijų sąsiuvinį savo ranka įrašė labai konkrečius šešis pageidavimus, kaip turi atrodyti būsimasis kūrinys:

1. Paveikslas iš esmės turi būti: a) akademistinis; b) vėlyvojo *arso*.
2. Turi būti išlaikyta Pompeo Batoni kompozicija.
3. Achilas neturi būti bjaurus (veido eskizas parodytinas).
4. Galėtų būti liesesnis.
5. Nuogas, bet turi būti raudonos draperijos likučiai (kad primintų dramatiškumą).
6. Formatas bus nurodytas (apie 120 x ...)

Taigi isteriškai malonus akiai paveikslas turįs būti sukurtas pagal Pompeo Batoni *Achilo ugdymą*.

Šį V. Ališausko iššūkį džiaugsmingai priėmiau, bet pusantrų metų delsiau įvykdyti, nes neturėjau supratimo, kaip tą padaryti laikantis „užsakovo“ pageidavimų, bet tuo pačiu nenusižengiant savo pačios kūrybiniams principams. Pagaliau suvokiau, kad svarbiausia šiame kūrinyje bus ne galutinis neprognozuojamas rezultatas, o pats *veiksmas*, reflektuojantis ir interpretuojantis minėtas 2013 metų rudens vakaro aplinkybes.

Todėl šį kūrinį nutariau eksponuoti parodoje *Mnemosinės ledkalnis*, kurios leitmotyvu taip pat pasirinkta senovės graikų mitologijoje gerai žinoma deivė Mnemosinė. Ši paroda

vyksta Dailės akademijoje, kurioje nebedėstomas ir nebetoleruojamas „tikrasis“ akademistinis menas, t. y. dailės kryptis, kanonizuojanti Antikos ir Renesanso meno principus, idealizuojanti tikrovę ir t. t. O kadangi, kaip kažkas sakė, kūryba yra nepaklusnumo aktas, tai nusprendžiau atsižvelgti į filosofo V. Ališausko pageidavimą sukurti jam paveikslą *akademistine* maniera. Stengiausi. Kūriau pačiu akademistiškiausiu, koku tik sugebėjau, stiliumi. Tai savotiškas mano nepaklusnumo aktas. Tačiau kam?

Trumpai papasakosiu, kaip tai vyko. Pompeo Batoni paveikslo *Achilo ugdymas* originalo nemačiau. Jo reprodukciją susiradau internete ir atsispausdinau A4 formatu. Vėliau suvokiau, kad spausdintuvas smarkiai „pamelavo“ spalvas – jau keletas užtikrintų „paklaidų“ iš karto. Šį paveikslėlį, tiksliau, apverstą, veidrodinį jo atspindį persipaišiau ant 150 x 100 cm medžio faneros lakšto, ketindama išraižyti didelį medžio raižinį, tarsi tai būtų senoviniu būdu atlikta Pompeo Batoni 1746 metų aliejinio tapybos paveikslo reprodukcija. Į tą medžio lakštą perkėliau ir filosofo pageidavimų, kaip turėtų atrodyti paveikslas, veidrodinę faksimilę. Viską išraižiau ranka, paprastu medžio kalteliu. Ilgas ir sunkus darbas. Tada klišę padengiau aliejiniais dažais ir, užklojusi ant jos drobę, keletą valandų tryniau valgomuoju šaukštu (archajiškas didelio medžio raižinio spausdinimo būdas). Atspaudui išdžiūvus, ant jo viršaus ranka tapiau spalvas – kadaise, iki spalvotos spaudos atsiradimo, taip buvo ranka spalvinamos graviūros, vėliau – fotografijos. Šis darbas vyko visą mėnesį. Turiu prisipažinti, kad visą tą mėnesį dieną naktį ne tik mintyse, bet ir garsiai keiksojau bei nuolat abejoju, ar verta užsiimti tokiu mazochistiniu kūrybos būdu. Bet susikaupiau ir pabaigiau.

Apibendrindama galiu pasakyti, kad:

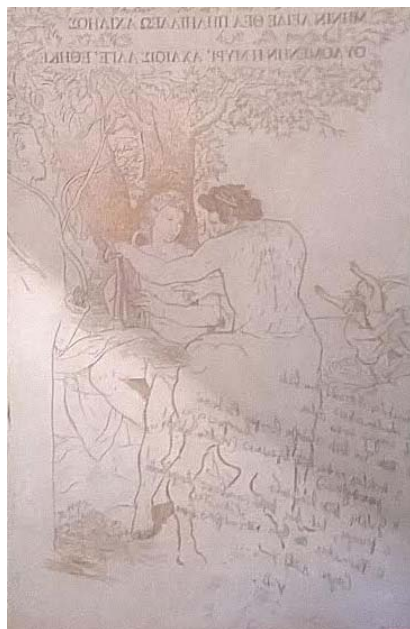
1. Šio paveikslo kūrimas buvo spontaniškas eksperimentas. Jį atlikau, nes vienas iš mano meninio smalsumo objektų yra tam tikra *grožio prievarta, piktnaudžiavimas grožiu*, o filosofas V. Ališauskas būtent ir pageidavo *isteriškai gražaus paveikslo*.

2. Visą šį darbą galima pavadinti savotišku „moksliniu“ eksperimentu su savo pačios kūnu ir pojūčiais. Kūriau paveikslą paisydama griežtų „užsakovo“ nurodymų, o mano pačios kūnas intensyviai dalyvavo procese ne tik fiziškai, bet ir emociškai. Nuolatos jaučiau ne pačių geriausių jausmų perteklių, tarsi būčiau užsikrėtusi Achilo *isterija*. Namiškiams irgi „kliūdavo“, įsišėlus prastai mano nuotaikai.

3. Po ilgo triūso pripažįstu, kad apropriavau Pompeo Batoni kūrinį ir pasisavinau filosofo V. Ališausko žodžius. Perdirbau juos, įterpiau į kitą kontekstą, suteikdama išskirtinumo ir vientisumo. Tad „jungtinio“ kūrinio *Paveikslas Vytautui Ališauskui* autorė dabar esu Aš.



1. Pompeo Batoni Achilo ugdymas, 1746.



2. Medinė kuriamo Paveikslo Vytautui Ališauskui klišė



3. Bendras instaliacijos vaizdas parodoje



4. (Melo)dramos. Paveikslas Vytautui Ališauskui, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raizynys, 120 x 60 cm

2. 6. Personalinė paroda (*Melo*)dramos. *Isterija*, 2015

Ciklas (*Melo*)dramos. *Isterija* yra pagrindinis, vedamasis doktorantūros studijų praktinis darbas, eksponuotas trijose galerijos „Kairė–dešinė“ salėse. Jį sudaro septyni 159 x 159 cm autorine tapybos technika – *tapyba valgomuoju šaukštu* – atlikti darbai, keturių minučių filmas, dokumentuojantis darbo šia technika procesą, šešiolika objektų, instaliacija, praeitų šimtmečių reklamos, rastos internete, kviečiančios įsigyti mechaninius ir elektrinius įrenginius, skirtus isterijai gydyti, keliolika fotografijų iš J. M. Charcot sukurtos isterijos simptomų sąvado ir meninė pseudoteorija, išeksponuota ant sienos 159 x 159 cm dydžio skaitmenine spauda atspausdu tekstu, kurią pavadinau *Isterijos posūkiu*. Šį tekstą sukūriau aproprijavusi ir perdirbusi Fredrico Jamesono citatas iš jo knygos *Kultūros posūkis*²⁸³.

2. 6. 1. Isterijos posūkis. Fredricas Jamesonas versus Laisvydė Šalčiūtė

Kaip apibūdintini pagrindiniai (*post*)*isteriškumo* bruožai, pirmiausia, ar taikytina pati ši sąvoka, o gal ji tėra tik mistifikacija – ši (*post*)*isteriškumo* problema yra ir estetinė, ir politinė. Įvairūs požiūriai į tą problemą visad išreiškia tam tikrą *isterijos* supratimą, pagal kurį mūsų šiandien gyvenamojo socialinio laikotarpio vertinimas iš tikrųjų yra politinio patvirtinimo ar nepripažinimo objektas. Pati prielaida, skatinanti tokią diskusiją, remiasi pirmine strategine išankstine nuomone apie mūsų socialinę sistemą: pripažįstant (*post*)*isterijai* tam tikrą istorinį savitumą, netiesiogiai teigiama, kad tarp to, kas kartais vadinama *isterikų* visuomene, ir ankstyvesnių stadijų *isterijos*, iš kurios ji kilo, esama radikalaus struktūrinio skirtingumo. Tačiau renkantis įvairius loginius išeities taškus, neišvengiamai tenka išsakyti savo požiūrį ir kitu klausimu, glūdinčiu pačiame (*post*)*isterijos* pavadinime, t. y. įvertinti tai, ką dabar turėtume vadinti aukštąja ar klasikine *isterija*. Tiesa sakant, kyla stipri pagunda ieškoti „šeimyninio panašumo“ ne tarp nevienalypių stilių ir kūrinių, o kažkokiame bendrame stipriame aukštojo *isteriškumo* impulse ir estetikoje, prieš kurią jie visi vienaip ar kitaip sukylo. Esmė ta, jog mes esame (*post*)*isterijos* kultūros viduje tokiu mastu, kad negalime nei jos lengvabūdiškai nepripažinti, nei lygiai taip pat lengvabūdiškai aukštinti, nes tai būtų savimyliška ir ydinga. Šiandien ideologinis (*post*)*isteriškumo* vertinimas būtinai reikštų ir pačių savęs, ir aptariamų kūrinių vertinimą; visuotiniai moraliniai vertinimai ar šiek tiek menkesnis jų atitikmuo – populiaros psichologinės diagnozės – negali deramai aprėpti jokio ištiso *isterijos* tarpsnio (taip pat ir mūsų šio).

2. 6. 2. Konceptija

Viena pagrindinių šio darbų ciklo siekiamybių buvo reflektuoti šiuolaikinėje kasdienybėje mus supantį informacijos ir vaizdų perteklių ir jo galbūt sukeliamą tam tikrą dvasinį

283 F. Jameson, *Kultūros posūkis*, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 2002.

sutrikimą bei susieti visa tai su neurologijos pradininko Jeano-Martino Charcot (1825–1893) sukurtą isterijos simptomų sąvado ikonografiją.

Ši paroda yra apie jausmus. Tradiciškai jausmai gali būti suvokiami kaip subjektyvūs, slypintys atskiro žmogaus viduje ir nieko nepasakantys apie supantį pasaulį. Tačiau jie ne tik subjektyvūs, bet ir „socialūs, tai procesai esantys tarp žmonių. Iš esmės, tam, kad funkcionuotų, kiekviena socialinė sfera yra priklausoma nuo bendrų emocijų struktūrų“, – sako švedė idėjų ir mokslo istorikė Karin Johannisson²⁸⁴. Mūsų jausmai yra kultūriškai „išmokti“, jie veikia visuomenės individus ir jų socialiniams veiksams duoda kryptį, pasitelkdami tų individų intuiciją, pojūčius, patirtį.

Šiuolaikinėje kasdienybėje mus nepaliaujamai supa skaitmeninės informacijos ir vaizdų srautas. Informacijos sklaidos medijos įvykius paverčia reginiais, sąlygojančiais painiavą ir begalines sklaidos galimybes, kurių rezultatas, anot Baudrillard'o, yra totali sumaištis – negalimybė suprasti bet kokio determinuojančio ar estetinės seksualinės, ar politinės rūšies principo²⁸⁵. Medijos įvykių realumą transformuoja į simuliakrišką *veiksmą* kinematografinė prasme, tokiu būdu tarsi pradangindamos tikrus įvykius produkavimo ir platinimo sraute. Šiuolaikinis Vakarų pasaulis grindžiamas reginiu. Žvelgiame ne tik mes, bet tuo pačiu metu ir technologijos, informacija, vaizdai taip pat spokso į mus. Šią situaciją Baudrillard'as apibūdina metaforiškai, tarsi šiuolaikinis žmogus būtų praradęs savo šešėlį, „jis tampa perregimas, šviesa pereina per jį, arba tarsi jis būtų apšviestas iš visų kampų, negalintis apsiginti nuo visų šviesos šaltinių ir būtų tos šviesos pereksponuotas“²⁸⁶. Perregimi taip pat tampa daiktai, įvykiai, aistros, tokiu būdu tarsi prarasdami savo tikrumą. Anot Walterio Benjamino, „kokio nors daikto tikrumas yra visa tai, kas perduodama iš kartos į kartą nuo pat jo atsiradimo – pradedant jo egzistencijos trukme ir baigiant istoriniu liudijimu“²⁸⁷. Šis filosofas dar XX amžiuje pastebėjo, kad „šiuolaikinių masių troškimą erdviškai ir žmogiškai priartinti daiktus atitinka tokia pat aistringa tendencija reprodukavimu įveikti kiekvienos realybės unikalumą. Kiekvieną dieną vis stipriau reiškiasi poreikis artimiausioje aplinkoje turėti objekto vaizdą, o tiksliau – atvaizdą: reprodukciją.“²⁸⁸ Tokiu būdu sunaikinamas daikto unikalumas bei jo aura. Šis procesas žymi mūsų laikų percepciją, kartojimu suvienodinančią unikalius daiktus. Toks „realybės derinimasis prie masių, o šių – prie realybės – yra itin svarbus procesas ir mąstymui ir patyrimui.“²⁸⁹ Tad originalumas pakeičiamas pasikartojimu ir platinimu, patrauklus tampa nebe pats objektas, o jo modelis arba jo panašumas į patrauklumo modelį. Iliuzija nebėra priešinama realybei, arba simuliakras – tiesai. Į mūsų realųjį pasaulį nuolatos kėsinais dirbtinis virtualaus pasaulio

284 K. Johannisson, *op. cit.*, p. 265.

285 J. Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, London: Verso, 2009, p. 10.

286 *Ibid.*, p. 49.

287 W. Benjamin, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 218.

288 *Ibid.*, p. 219–220.

289 *Ibid.*, 220.

pakaitalas. Jaučiuosi plūduriuojanti medijų simuliuojamoje, dramatizuojamoje ir hiperbolizuojamoje psichodramoje, kurioje vartojimas tampa savaiminiu tikslu. Kartais mane, turbūt kaip ir daugelį kitų mūsų visuomenės narių, apima jausmas, kad nespėju psichologiškai ir emociškai. „Kalbama apie jausmą, kad iš žmogaus, tenkinant jo ir kitų reikalavimus aukšto slėgio ekonomikoje, sunkiama energija.“²⁹⁰

Vieningos normų sistemos nebuvimas mūsų visuomenėje provokuoja sutrikimo ir dvysinio paklydimo būseną. „Visuomenės psichinė būsena persiduoda individui, – pastebi K. Johannisson. – Socialinės ar moralinės normos yra prieštaringos, neaiškos ar nematomos. Individo psichinė būsena pasižymi nepasitenkinimu ir miglota agresija, jausmais kurie yra nukreipti prieš save patį, prieš kitus ir prieš visuomenę.“²⁹¹ Ši teoretikė pažymi, kad mūsų vakarietiška potyrių kultūra, svajonės apie matomumą, prabangą, tobulą kūną, apie savo troškimų patenkinimą ir kartu troškimų sukėlimą kitiems yra pavyzdžiai, kaip idealai mūsų kultūroje konstruojami be normatyvinio pagrindo²⁹². Neretai tai implikuoja nerimą ir miglotą nepasitenkinimą. „Poreikių patenkinimas nesuteikia laimės, greičiau įtempia alkio spiralę.“²⁹³ Šiuolaikinis modernus žmogus tuo pat metu yra ir pažeidžiamas, ir reiklus, ir lepus, ir grandiozinis.

Mano akimis žiūrint, tokia kančią kelianti kultūrinė situacija yra „isteriška“. Šios aplinkybės pažadina manyje savisaugos instinktą ir norą priešintis, pakeisti požiūrio tašką, permąstyti savo pasaulio viziją. Tą ir stengiausi atlikti kurdama darbų ciklą (*Melo*)*dramos. Isterija*. Dirbdama domėjausi Neurologijos pradininko Jeano-Martino Charcot Salpêtrière klinikoje sukurta fotografine isterijos simptomų sąvado ikonografija. Ieškojau vizualinių ir emocinių sąsajų tarp šio isterijos sąvado atvaizdų ir mūsų laikų vartotojiškos visuomenės žiniasklaidoje cirkuliuojančių kūnų atvaizdų.

Aptardamas to meto visuomeninius kūno kontrolės ir pasipriešinimo jai mechanizmus, Michelis Foucault pažymi:

Isterijos sureikšminimas vertinant moters kūną, tai trejopas procesas dėl kurio moters kūnas buvo analizuojamas – apibrėžiamas ir diskvalifikuojamas – kaip kūnas, ištiesai prisotintas seksualumo; procesas, kurio veikiamas tas kūnas buvo integruotas – veikiant kažkokiai neva iš vidaus jam būdingai patologijai – į medicinos praktikos sritį; procesas, kuriam padedant pagaliau jis įgijo organinį ryšį su socialiniu kūnu (kurio reguliuojamą vaisingumą jis turi užtikrinti), su šeimos aplinka (kurios substanciniu ir funkcinio elementu jis privalo būti), taip pat su vaikų gyvenimu (kuriam jis duoda pradžią ir kurį turi garantuoti, būdamas biologiškai ir moraliai už tai atsakingas visą auklėjimo laikotarpį). Motina su savo „nervingos moters“ įvaizdžiu yra labiausiai regima tokio isterijos sureikšminimo, vertinant moters kūną, forma²⁹⁴.

290 K. Johannisson, *op. cit.*, p. 237.

291 *Ibid.*, p. 224.

292 *Ibid.*, p. 250.

293 *Ibid.*, p. 251.

294 M. Foucault, *Seksualumo istorija*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 81.

Neurologas Charcot pacienčių kančias, dirbtinai sukeltus „isterijos priepuolius“ su fotografijos pagalba paverė rūšiuojamais ir sisteminamais muziejiniais eksponatais. Mane ypač sudomino tai, jog isterijos simptomų sąvado vaizdai „yra apgaulingi, melagingi prievarta išgauti, kūno simuliakrai“, taip išplėtę simuliaciją, kad ji aprėpė ir pačią egzistenciją. Ir isterija, ir prievartinis jos sukėlimas – tai trumpalaikis susižavėjimas apgaulingais vaizdais, aukojantis kūną vaizdui, sunaikinantis jį vaizde.²⁹⁵ Šis isterijos simptomų sąvado vaizdų apgaulingumas, mano akimis žiūrint, siejasi su mūsų dienų medijuotų vaizdų apgaulingumu. Tyrinėdama šiuos vaizdus, lyginau Charcot piktnaudžiavimą ir prievartą, taikytą savo pacientėms, su rafinuota mūsų laikų medijuotų vaizdų prievarta, pavyzdžiui, pasireiškiančia grožio ir represijos jungtimi šiuolaikinio vakarietiškos visuomenės individo kūne.

Kurdama šį darbų ciklą, isterijos ikonografijos vaizdinius, mūsų dienų medijuotų kūnų vaizdinius lyginau ir su laikotarpiu, kai buvo „išradinėjama“ isterija – *Belle Époque* estetika. Bandžiau įsivaizduoti ir perteikti kūriniuose, kaip emociniai impulsai galėtų virsti kūrinio simptomais. Kurdama šį darbų ciklą, sąmoningai mėgdžiojau *Belle Époque* estetinę stilistiką, susiejau įvairių laikmečių kūno atvaizdus, akcentuodama *nesaikingumą, perteklių* plačiąja prasme.

2. 6. 3. Dominuojantis įvaizdis

Šiame darbų cikle, kaip ir Charcot inscenuotoje ir sukurtoje fotografinėje isterijos ikonografijoje, dominuoja moters įvaizdis. Daugumoje šio ciklo tapybos darbų figūruoja moters su nimbu ir šviečiančiomis akimis herojė. Ją mintyse pavadinau Meliuzina ir planuoju šios būtybės „nuotykius“ išplėtoti tolesniuose darbų cikluose. Meliuzinos įvaizdžio atsiradimą mano kūryboje nulėmė fotografijos technologijos atsiradimo pradžioje gana populiarus ir provokuojantis reiškinys – „dvasių“ fotografija. Dar prieš Charcot sukuriant fotografinę isterijos simptomų sąvadą, toje pačioje Salpêtrière klinikoje atliekamų mokslinių eksperimentų kontekste prancūzų gydytojas, parapsichologas Hyppolite'as Baraducas (1850–1909) bandė fotografuoti žmogaus ekto plazmą, aurą ar kažką panašaus. Kitaip sakant, žmogaus kūno išraiškose jis stengėsi aptikti ir fotoaparatu įamžinti paslaptinę žmogaus sielos apraišką. XIX a. pab. ir XX a. pr. visuomenei itin susidomėjus spiritizmo seansais, dvasiomis, ekto plazma, atsirado apšukrių fotografų, tokių kaip Williamas Mumleris, Frederickas Hudsonas, Édouard'as Isidore'as Buguet, kurie savo fotografijas fabrikavo, kurdami visuomenės smalsumą žadinančius, paslaptinius dvasių atvaizdus. Šie faktai ir vaizdai įkvėpė mane sukurti fikcinę heroję Meliuziną, mano dabuose ironiškai ir tuo pačiu metaforiškai kalbančią apie socialinius santykius, socialinį statusą ir *antistatusą* – kuriam ji pati ir priklauso. Šioje parodoje mąstydamą apie etinius „isterijos išradimo“ dalykus, kaip antai, kad ir apie tai, jog Charcot, kurdamas fotografinę isterijos ikonografiją, naudojo prievartą – Salpêtrière klinikoje įkalintas moteris įvairiais būdais provokavo prieš fotoobjekty-

²⁹⁵ E. Grigoravičienė, *op. cit.*, p. 53.

vą demonstruoti neįprastas kūno išraiškas, – savo heroję Meliuziną protesto vardan apdovanojau maištingu, ekscesyviu, ironišku vizualumu. Manoji Meliuzina turi spindintį nimbą, šviečiančias akis ir kartais net šviečiančias krūtis bei šiuose mano ciklo kūriniuose neretai demonstruoja maištingą, nekonvencionalų elgesį, taip tarsi simboliškai solidarizuodamasi su Charcot pacientėmis.

2. 6. 4. Brikoliažo strategija

Vienas pagrindinių ciklo (*Melo)dramos. Isterija* kūrimo principų buvo brikoliažo strategija, kuri pasireiškė pastišu ir menine apropiacija. Aptardamas mūsų laikų medijų visuomenės kultūrinę logiką, Fredricas Jamesonas pastebi, kad pastišas „atsigręžia į praeitį, mėgdžioja mirusius stilius, kalba prisidengęs įvairiomis kaukėmis ir balsais“. Cikle (*Melo)dramos. Isterija* „kalbėjau“ *Belle Époque* stiliumi, žaidžiau jos stilistinėmis aliuzijomis. Jamesonas pastebi, kad pastišui nėra svetimas humoras, jam būdingas istoriniu požiūriu visiškai naujas vartotojiškas apetitas, reikalaujantis pasaulio, paversto grynais savo paties atvaizdais, geidžiantis pseudoįvykių ir pseudoreginių²⁹⁶. Todėl kurdama dažnai su „vartotojišku apetitu“ panyru į mūsų informacinės visuomenės medijų produkuojamus vaizdus ir nesivaržydama juos savinuosi.

Amerikiečių meno kritikas Halas Fosteris pažymi, kad „apropriacinis menas naudoja fotografinį reprodukuojamumą kvestionuodamas tapybinį unikalumą [...]. Drauge jis arba išplėtoja fotografinį iliuzionizmą iki implozinio taško, arba apverčia tą iliuzionizmą kvestionuodamas fotografijos dokumentinę tiesą, referentinę reprezentacijos vertę.²⁹⁷“ Anot jo, apropiacijos strategija kritikuoja menines kategorijas, žiniasklaidos mitus, seksualinius stereotipus, demaskuodama iliuzijas kviečia žiūrovą kritiškai žvelgti pro meno paviršius. Šis kūrybos metodas, siekdamas atskleisti reprezentacijos iliuzijas mene, tikrovę prezentuoja kaip sukonstruotą reprezentacijos.

Tokia konstrukcionistinė realybės vizija kūryboje man yra labai artima. Kaupiu įvairias internete rastas ir mane sudominusias fotografijas, reprodukcijas ir tekstų citatas. Cikle (*Melo)dramos. Isterija* internetinius radinius išėmiau iš jų kontekstų, perpiešiau, perkomponavau paradokso principu derindama vaizdus su tekstais, koliažo principu kūriau iš jų naujas reikšmes ir istorijas, atspindinčias (*melo)dramiškai isteriškas* mūsų dienų emocijas.

Mūsų postmoderniai realybei plūstant pigiais skaitmeniniais vaizdais, susigalvojau tam tikrą „ekologišką“ elgimosi su jais būdą. Perdirbu juos ir panaudoju kurdama savo naujus darbus. Ši, pavyzdžiui, iš kompiuterio ekrano plūstanti pigių ir greitai kuriamų vaizdų lavina mane skatina priešintis. Todėl ciklo (*Melo)dramos. Isterija* kūriniams sukurti pasirinkau ilgai trunkantį ir varginantį rankų darbo procesą, pavyzdžiui, tapybą šaukštu. Taip kurdama naujus vaizdus iš senų vaizdų tarsi simboliškai stabdau jų laviną ir naujiems savo

²⁹⁶ F. Jameson, „Vėlyvojo kapitalizmo kultūrinė logika“, in: A. Žukauskaitė (sud.), *Post/modernizmas*, p. 52.

²⁹⁷ H. Foster, „Tikrovės sugrįžimas“, in: A. Žukauskaitė (sud.), *op. cit.*, p. 102.

sukurtiems atvaizdams suteikiu vertės ir lėtumo, kaip priešpriešą pigiai ir greitai skaitme-
ninei žiniasklaidos vaizdų gamybai.

Septynių šiame cikle autorine technika – *tapyba šaukštu* – atliktų darbų techninį kū-
rybos procesą taip pat sieju su brikoliažinio „meistravimo“ strategija. Tapyba valgomuoju
šaukštu ironiškai vadinu „moterišku žanru“. Ji primena monotoniškus namų ruošos darbus
ir rankdarbius: gramdymą, puodo maišymą, siuvinėjimą, tik yra fiziškai sunkesnė. Mene
man svarbus grožio smurtiškumas, tam tikra grožio prievarta, grožio ir represijos jungtis
viename objekte. Kurdama minėtus tapybos darbus, pirmiausia faneros lakšte nusipiešiu
piešinį ir užrašau norimus tekstus veidrodiniu būdu atvirkščius, po to viską išraižau kaltais.
Tada tą faneros lakštą padengiu aliejiniais dažais, užkloju drobe ir trinu šaukštu. Vienas
brūkštelėjimas duoda vieną siaurą potėpį. Reikia stipriai trinti 3–4 valandas be pertrau-
kos, kol ant drobės persikelia išraižyti piešiniai ir tekstai. Tada ją pakabinu kokiai savaitei
džiūti. Drobei išdžiūvus ją aptempiu ant porėmio ir tapau ant jos teptuku, spalvinu ten
pavaizduotas figūras taip, kaip iki spalvotos fotografijos išradimo buvo ranka spalvinamos
nuotraukos. Nes siužetus savo darbams irgi piešiu naudodama fotografijas. *Tapyba val-
gomuoju šaukštu* talpina savyje ilgą monotonišką triūsą, nuo įtampos skaudantį kūną ir
„klastingai gražų“ galutinį rezultatą. Grožis smurtiškas.

Perfrazavus Deleuze'ą, galima teigti, kad baltas faneros lakštas, prieš pradedant man
ant jo piešti ir po to raižyti, nėra visai tuščias, – jame jau iš anksto įrašytos įvairios mano
realios ir pasąmoninės nuostatos, prisiminimai, fantazmai, aplinkos vaizdiniai ir jutimai.
Piešinio išraižymo ir tolesnis tapymo aktas yra tik to, kas numanoma, papildymas ir kartu
to išankstinio mąstymo – „klišės“ – suardymas, o mano atveju dar ir naujos materialios me-
džio klišės sukūrimas, įvaizdinantis tą mąstymo klišės suardymą. Tai būdas neregimybės
atskleisti²⁹⁸. Minėtos *klišės* įveikia išlaisvina jutimus, man pačiai iki tol nežinomus mąstymo
elementus, pasireiškiančius per raižymo ir tapymo aktus. Faneros lakšto raižymas – ilgas ir
monotoniškas darbas. Jis susideda iš daugybės atskirai paėmus nieko nevaizduojančių ir
neperteikiančių štrichų – mano rankos judesių raižant, besitęsiančių kaip veiksmo karto-
jimosi būtinybė, kol, veikiant jėgai, pasak Deleuze'o, išryškėja figūros, meno kūrinys reiš-
kiančios fakto fiksaciją, o ne kokio nors objekto vaizdavimą²⁹⁹.

Kurdamas specifinius jutimus, meno kūrinys geba į socialinį lauką įtraukti vis naujas
idėjas – subjektyvias autonomiškas meno praktikas. Anot minėto filosofo, jis projektuoja
galią ir kuria afektus – jutimus. Paveikslas nereprezentuoja gryno vaizdinio, o tik per jaus-
mų, proto ir pasąmonės reiškinių sintezę sukuria jo galimybę. Spalvinės ir kompozicinės
konstrukcijos kūrinys įpavidalina tikrovės jėgas, kurios savo ruožtu produkuoja jutimus.

²⁹⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, t. I–II, Paris: La Difference, 1994, p. 57.

²⁹⁹ A. Kulbytė, „Tapyba kaip chaosą perkertanti plotmė: Gilles'o Deleuze'o tapybos teorijos įžvalgos“, in:
A. Žukauskaitė (sud.), *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'o Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos
kontekste*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 64.

2. 6. 5. Dienoraščio strategija

Noriu pažymėti, kad anksčiau aptartų tapybos šaukštu būdu sukurtų darbų atlikimo techniką pasirinkau ne atsitiktinai. Ją lėmė dar vaikystėje skaityta indiška pasaka, kurioje buvo sakoma, kad tie žmonės, kurie gyvena pernelyg blaškomi emocijų ir jausmų, po mirties virsta medžiais ir tampa nebylūs. Medžiai yra nebylūs todėl, kad juos sukausto aistros ir emocijos... Šiame meniniame tyrime mąstau apie žmogaus kūną, apimtą melodramišku emocijų. Medžio raižymą, kaip išraiškos priemonę, pasirinkau, nes medis yra *gyvas*, jis taip pat turi *kūną*... O mano pačios kūnas atkakliai, monotoniškai, bet gana aistringai raižo medžio kūną tam, kad tokiu būdu konceptualiai vizualizuotų kitus emocijų apimtus kūnus. Kūrybos proceso metu apvaldau savo sąmonės chaosą, perkeldama savo vaizduotę į kitą vaizdinių egzistavimo zoną ir anksčiau aprašytais metodais sukuriu naują materijos formą, atlikdama savotišką jos redukciją. Šiuose darbuose, kaip ir ankstesnių aprašytų ciklų kūriniuose, taip pat gausu tekstų iš mano dienoraščių.

2. 6. 6. Melodramos strategija

Melodramos strategija kartu su kitomis mano čia aprašomomis kūrybinėmis strategijomis persipina daugiau mažiau visuose šio ciklo kūriniuose. Pavyzdžiui, daug jos požymių yra šio ciklo instaliacijoje *Riksmiai ir šnabždesiai*. Šis kūrinys užėmė visą atskirą galerijos „Kairė–dešinė“ salę. Instaliacija *Riksmiai ir šnabždesiai* buvo orientuota į ilgesingo ir melancholiško jausmo sužadšinimą. Kūrinys vaizduoja peizažą. Salės grindys buvo aklinau užklotos šienų (*nebegyva žolė*), centre – *negyvų* eglių miškelis, per visą ilgąją galerijos sieną driekėsi išdildinta praeito amžiaus kelių šimtų mergaičių gimnazisčių grupinė nuotrauka. Daugelis šių mergaičių, tikėtina, šiuo metu taip pat jau yra mirusios.

Ant kitų sienų kabojo medžioklės trofėjai – „*negyvų* gyvūnų galvos“. Jos buvo sukurtos iš lėlių galvų su įsmeigtais medžių šakelių „ragais“. Kiekvieną jų puošė lotyniškai jų „rūšies“ pavadinimai: *Lepus furiosus* (pamišęs kiškis), *Apis furiosa* (pamišusi bitė), *Vulpes furiosa* (pamišusi lapė), *Coccinella furiosa* (pamišusi boružė), *Camelopardalis furiosa* (pamišusi žirafa), *Aquila furiosa* (pamišęs erelis), *Cetus furiosus* (pamišęs banginis), *Papilio furiosus* (pamišęs drugelis), *Testudo furiosa* (pamišęs vėžlys), *Macropus furiosus* (pamišusi kengūra).

Salėje kabojo ir keletas veidrodžių, kad lankytojai, apžiūrinėdami instaliaciją, netikėtai pamatytų jos kontekste patys save. Visą šią instaliaciją jungė labai svarbus elementas – svaiginantis šieno kvapas. Šį kūrinį kūriau intuityviai, norėdama, kad jis keltų neaiškų liūdesį, asocijuotųsi su užgniauztu riksmu. Daugelis lankytojų man po to sakė, kad pirmoji mintis, pamačius šią instaliaciją buvo apie holokaustą. Tai, be abejo, visai ne melodramiška asociacija. Ši lankytojų reakcija man pačiai buvo šiek tiek netikėta. Holokausto temos sąmoningai niekaip nebūčiau galėjusi imtis, nes ji pernelyg tragiška ir skaudi. Tiesiog to negalėčiau emociškai pakelti. Bet kurdama šį kūrinį vis dėlto turėjau omenyje tam tikrą

smurtą, t. y. paslėptą smurtą prieš moteris – tiek dvasinį, tiek fizinį, tiek tam tikrą mūsų dienų grožio smurtiškumą, moters tapimą vartojimo ekonomikos manipuliacijų taikiniu ir trofėjumi. Siekiau perteikti liūdesį ir melancholiją, meninės vaizduotės *riksmus ir šnabždesius*. Kaip pasakytų Merleau-Ponty, „menas nėra konstrukcija, išmonė, meistriškas santykis su erdve ir išoriniu pasauliu. Tai iš tiesų „neartikuluotas riksmas“.³⁰⁰

Apibendrindama galiu pasakyti, kad cikle (*Melo*)dramos. *Isterija* perteikiu savo pasaulio matymą pasitelkusi simuliakrinę meno kalbą, dabarties tikrovę ir stereotipinės praeities pastišką. Naudodama Formaliomis raiškos priemonėmis stengiuosi sukurti keistus paslaptingus vaizdinius. Per paradoksalius vaizdų ir tekstų santykius, jų tarpusavio prieštaravimus siekiu perteikti mūsų visuomenės individą ištikusias emocines situacijas, kuriose vis sunkiau suvokti ir reprezentuoti savo pačių dabarties patirtis. Šiuolaikinį vizualumą lemia didžiulės vaizdų sklaidos ir augančio, tiesiog skandinančio reginių vartojimo režimas. Todėl meninėmis išraiškos priemonėmis siekiu liudyti šiuolaikinį matymą ir mąstymą, ieškau būdų pažvelgti į šią problematiką polemizuojančiu aspektu, ieškoti giluminių prasmų, slypinčių už išorinio vaizdo, bei kurti naujas. Kitaip sakant, kasdienybės vaizdų lavinoje „mokausi plaukti“, gal net kartais „irtis prieš srovę“.

300 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 91.



1. (Melo)dramos. Ženklas, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raižinys, tapyba šaukštu, 159x159 cm



2. (Melo)dramos. Ekstazė, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raiziny, tapyba šaukštu, 159x159 cm



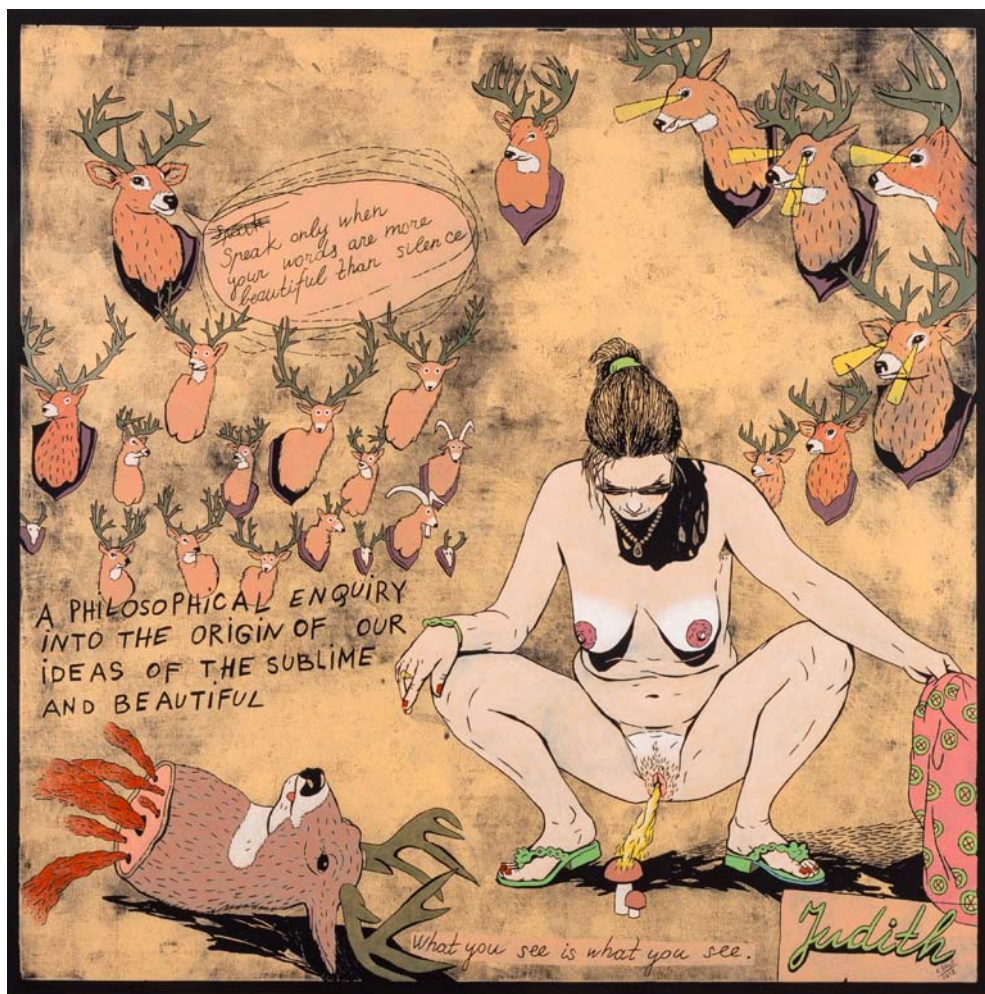
3. (Melo)dramos. Jeigu aš tavęs paklausčiau? 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio ražinys, tapyba šaukštu, 145x150 cm



4. (Melo)dramos. Bučinyš, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raizgys, tapyba šaukštu, 159x159 cm



5. (Melo)dramos. Sūrus vanduo, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio ražinys, tapyba šaukštu, 159x159 cm



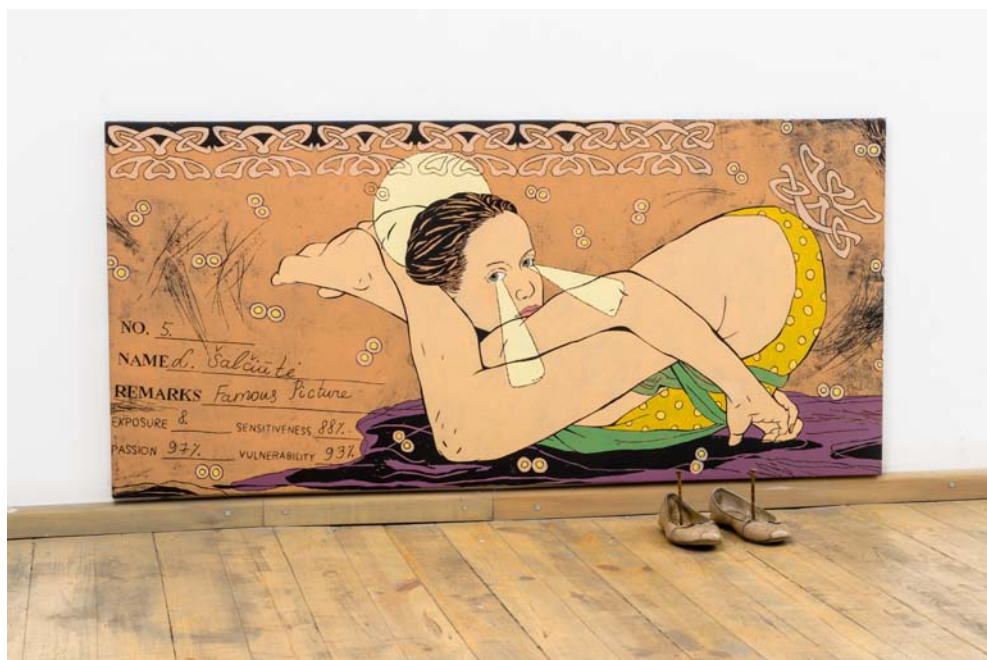
6. (Melo)dramos. *Judith*, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raizinytis, tapyba šaukštu, 159x159 cm



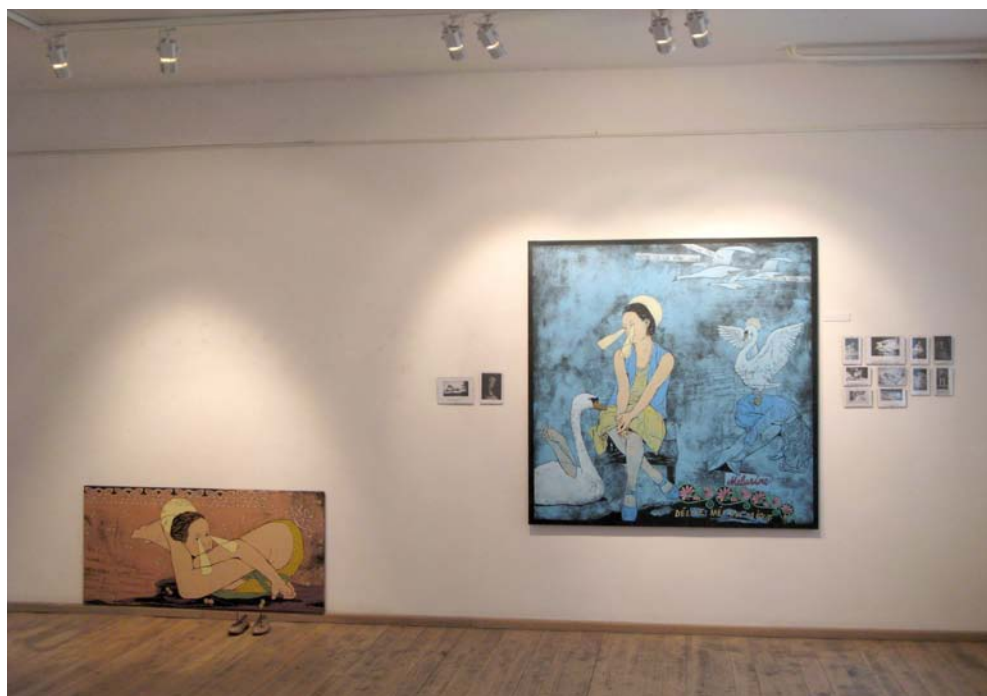
7. (Melo)dramos. Melė tvyro ore, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio raizėnys, tapyba šaukštu, 159x159 cm



8. (Melo)dramos. Baltosios naktys, 2016, aliejus, akrilas, drobė, medžio ražinys, tapyba šaukštu, 153x159 cm



9. (Melo)dramos. Garsus paveikslas, 2015, aliejus, akrilas, drobė, medžio ražinys, tapyba šaukštu, 70x150 cm



10. Ekspozicijos fragmentas



11–12. Ekspozicijos fragmentai



13–16. *Objektai*, 2015



17. Objektas, 2015



11–12. Ekspozīcijas fragmentas



18–19. Ekspozicijos fragmentas

Laisvydė Šalčiūtė

Tapyba sriubos šaukštu

'Printing With The Soup Spoon'



20–21. Filmo fragmentas



22-23. Filmo fragmentas



24–25. Filmo fragmentas



26–27. Filmo fragmentas



28–29. *(Melo)dramos. Riksmiai ir šnabždesiai* 2015, instaliacijos fragmentas



30–31. *(Melo)dramos. Riksmiai ir šnabždesiai 2015*, instaliacijos fragmentas



32. (Melo)dramos. Riksmas ir šnabždesiai 2015, instaliacijos fragmentas





33. *Coccinella Furiosa / Pamišusi boružė*, 2015



34. *Papilio Furiosus / Pamišęs drugelis*, 2015



35. *Camelopardalis Furiosa* / Pamišusi žirafa, 2015



36. *Apis furiosa* / Pamišusi bitė, 2015



37. *Testudo Furiosa* / Pamišęs vėžlys, 2015



38. *Vulpes Furiosa / Pamišusi lapė*, 2015



39. *Cetus Furiosus / Pamišęs banginis*, 2015



40. *Macropus Furiosus / Pamišusi kengūra, 2015*



41. *Aquila Furiosa / Pamišės erelis, 2015*

2. 7. Piešinių ciklas (*Melo*)dramos. Išvaymas, 2016

2016 metų rudenį buvau pakviesta dalyvauti grupinėje parodoje *Postidėja IV. Karas*. Norėdama atkreipti dėmesį į mūsų visuomenėje vis dar egzistuojančius lyčių konfliktus, šiai parodai sukūriau kūrinių (*Melo*)dramos. Išvaymas.

2. 7. 1. Konceptija

Šį darbų ciklą sudaro keturiolika 70 x 90 cm formato akvarelių ant popieriaus ir objektas šviesdėžė, kurioje švyti užrašas **DIEVAS**. Šiame žodyje išryškinau krikščioniškojo Dievo sukurtos pirmosios moters levos vardą. Kūrinyje (*Melo*)dramos. Išvaymas interpretavau levos išvaymo iš rojaus mitą. Čia simboliškai Dievą įsivaizdavau kaip asmenį, turintį, kaip ir mes visi, nervų sistemos veiklos dalį, apimančią mintis, elgesį ir pačią jo asmenybę, t. y. psichiką. Kurdama šį darbą, permąščiau du psichologijos mokslo terminus, gynybinius psichikos mechanizmus, kuriuos galbūt galėtų turėti tas simboliškai įsivaizduojamas vyriškos giminės Dievas, kaip asmuo, – *ištūmimą ir projekciją*. *Ištūmimas* – tai nevalingas procesas, kurio metu į pasąmonę ištūmiamos nepriimtinos mintys, geiduliai ir jausmai. *Projekcija* – tai nepriimtinių minčių, jausmų (pykčio, seksualinių fantazijų), motyvai yra priskiriami kitam asmeniui³⁰¹. Šias mano laisvamaniškas fantazijas iliustruoja tamsiame šviesdėžės „danguje“ švytintis užrašas **DIEVAS**, „įrodantis“, kad *leva* slypi *Dievo* viduje kaip neatpažintas ir nepageidaujamas *Kitas*, kuriam galima suversti kaltę ir jį išvayti.

2. 7. 2. Dominuojantis įvaizdis

Šiuose darbuose dominuoja apnuogintos moters įvaizdis.

2. 7. 3. Dienoraščio strategija

Kurdama ciklą (*Melo*)dramos. Išvaymas, medžiagos jam taip pat ieškojau internetinių vaizdų lavinoje. Mano dėmesį ten prikaustė galybė fotografijų, kuriose užfiksuoti ukrainiečių feministinio judėjimo „Femen“ aktyvisčių protestai. Todėl siužetus aptariamam kūriniui sėmiausi būtent iš šių *dramatizmo* kupinų fotografijų. J. Baudrillard'as pažymi, kad „fotografinis vaizdas savaime yra dramatiškas. Dramatiškas savo tyla, dramatiškas savo sustingimu. Fotografinis atvaizdas yra dramatiškas dėl jame įkūnytų grumtynių tarp subjekto noro primesti jam savo regėjimą bei tvarką ir objekto noro primesti savo betarpiškumą ir atskirumą.“³⁰²

Be to, šiuose kūriniuose panaudojau amerikiečių feministės poetės Adrienne Rich tekstų citatas, rastas kasdien klaidžiojant internete. Šie jausmingi Adrienne Rich tekstai savitai praplečia mano sukurtų vaizdų reikšmes.

„Kas yra reikšmė?“, klausia R. Barthes'as ir atsako: „Tai jutimų reiškimosi prasmė.“³⁰³ Šie darbai turbūt iš dalies perteikia ir mano pačios jutimus.

301 Cvirkaitė, K. Klasikinė psichoanalizė, prieiga internetu: <http://nesnausk.org/klinikine-psichologija/2008/09/30/sigmund-freud/> [žr. 2017-10-04].

302 J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 176.

303 R. Barthes, *Teksto malonumas*, p. 311.

2. 7. 4. Melodramos strategija

Cikle (*Melo*)dramos. *Išvayymas* dominuoja melodramos strategija, darbai kurti ir eksponuoti parodoje siekiant perteikti ekraniško judesio, kinomatogafiško naratyvo įspūdį. Mūsų Vakarų kultūroje Dievas visuomet buvo vyras, tėvas. Pasak Lauros Mulvey, formuojantis patriarchalinei sąmonei, moteris, kaip neturinti penio, ėmė simbolizuoti kastracijos grėsmę. „Patriarchalinėje kultūroje moteris reiškia kita negu vyras, kažką pančiojamą simbolinės tvarkos, kurioje vyras gali išguiti savo fantazijas ir obsesijas per lingvistinę jų kontrolę, primeddamas jas nebyliam vaizdiniui moters kaip prasmės įkūnytojos.“³⁰⁴ Cikle (*Melo*)dramos. *Išvayymas* keturiolikos akvarelių ant vienodų popieriaus lakštų seką eksponuoja kaip tarpusavyje sujungtus sustabdyto kino kadrus, todėl neatsitiktinai popieriaus lakštus tarpusavyje jungiu tamsiais tikros kino juostos gabalais. Šiuose kūriniuose tarsi kino ekrane drastiškomis pozomis vaizduojamos pusnuogės moterys, protestuojančios ir besipriešinančios jas grubiai pastvėrusiems vyrams, bandantiems ištempti ar išnešti jas iš žiūrovo regos lauko. Žvelgdama į šiuos vaizdus, L. Mulvey turbūt sakytų, kad mano kūriniuose tarsi kino ekrane regimo ir įsivaizduojamo pasakojimo skilimas pabrėžia aktyvų vyro vaidmenį, plėtojančią istoriją ir verčiantį vykti įvykius. „Vyras valdo filmo fantaziją ir iškyla kaip jėgos atstovas, nes per jį žiūrovo žvilgsnis perkeliamas už ekrano, kad neutralizuotų reginiu esančios moters ekstradiegetines tendencijas.“³⁰⁵ Į šią kūrinių seką, pilną apnuogintų moterų, būtų galima žvelgti per vojerizmo prizmę. L. Mulvey pastebėtų, kad vojeristinis piešinių pobūdis gali būti susijęs su sadizmu: malonumu nustatyti kaltę (tučtuojau asocijuojamą su kastracija), imti kontroliuoti ir per bausmę arba atleidimą pavergti kaltąją³⁰⁶. Akvarelėse vaizduojami smurtaujantys vyrai pavaizduoti kaip bespalvės kontūrinės užuominos. Žvelgdama į juos, Hélène Cixous matyt sakytų, kad „jų sena svajonė būti Dievu, t. y. motina.“³⁰⁷ Ir pridurtų, kad „moterys, vyrų akimis, įkūnija amžiną pavojų, anti-kultūrą“³⁰⁸, kurią iš mano darbų „ekranų“ taip stengiasi brutaliai pašalinti tie bespalviai vyrai. Luce Irigaray, žvelgdama į šį kūrinių, turbūt konstatuotų, kad „kadangi moteris su visu jos lyties savitumu nėra pripažinta simboli-
nėje tvarkoje, ji yra išstumta ir iš socialinės sąrangos.“³⁰⁹

Šį poskyrį noriu baigti M. Merleau-Ponty pastaba, kurioje sakoma, kad joks kūrinys „nėra užbaigiamas kaip tik todėl, kad kiekvienas kūrinys keičia, iškreipia, nušviečia, pagilina, patvirtina, paskatina, atkuria ar iš anksto sukuria visus kitus.“³¹⁰ Mintys, įžvalgos ir jutimai kuriant ciklą (*Melo*)dramos. *Išvayymas* nuvedė mane link tolesnio darbų ciklo (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholijs. *Meliuzina* kūrimo.

304 L. Mulvey, *op. cit.*, p. 345.

305 *Ibid.*, p. 353.

306 *Ibid.* p. 355.

307 H. Cixous, *op. cit.*, p. 436.

308 *Ibid.*, p. 438.

309 L. Irigaray, *op. cit.*, p. 526.

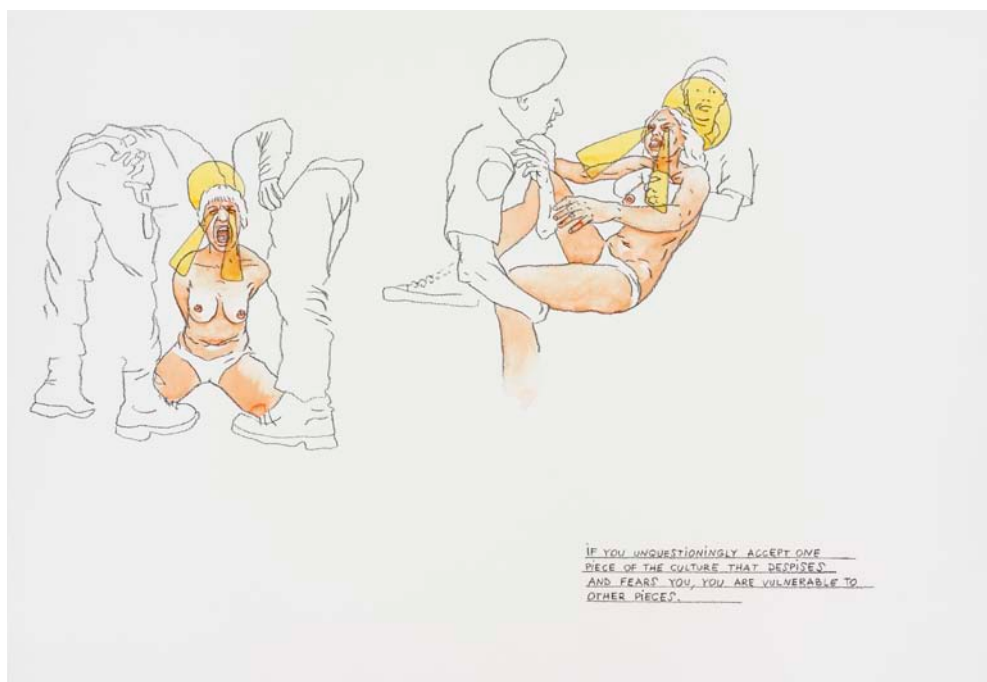
310 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 111.



1. *(Mėlo)dramos. Išvaymas*, 2016, šviesdėžė, piešinys markeriu, ekspozicijos fragmentas



2–3. *(Melo)dramos. Išvaymas*, 2016, ekspozicijos fragmentas



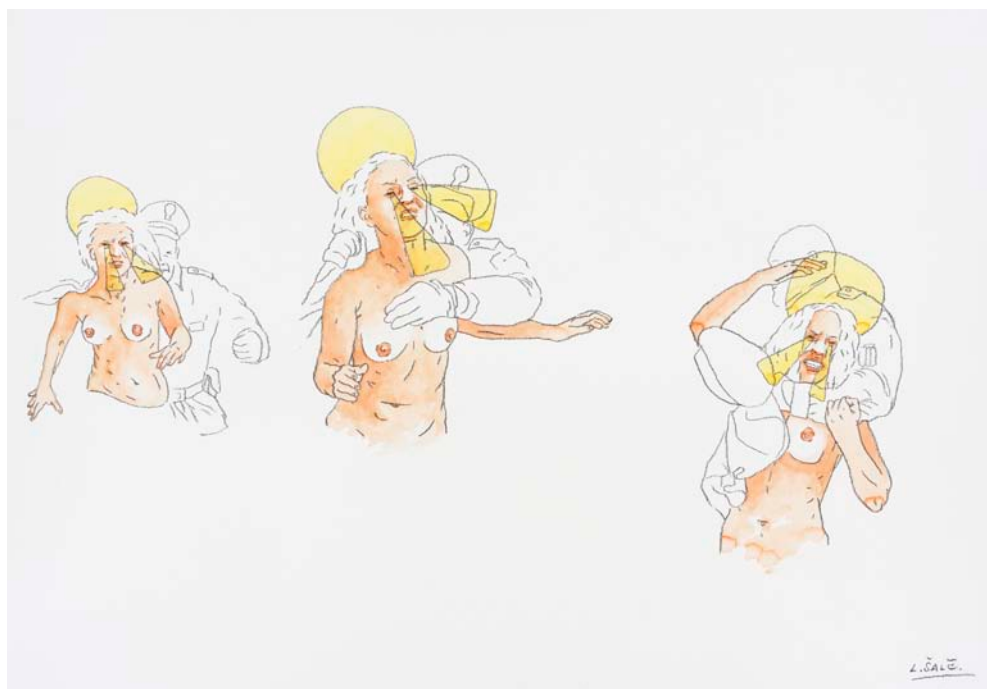
4–5. (Melo)dramos. Išvaymas, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



6–7. (Melo)dramos. Išvaymas, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



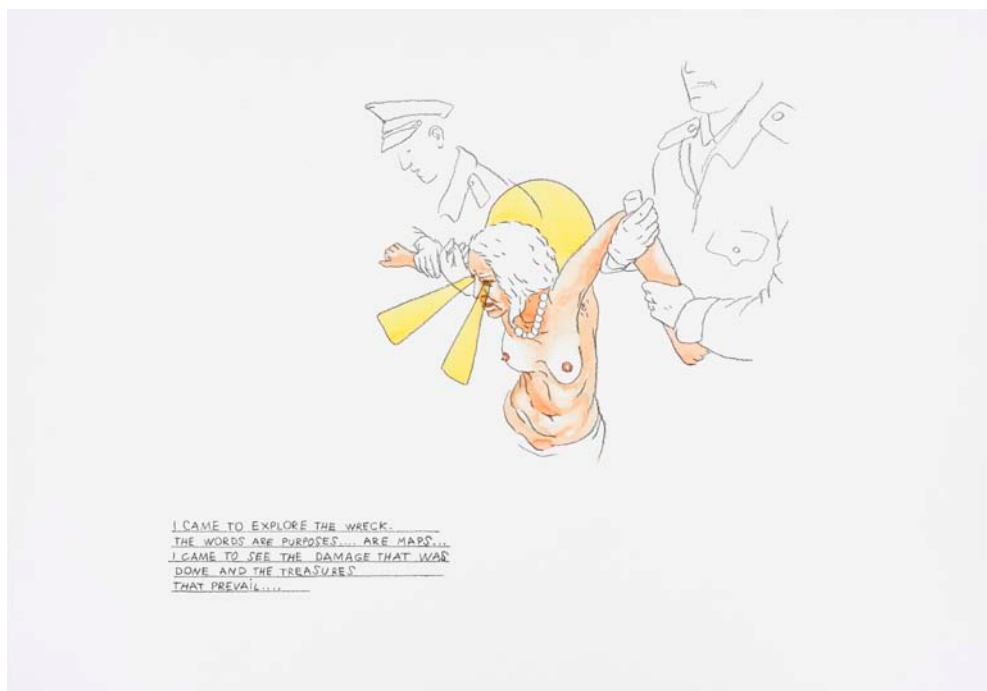
8–9. *(Melo)dramos. Išvaymas*, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



10–11. *(Melo)dramos. Išvaymas*, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



12–13. *(Melo)dramos. Išvaymas*, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



14–15. (Melo)dramos. Išvaymas, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm



16–17. *(Melo)dramos. Išvarymas*, 2016, pieštukas, akvarelė, popierius, 70x100 cm

2. 8. Personalinė paroda (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina*, 2017

2. 8. 1. Konceptcija

Nuo senų laikų žmonija mitais, kaip universalia kalba, išreiškė savo dvasines ir gyvenimiškas patirtis. Darbų ciklas (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina* yra apie vandens deivę. Mitas apie ją egzistuoja įvairuose Eurazijos kraštuose, tik skirtinguose kraštuose skiriasi jos vardas. Vardą *Meliuzina* pasiskolinau iš prancūziškos šios legendos versijos. Ji byloja, jog *Meliuzina* (pranc. *Mélusine*) už bausmę, kad gindama motinos šlovę uždarė savo žiaurų tėvą kalne, kiekvieną šeštadienį virsdavusi moterimi su žalčio ar žuvies uodega. *Meliuzina* ištekėjusi už Raimondino de Puatjė (*de Poitiers*) su sąlyga, kad jis jos niekada neturįs išvysti šeštadieniais, kai ji maudydavosi. Pastačiusi vyrui keletą pilių. Vyras žodį sulaužęs, ir ji virtusi paukšte bei dingusi amžiams, tik jos rauda sklindanti iš pilies bokštų, kai pavojus gresia kuriam nors jos palikuoniui...

IX a. Japonijoje buvo pasakojama panaši istorija. Princas prie vandens sutikęs gražią moterį ir jai pasipiršęs. Ji sutikusi tekėti su sąlyga, kad jis pažadėsias nežiūrėti, kai ji gimdysianti jų vaikus. Ši moteris ėjusi gimdyti į tam vandenyno pakrantėje pastatytą namelį, dengtą paukščių plunksnomis. Vyras sulaužęs duotą žodį ir pažvelgęs, kas vyksta tame namelyje. Pasirodė, kad tame namelyje jo žmona virtusi rykliu. Pastebėjusi, kad vyras sulaužė pažadą, moteris išėjusi į jūrą ir daugiau niekada nebegrįžusi. Sakoma, kad būtent tą dieną jūros ir žemės pasaulius atskyrė siena, ir nuo tada iš vieno į kitą pereiti nebegalima...

Įdomus istorinis faktas yra ir tai, kad Lietuvos didikų kunigaikščių Radvilų rezidencijoje Nesvyžiuje XVI a. pabaigoje – XVII a. pirmojoje pusėje veikė visoje Abiejų Tautų Respublikoje svarbiausia privati liejykla. 1619 m. į Radvilams priklausiusios Biržų pilies arsenalą iš Nesvyžiaus liejyklos buvo atvežta patranka, pavadinta *Meliuzinos* vardu.

Tokie pasakojimai audrina mano vaizduotę, juose regiu ir ankstesniuose savo darbų cikluose susikurtos fikcinės herojės *Meliuzinos* „gyvavimo“ įrodymų pėdsakus. Kūrinių ciklas (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina* buvo sumanytas universaliai istorijai apie vandens deivę, prancūziškoje legendos versijoje vadinamą *Meliuzinos* vardu, perinterpretuoti. Jau šios disertacijos įžangoje minėjau, kad vandens vaizdinys, rašant šį darbą, man yra itin svarbus, juk čia „mokausi plaukti“ mūsų regiono visuomenės be paliovos produkuojamais vaizdų ir informacijos okeanais. Tad pažintis su vandens deive dirbant šį darbą irgi gali praversti.

Mano kūrinių herojė *Meliuzina* turi įvairių būdo bruožų – kartais ji melancholiška, kartais jūžili ir chuliganiška. Taip yra todėl, kad menas anaipol nėra geras elgesys, tai reakcija į supantį pasaulį, pavyzdžiui, į spektakliškas mūsų visuomenės mistifikacijas bei tragikomišką idiotizmą.

Parodoje (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina* eksponuoju 13 akvarelių, instaliaciją „*Meliuzinos* užrašai“ ir internete aptiktas fotografijas – atsiktinių liudininkų užfiksuotus mūsų dienomis egzistuojančių *Meliuzinų* pėdsakus.

2. 8. 2. Dominuojantis įvaizdis

Šiuose darbuose dominuoja moters su nimbu šviečiančiomis akimis ir krūtimis personažas. Jos įvaizdis, kaip jau minėjau, susiformavo dar 2015 metų kūrinių cikle (*Melo) dramos. Isterija*. Šiuos darbus aptariančiame poskyryje aprašiau ir pradėti piešti Meliuziną įkvėpusias aplinkybes.

Čia aptariamame darbų cikle (*Melo) dramos. (Melo) ncholija. Meliuzina* spontaniškai įvaizdinu šiuolaikinės Meliuzinos nuotykius, patiriamus jai nardant iš įvairių skaitmeninių medijų plūstančių vaizdų jūroje. Kūriniuose pavaizduota Meliuzina ironiškai gilinasi į jausmus, duotus pažadus ir jų netesėjimą, į spektakliškas mūsų vartotojų visuomenės mistifikacijas ir iš to išplaukiantį tragikomišką idiotizmą.

2. 8. 3. Brikoliažo strategija

Ciklo akvarelės yra sukurtos iš įvairių internete rastų fotografijų, išlesiojant (apropriuojant) įvairias žmonių figūras, jas išimant iš konteksto, perdirbant ir sukomponuojant naujus paradoksalius kontekstus ir prasmes. Darbai sukurti naudojant priemones ir objektus, kurie yra artimiausioje aplinkoje, t. y. mane supa. Akvarelės papildytos užrašais, kurie mėtosi ant mano darbo stalo. Internete rastos „dokumentinės“ Meliuzinos egzistavimą mūsų dienomis įrodančios nuotraukos buvo atspausdintos ant senų pageltusių, mano nuskanuotų „Šiaurės Atėnų“ laikraščių egzempliorių, ištrauktų iš po mano lova esančio stalčiaus. Instaliacijoje *Meliuzinos* užrašai panaudojau namie jau anksčiau sukauptas dėvėtų drabužių parduotuvėse pirktas staltiesėles, taip pat vaikystėje iš močiutės gautas, siuvinėjimui skirtas audeklų atraižas su to meto siuvinėjimui skirtais piešiniais (kuriuos pati ir išsiuvinėjau). Todėl belieka pabrėžti, kad brikoliažo strategija šiame kūrinių cikle itin glaudžiai susijusi su dienoraščio strategija.

2. 8. 4. Dienoraščio strategija

Parodoje eksponuojama instaliacija *Meliuzinos* užrašai sudaryta iš mano išsiuvinėtų objektų. Instaliaciją sudarančiuose rankdarbiuose išsiuvinėti tekstai yra paimti iš mano intertekstualių dienoraščių, o daugelis siuvinėtų vaizdų pradėti vaikystėje, o užbaigti specialiai šiai parodai.

2. 8. 5. Melodramos strategija

Šioje parodoje įvaizdinu melodramišką istoriją apie moterį (galbūt vandens deivę), turinčią ryšių su kitais pasauliais per virsmą. Ciklo kūrimo atspirties taškas – internete rasti pasakojimai – Viduramžių legendos, paplitusios Eurazijos kraštuose. Šios istorijos baigiasi tragiškai, nes jų herojės sutuoktinis nesilaiko duoto pažado ir ją praranda amžiams. Šis siužetas tam tikra prasme universalus bei aktualus ir mūsų dienoms – amžina tema: moterų

ir vyrų santykiai, duoti pažadai, priesaikos ir jų netesėjimai – siužetai sutinkami dar graikų mituose, pavyzdžiui apie Orfėją ir Euridikę, apie Dzeusą ir Semelę – tikros (*melo*)dramos. Dažniausiai melodramose priesaikomis naiviai tiki moterų personažai. Tačiau maniškių kūrinių herojė Meliuzina atsisako likti beviltiškoje aukos rolėje ir imasi maištingų žygių.

Ar mano darbuose Meliuzina vaizduojama šokiruojančiai nuoga? Drįstu tvirtinti, kad ji nenuoga. Mano kūrinių herojė Meliuzina – intertekstuali, t. y. paveikta įvairių mano gyvenime pamatytų, perskaitytų siužetų, ypač vaikystėje gausiai skaitytų pasakų, kuriose dažnai aptikdavau situacijas, kai pasakos personažei duodama užduotis atvykti – pavyzdžiui, pas karalių – nei nuogai, nei apsirengusiai, nei pėsčiai, nei važiuotai, ir ji tai padarydavo... Todėl teigiu, kad manoji Meliuzina irgi nenuoga; ji nei nuoga, nei apsirengusi. Ji – savotiška tarpininkė tarp kelių pasaulių, pavyzdžiui, – tarp gamtos ir kultūros. Juk Meliuzina šeštadieniais tampa pusiau žuvimi. Pasak prancūzų filosofo Jacques'o Derrida, „gamtoje“ nėra nuogumo. Esama tik jausmo, afekto, patyrimo (sąmoningo ar ne), jog egzistuoja nuogume. Kadangi gyvūnas yra nuogas *neegzistuosdamas* nuogume, jis nesijaučia nuogas ir savęs nemato nuogo. Ir todėl jis nėra nuogas.³¹¹

Bet žmogus irgi yra gyvūnas, kad ir kaip kai kurie mūsų tą faktą norėtų pamiršti. Tai viena iš priežasčių, kodėl mano kūryboje daug visai nedrovių apnuogintų kūnų, kurių aš nelaikau nuogais. „Kas yra drovumas, jei būti droviam tegalima išliekant begėdiškam ir atvirkščiai?“, – klausia Derrida. Ir atsako: „Žmogus niekada nebebus nuogas, nes jis jau turi nuogumo prasmę, taigi, ir drovumo ar gėdos prasmę. Gyvūnas išliks savo nenuogume, nes yra nuogas, o žmogus – savo nuogume, mat nebėra nuogas.“³¹² Šis filosofo apibrėžtas „nuogumas be nuogumo“, šis buvimas nei nuogai nei apsirengusiai, kaip vaikystėje skaitytose pasakose, man, kaip žmogui, suvokiančiam savo „gyvūniškumą“, kelia daug egzistencinių klausimų bei tam tikrą *melancholiją*.

Todėl parodą visai neatsitiktinai ir pavadinau (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. Meliuzina. Siekiau jame užkoduoti egzistencijos ir žmonių tarpusavio santykių dviprasmybes, netvarumą ir egzistencinį liūdesį. Žodžio *melancholija* sandaroje įžvelgiu tarsi užkoduoto žodžio *melas* pėdsakus, todėl parodos pavadinime jį išryškinau skliausteliais.

Meliuzina yra „gyvūnas“, aš esu „gyvūnas“, jūs esate „gyvūnas“, mes visi esame gamta. Anot Derrida, gamta yra liūdna, nes „gamta gauna vardą“. „Būti pavadintam, girdėti, kaip tave šaukia vardu, pirmąsyk gauti vardą – visa tai galbūt reiškia sužinoti, jog esi mirtingas ir galiausiai pajusti, kad miršti“, – teigia filosofas³¹³.

Savo kūrinių herojei, tarpininkei tarp kultūros ir gamtos, aš daviau vardą Meliuzina. Todėl ji apimta melancholijos. Kaip pasakytų amerikiečių filosofė Cora Diamond, „suvokimas,

311 J. Derrida, „Gyvūnas, kuris, vadinasi, esu“, in: *Athena: filosofijos studijos*, Nr. 11, sud. A. Žukauskaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 108.

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*, p. 114.

kad kiekvienas iš mūsų esame gyvas kūnas, kuris yra „gyvas pasauliui“, kartu atskleidžia kūnišką pažeidžiamumo mirčiai pojūtį, gryną gyvūnišką pažeidžiamumą, kuriuo dalijamės su gyvūnais.³¹⁴“

Tad mano kūrinuose Meliuzina „kalba“ apie šiuos dviprasmiškus, aiškių, stabilų ribų neturinčius, t. y. transgresyvius dalykus. Ji šneka apie mūsų egzistencijos melancholiją, komiškumą, kartais idiotizmą. Apie visus tuos dalykus yra ir ši mano meninio tyrimo disertacija.

Apibendrinama galiu pažymėti, kad šiame darbų cikle, kaip ir senovės mituose, vietoj įprastų logiškų sąvokų, faktų ir vaizdų, įvaizdinu iracionalius įvaizdžius ir situacijų modelius ir norėčiau, kad jų reikšmę žiūrovas interpretuotų subjektyviai ir savaip patirtų pats.

³¹⁴ C. Diamond, „The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy“, in: S. Cavell, C. Diamond, J. McDowell, I. Hacking, C. Wolfe, *Philosophy and Animal Life*, New York: Columbia University Press, 2008, cituota iš: A. Žukauskaitė, „Gyvūniškoji negalia: gyvūno klausimas Jacques'o Derrida filosofijoje“, in: *Athena: filosofijos studijos*, Nr. 11, sud. A. Žukauskaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 151.



1. *(Melo)dramos. (Melo)nholija. Meliuzina*, 2017, akvarelè, popierius, 70x50 cm



2. *(Melo)dramos. (Melo)ncholija. Meliuzina, 2017, akvarelē, popierius, 70x50 cm*



3-4. *(Melo)dramos. (Melo)nholija. Meliuzina, 2017, akvarelè, popierius, 50x70 cm*



*ici est la couleur
de mes rêves*

5. (Melo)dramos. (Melo)ncholiija. Meliuzina, 2017, akvarelè, popierius, 70x50 cm



6. *(Melo)dramos. (Melo)ncholija*. Meliuzina, 2017, akvarelē, popierus, 70x50 cm



186



187



11–12. *(Melo)dramos. (Melo)ncholiija*. Meliuzina, 2017, akvarelē, popierius, 70x100 cm



13. *(Melo)dramos. (Melo)ncholija*. Meliuzina, 2017, akvarelè, popierius, 70x100 cm



14–15. Ekspozicijos fragmentas



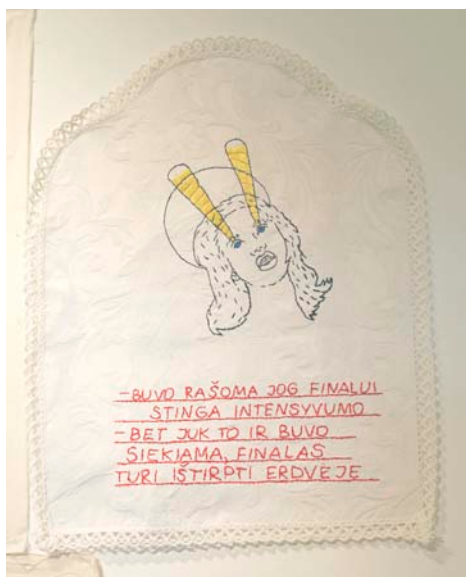
16–18. Filmo fragmentas, ekspozicijos fragmentas



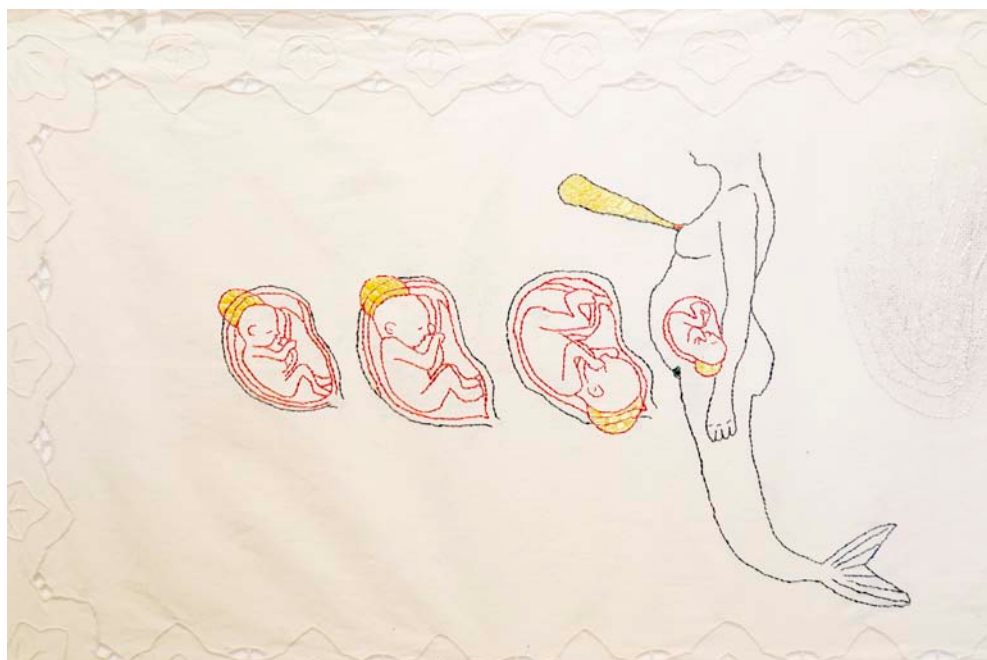
19. Ekspozicijos fragmentas



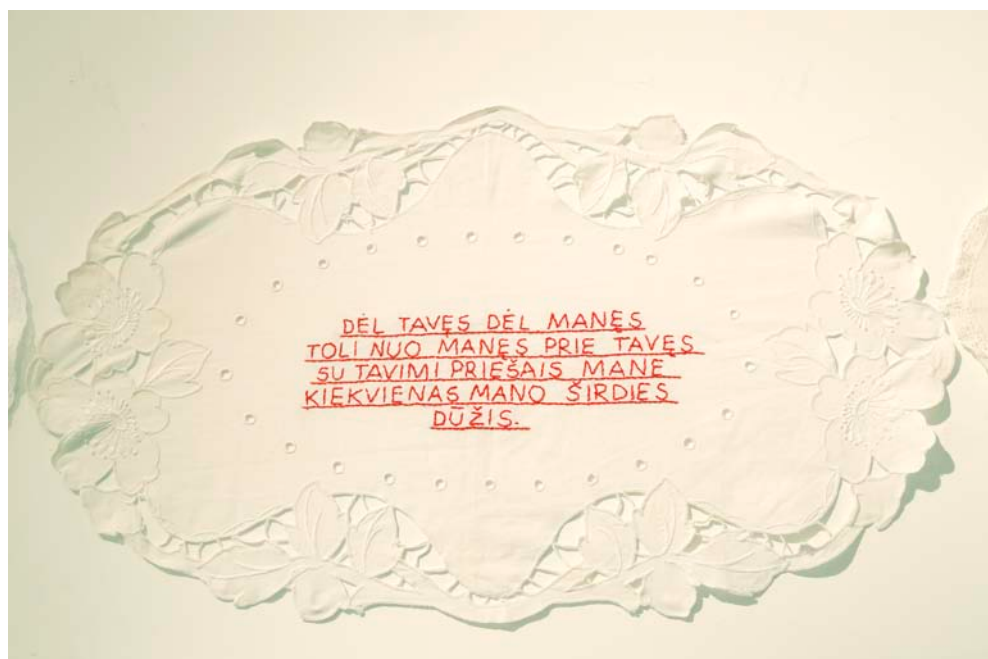
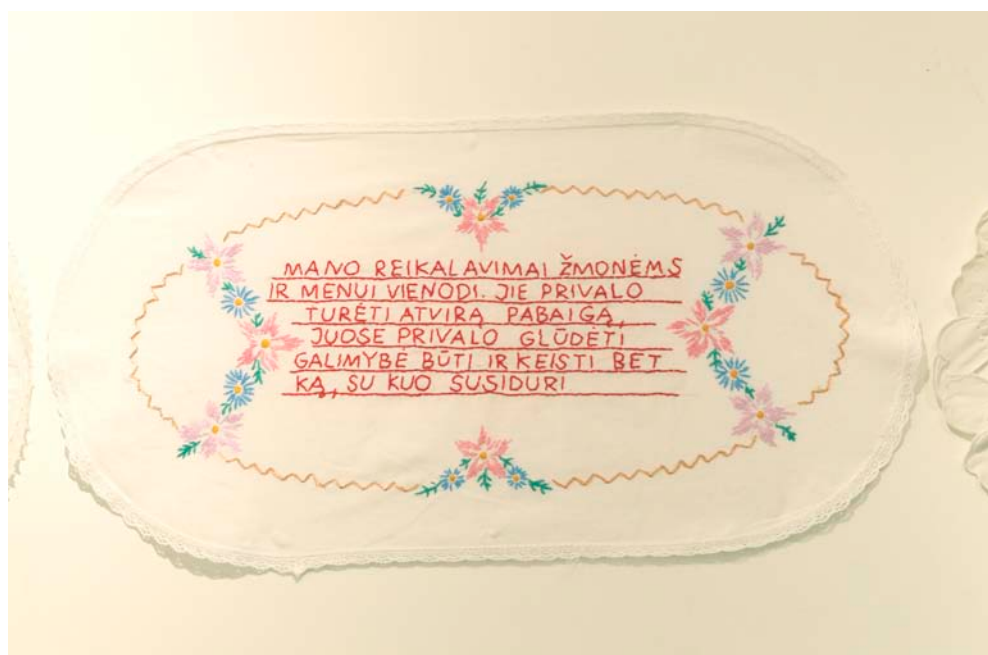
20. Šilkiniais siūlais siuvinėtas audeklas, ekspozicijos fragmentas



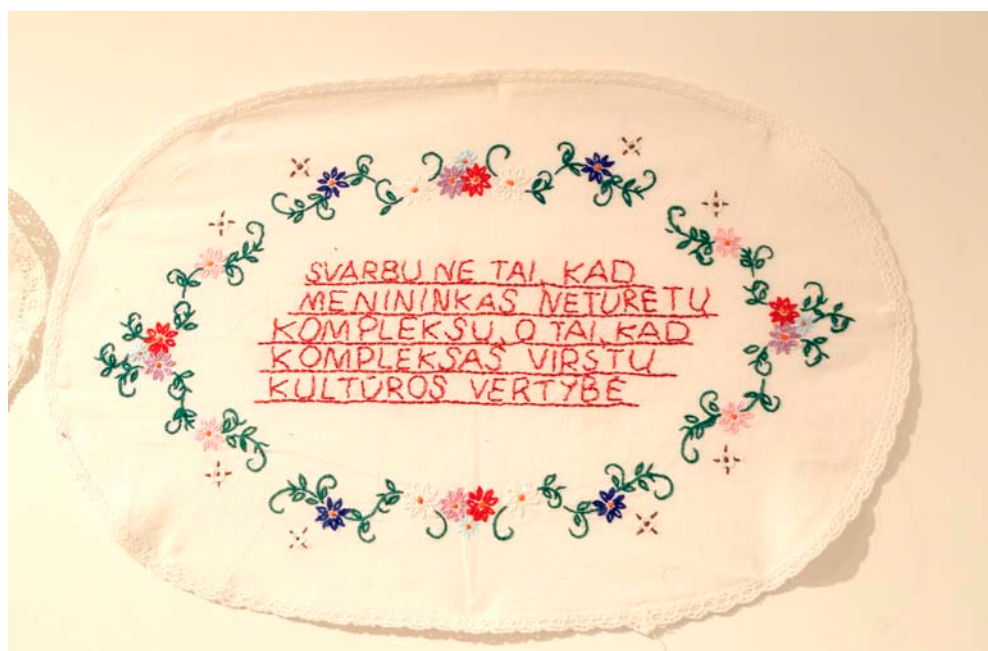
21–23. Šilkiniais siūlais siuvinėtas audeklas, ekspozicijos fragmentai



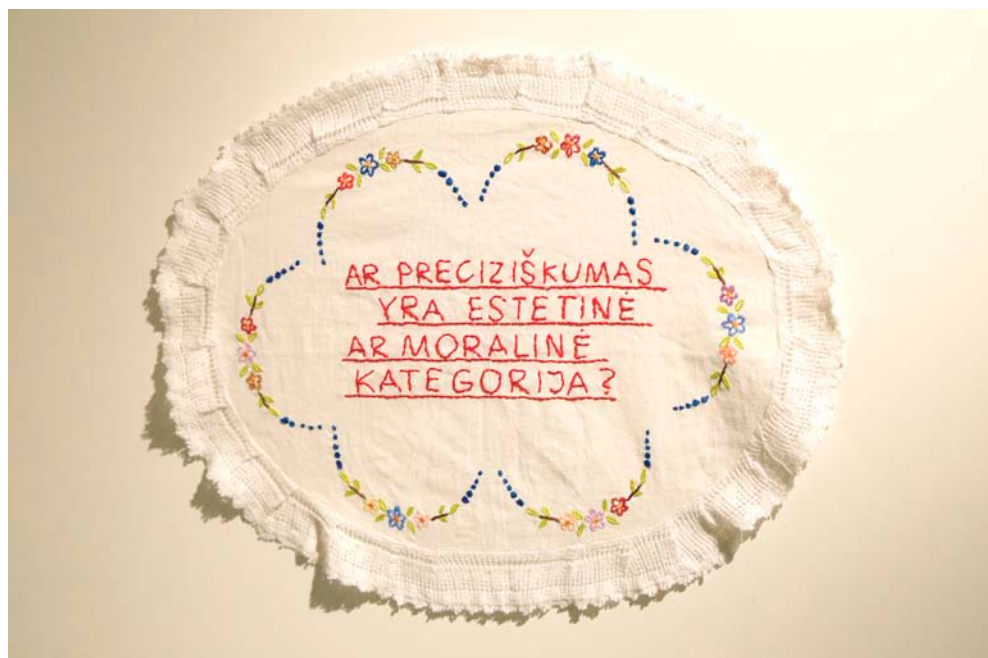
24–25. Šilkiniais siūlais siuvinėtas audeklas, ekspozicijos fragmentas



26–27. Šilkiniais siūlais siuvinėtas audeklas, ekspozicijos fragmentai



28–29. Šilkiniais siūlais siuvinėtas auðeklas, ekspozicijos fragmentas



30–31. Šilkiniais siūlais siuvinėtas audeklas, ekspozicijos fragmentai

IŠVADOS

Šis tyrimas yra patirtinis. Jame metodiškai atskleidžiami subjektyvūs autorės meninio mąstymo principai. Šie principai verbalizuojami žvelgiant per įvairių šiuolaikinių teorijų prizmę, remiantis trimis skirtingos prigimties fenomenus nusakančiomis sąvokomis: brikoliažu, dienoraščiu ir melodrama. Tyrimas išaiškina ir pagrindžia kaip per šių trijų fenomenų – trijų kūrybinių strategijų prizmę – autorė subjektyviai (pa)tiria *postjausmingą* šiuolaikinę kasdienybę ir pateikia žaismingus pavyzdžius, autoironiškai iliustruojančius (melo) dramišką šiuolaikinės vartotojiškos Vakarų visuomenės subjekto emocingumą.

Tyrimas parodo kaip, remiantis kūrybiniu procesu ir kasdienybės stebėjimais, atrandamos naujos kūrybinės ir gyvenimiškos patirtys, kokias reiškinių ir interpretacijų galimybes bei netikėtas sąsajas ir dėsnius jos atveria, ir kokiomis teorijomis bei principais remiantis, jos vizualiai transformuojamos į tyrimo metu realizuotus kūrinius.

Šiame meniniame tyrime argumentuojamas kritinis žvilgsnis į supantį kultūrinį kontekstą ir, remiantis autoritetų tekstų refleksija, metaforizavimo ir asociacijų principais verbalizuojamas *intuityvus menininko žinojimas*. Tyrimą sudaro autentiška teorinio požiūrio ir kūrybinės praktikos kombinacija, ji realizuota individualiais metodais ir artikuliuota visuotinai suprantamu būdu.

Tyrimas didele dalimi atsako į vieną pagrindinių strateginių klausimų – klausimą *KAIP? Kaip yra* šios autorės menas, *kaip* per įvairių teorijų prizmę ir atsitiktines kasdienybės aplinkybes subjektyviai suvokiamas kultūrinis kontekstas ir supanti aplinka? Tyrimas atskleidžia, kad šis klausimas suponuoja tiek fizinį, tiek mentalinį judesį, tampantį tyrimo teorinės ir praktinės dalių jungtimi. Šį judesį metaforiškai galima apibrėžti kaip *SŪKURIAVIMĄ*. Šį *sūkuriavimą* siekiama perteikti tiek tekste, tiek kūriniuose. Nes tarsi be tikslo sūkuriuojant vandenyje, intuityviai sukūriuojant mintimis po tekstus, knygas, internetą ir kasdienę aplinką, yra sukurta šio meninio tyrimo teorinė dalis ir praktiniai kūriniai. Tad šiose tyrimo išvadose akcentuojami du žodžiai – ***sūkuriavimas ir sukūrimas***. Sūkuriavimą šiame meniniame tyrime apibendrina ***sukūrimas***.

Tiek teorinėje, tiek praktinėje tyrimo dalyse išsiveržta iš binarinėmis opozicijomis paremto logocentrizmo ir savitai reflektuotas šių dienų individo ir visuomenės susidūrimas.

Tai suteikia galimybę autorei tyrimo procese nuolatos „perkonstruoti“ save ir supančią aplinką, bei lanksčiai reaguoti į kasdienybę, tarsi ji būtų intelektualinis nuotykis. Kasdienę patirtį, atsitiktinius įvykius įterpus į šio meninio tyrimo kontekstą, reflektuojamas mus supančios potyrių kultūros emocinis perteklius bei santykis su juo.

Viena vertus, autorė yra šiuolaikinės Vakarų kultūros epicentre ir suvokia, kad jai rūpi tai, kas ir daugeliui vartojimo kultūros atstovų; kita vertus, konstatuojama, kad jos santykis su kultūriniu kontekstu ne visada atitinka standartinį santykį. Jis yra kritiškas. Tuo autorei artimi šiuolaikinės kultūros teoretikai: Roland'as Barthes'as, Jeanas Baudrillard'as, Zygmuntas Baumanas, Gastonas Bachelard'as, Judith Butler, Gilles'is Deleuze'as, Guy Debord'as, Jacques'as Derrida, Umberto Eco, Halas Fosteris, Michelis Foucault, Nelsonas Goodmanas, Hansas-Georgas Gadameris, Wolfgangas Iseris, Fredricas Jamesonas, Julia Kristeva, Claude'as Lévi-Straussas, Alphonso Lingis, Marshallas McLuhanas, Maurice'as Merleau-Ponty, Laura Mulvey, Peteris Sloterdijkas ir kiti, kuriais remiamasi šiame tyrime.

Kasdienybėje tenka susidurti, jog Vakarų visuomenė yra ne tik vartotojiška, spektakliška, bet ir *post-tiesos* visuomenė. *Post-tiesa*, kaip ir vartotojiškumas ar spektakliškumas, siejama su emociniu žinių perdavimo būdų ir manipuliavimu mūsų jausmais. Todėl raktinis šio meninio tyrimo žodis yra autorės sugalvotas naujadaras (*Melo*)dramos – perkonstravus labiausiai į žiūrovų jausmus apeliuojančio žanro – *melodramos* – pavadinimą, išryškinant žodį *melas*.

Savo santykį su supančiu kultūriniu kontekstu autorė reiškia menu. Šio meninio tyrimo metu, remiantis teorine literatūra ir savos kūrybos pavyzdžiais, nustatyta, kad kūryboje ji dažniausiai pasitelkia tris menines strategijas – brikoliažą, dienoraštį ir melodramą. Šių strategijų tyrinėjimas aktualizuoja tyrimo metu sukurtų kūrinių vaizdo ir koncepcijų struktūrų specifikos permąstymą.

Šių trijų kūrybinių strategijų išskleidimas meniniame tyrime atveria specifinius kūrybinio veiksmo turinius ir patirtis. Verbalizuojami tokie kūrybos metodai kaip mitopoetinis intelektualus meistravimas, autorefeksiškas kasdienybės aplinkybių tyrinėjimas ir jų galima įtaka kūrinio tapimo procesui, kritinis žvilgsnis į šiuolaikinės vartotojų visuomenės *postjausmingumą* ir apgaulingumą, siekiant melodramiškais metodais dekonstruoti pačius (*melo*)dramos žanro atspindžius supančioje kasdienybėje.

Siekiant kompleksiščiau perteikti išsikeltus tikslus ir norimas prasmes, praktiniuose darbų cikluose sukurti įvairūs minėtų trijų kūrybinių strategijų – brikoliažo, dienoraščio ir melodramos – deriniai.

Meninio tyrimo metu sukurti septyni nauji darbų ciklai: (*Melo*)dramos. *Ledos dienoraščiai* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Neišsklotinė* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Paveikslas Vytautui Ališauskui* – 2015 m., (*Melo*)dramos. *Isterija* – 2015 m., (*Melo*)dramos. *Išvaymas* – 2016 m., (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholijs. *Meliuzina* – 2017 m.

Darbų ciklai buvo sukurti tapybos aliejumi ir akrilu ant drobės, piešimo markeriu ant polietileno, medžio raižymo, fotografijos, videofilmo, instaliacijos, meninių objektų, tekstilės, akvarelės ant popieriaus technikomis ir medijomis.

Šie kūrinių ciklai buvo eksponuoti penkiose personalinėse parodose ir šešiose grupinėse parodose. Jų autorę galima apibūdinti kaip postmodernistę, tačiau pažymėtina, kad

šio tyrimo eigoje ji jaučia poreikį „pamatuoti“ savo kūrybą XIX a. daile ir klasikiniu modernizmu. Todėl tyrimo metu sukurtuose kūriniuose ji mėgdžioja šių laikotarpių stilius ir formas, pripildydama juos šiuolaikinės problematikos turiniu ir strategijomis.

Meninio tyrimo metu sukurti kūrinių ciklai pasižymi ironišku maištingumu, juose akcentuojamas estetinis perteklius, emocinis nesaikingumas. Autorės įsitikinimu šie bruožai būdingi tiek klasikiniam melodramos žanrui, tiek ir mūsų šiuolaikinei postmoderniai, vartotojiškai, spektaklišcai Vakarų visuomenei. Tai iliustruoja **(Melo)dramatiško postjausmingumo teorija**, kurią brikoliažo būdu autorė sukūrė „kartu“ su vokiečių filosofu Wolfgangu Welschu. Šios pseudoteorijos atsiradimo aplinkybės aprašytos tyrimo įvadinėje dalyje, o ji pati čia pateikiama kaip simboliškai apibendrinanti šį meninį tyrimą.

Apie (Melo)dramišką postjausmingumą. Intertekstuali meninė pseudoteorija

Laikas apie *jausmingumą* kalbėti kitaip. Dabar jau turime galimybę atkreipti dėmesį į temos esmę. Užtektinai ilgai ši sąvoka neišsina iš apyvartos, užtektinai ilgai buvo brėžiami kontūrai, leidžiami miglos kamuoliai. O šalininkų ir priešininkų konfrontacija virto įprastiniu ritualu. Tad dabar jau tapo būtina plėtoti racionalųjį turinį to, kas nuo šiol bus vadinama *postjausmingumu*.

Nors *postjausmingumo* terminas ir labai abejotinas, bet pats dalykas yra svarus ir ilgalaikis – nesvarbu, ar žvelgsime į praeitį ar į ateitį. Ir tarp *jausmingųjų* yra žymių žmonių, kurie dėl šio termino raukosi – ne todėl, kad jie būtų kritiški, o kad reflektuodami atstovauja šiai krypciai.

Apskritai būtina aiškiai įsisąmoninti, kad *jausmingumas ir postjausmingumas* – visai ne meno teoretikų, menininkų ir filosofų išradimas.

Veikiau mūsų tikrovė ir gyvenamasis pasaulis pasidarė *postjausmingi*. Oro susisiekimui ir komunikacijų amžiuje heterogeniški dalykai taip suartėjo, kad kiekviename žingsnyje susiduria kaktomuša, ir vienalaikiškumas to, kas nevienalaikiška, virto nauja prigimtimi. Tikrovėje atsirado bendra simultaniškumo situacija ir skirtingų konceptų bei reikalavimų interpretacija. Į šiuos pagrindinius iššūkius ir problemas atsakymų ieško *postjausmingasis pliuralizmas*.

Postjausmingasis pliuralizmas suprantamas kaip radikalus daugybingumas, o *(melo)dramiškumas* ginamas kaip jo koncepcija. Būdingas *postjausmingojo* daugybingumo bruožas ankstesniojo atžvilgiu yra tai, kad *postjausmingasis* daugybingumas nėra tik vi-
daus reiškinyje bendrame horizonte, – jis liečia kiekvieną tokį horizontą, tiksliau sakant, ribas arba pagrindą. Jis prasimuša pro horizontų daugį, verčia skirtingai įsivaizduoti ribas, pripažįsta pagrindų įvairovę. Jis taiko į substanciją, nes skverbiasi prie šaknų. Todėl čia vadinamas *radikaliuoju (melo)dramiškuoju daugybingumu*.

Tad ne tik menuose, bet ir socialinėje sferoje – nuo ekonomikos, politikos, iki mokslinių teorijų bei filosofinių refleksijų – postjausminių reiškinių sutapimai yra tiesiog akivaizdūs. Dėl tų sutapimų postjausmingas (melo)dramatiškumas ir yra sąvoka, o ne vien patogus šūkis, todėl jis gali būti plėtojamas kaip koncepcija.

Postjausmingumas nieku būdu nėra tai, ką įtaigauja jo pavadinimas ir ką jam neteisingai priskiria įprastinė dviprasmybė: tai ne trans- ir ne interjausmingumas. Pagrindinį jo turinį – daugybingumą – jau propagavo XX a. tokios svarbios savo neojausmingumu instancijos kaip mokslas arba menas.

Tad kalbant labai tiksliai: Mūsų postjausmingas jausmingumas yra postjausmingas tik kito jausmingumo atžvilgiu – ne paskutiniojo ir toliau gyvuojančio XX a. jausmingumo, o jausmingumo seniausia ir iš tikrųjų pasenusia prasme, (Melo)dramiško jausmingumo naujųjų laikų prasme³¹⁵.

315 Trumpas paaiškinimas kaip ši teorija atėjo autorei į galvą. Vieną vakarą studijoje spalvotais pieštukais ji piešė porą piešinių būsimai parodai. Piešiant ir tuo pat metu mąstant apie ekspozicijos visumą bei koncepciją, autorės vaizduotė netikėtai atliko spontanišką minties judesį – jį menininkė priskyrė brikoliažo strategijai. Darbo procese autorė pajuto intuityvų norą atsiversti lentynoje jau seniai stovinčią nevartytą, iš pirmo žvilgsnio nuobodoką knygą. Menininkė atsivertė ją pirmoje pasitaikiusioje vietoje. Ir iš antro žvilgsnio knyga jai pasirodė nuobodoka. Atsivertė dar kelias atsitiktines jos vietas. Skaitinėdama vienur kitur niūriai bambėjo sau po nosim, kad šitoks nykus tekstas, pakeitus jame vieną kitą žodį, galėtų aprašyti bet ką kita, ką tik nori. Ir tada autorei šovė galvon mintis taip ir padaryti. Ji akiplėšiškai ir ironiškai panaudojo keletą šios knygos – Wolfgango Welscho Mūsų postmodernioji modernybė – tekstų savo meninėms reikmėms. Aproprijavo ir perdirbo minėtą tekstą, įterpdama savo sugalvotus žodžius, kurie pateikiami kursyvu ir pabraukti. Tekstas nusavintas iš: W. Welsch, Mūsų postmodernioji modernybė, Vilnius: Alma littera, 2004, p. 38–39, 43–44, 46.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Aleksandravičiūtė, A., „Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu“, in: *Menotyra*, Nr. 1 (18), 2000, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 9–14.
- Aragon, L. *Le Traité du style*, Paris: Gallimard, 1928.
- Arlauskaitė, N. *Trumpas feministinės kino teorijos žinynas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2010.
- Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius: Scena, 1999.
- Avantekstas: *Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilnius: Vilniaus universitetas, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žr. 2017-10-04].
- Bachelard, G. *Svajonių džiaugsmas: ugnies psichoanalizė: vanduo ir svajonės: erdvės poetika*, Vilnius: Vaga, 1993.
- Baldick, C. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Bartas, R. [Barthes, R.] *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991.
- Barthes, R., „Atvaizdo retorika“, in: *Baltos lankos*, Nr. 17, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 55–74.
- Barthes, R., „Dar sykį – kūnas“, in: *Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse*, sud. N. Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 37–45.
- Barthes, R. *Camera lucida*, Vilnius: Kitos knygos, 2012.
- Baudrillard, J. *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- Baudrillard, J. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, London: Verso, 2009.
- Baudrillard, J. *Vartotojų visuomenė: mitai ir struktūros*, Vilnius: Kitos knygos, 2010.
- Bauman, Z. *Vartojamas gyvenimas*, Vilnius: Apostrofa, 2011.
- Becker, U. *Simbolių žodynas*, Vilnius: Vaga, 1995.
- Beckett, S. *Neįvardijamasis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.
- Belting, H., „Blickwechsel mit Bildern: die Bildfrage als Körperfrage“, in: H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, p. 49–75, cituota iš: E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai*, žvilgsniai, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Belting, H., *Bild-Anthropologie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, cituota iš: E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai*, žvilgsniai, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Bendix, H., „Visatoje apstu planetų klajūnių“, in: *Illustruotasis mokslas*, 2015, Nr. 12, p. 25–26.
- Benjamin, W. *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005.
- Bergson, H. *Juokas*, Vilnius: Vaga, 2014.
- Borges, J. L. *Pramanytų būtybių knyga*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.
- Borges, J. L. *Smėlio knyga*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.
- Boxsel, M. van. *Kvailybės enciklopedija*, Vilnius: Aidai, 2005.
- Braidotti, R. *Nomadic subjects: Embodiment and Sexual Differences in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, cituota iš: A. Žukauskaitė (sud.), *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Breton, A. *Manifesto Of Surrealism*, prieiga internetu: <http://www.391.org/manifestos/1924-manifesto-of-surrealism-andre-breton.html#VrtscFJ6MnE> [žr. 2017-10-04].
- Breton, A. *Nadža*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Butler, J., „Apie sielvartą“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 45 (3499), prieiga internetu: <http://literaturairmenas.lt/2014-12-05-nr-3499/2171-publicistika/3470-judith-butler-apie-sielvarta> [žr. 2017-10-04].

Butler, J. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: S.-E. Case (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270–282.

Cage, J. *Tyla*, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2003.

Černevičiūtė, J. „Kūnas vartojimo kultūroje: postmodernizmas, vartojimas, kūnas kaip prekė“, in: *Problemos*, 2008 (priedas), Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 76–86, prieiga internetu: <http://www.zurnalai.vu.lt/problemos/article/view/10483/8449> [žr. 2017-10-04].

Cixous, H. „Išėjimai“, in: K. Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo: antologija*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 432–452.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Cvirkaitė, K. *Klasikinė psichoanalizė*, prieiga internetu: <http://nesnausk.org/klinikine-psichologija/2008/09/30/sigmund-freud/> [žr. 2017-10-04].

Debord, G. *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006.

Deleuze, G. *Derybos*, Vilnius: Baltos lankos, 2012.

Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la sensation*, t. I–II, Paris: La Difference, 1994.

Deleuze, G., Guattari, F. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, London, New York: Continuum, 1980.

Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Derrida, J. „Gyvūnas, kuris, vadinasi, esu“, in: *Athena: filosofijos studijos*, Nr. 11, sud. A. Žukauskaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 106–128.

Diamond, C. „The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy“, in: S. Cavell, C. Diamond, J. McDowell, I. Hacking, C. Wolfe, *Philosophy and Animal Life*, New York: Columbia University Press, 2008, cituota iš: A. Žukauskaitė, „Gyvūniškoji negalia: gyvūno klausimas Jacques'o Derrida filosofijoje“, in: *Athena: filosofijos studijos*, Nr. 11, sud. A. Žukauskaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 141–155.

Eco, U. *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto alba, 2004.

Eco, U. *Rožės vardas*, Vilnius: Tyto alba, 2006.

Elsaesser, T., Hagener, M. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, Vilnius: Mintis, 2012.

Fletcher, A. *The Art of Looking Sideways*, London: Phaidon Press, 2001.

Floch, J.-M. *Identités visuelles*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

Flusser, V. *Fotografijos filosofijos link*, Vilnius: Išmintis, 2015.

Foster, H. „Tikrovės sugrįžimas“, in: A. Žukauskaitė (sud.), *Post/modernizmas*, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006, p. 87–117.

Foucault, M. *Seksualumo istorija*, Vilnius: Vaga, 1999.

Gadamer, H.-G. *Grožio aktualumas: menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Giddens, A. *Modernybė ir asmens tapatumas: asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje*, Vilnius: Pradai, 2000.

Gombrowicz, W. *Ferdydurkė*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2004.

Gombrowicz, W. *Kosmosas*, Vilnius: Baltos lankos, 2008.

Goodman, N. *Ways of World Making*, Indianapolis, Ind.: Hackett Publishing Company 1988.

Grigoravičienė, E. *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

GRYNAS.lt informacija, *Kaip pasakoje: netekęs mylimosios gulbinas mirė iš sielvarto*, prieiga internetu: <https://www.delfi.lt/grynas/gamta/kaip-pasakoje-netekes-mylimosios-gulbinas-mire-is-sielvarto.d?id=67385640> [žr. 2017-10-04].

Haraway, D. J. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1991, prieiga internetu: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf> [žr. 2017-10-04].

Harper, D. *Online Etymology Dictionary*, 2001–2017, prieiga internetu: <http://www.etymonline.com> [žr. 2017-10-04].

Hartnoll, P. *Teatras: trumpa istorija*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 1998.

Hawthorn, J. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*, Vilnius: Tyto alba, 1998.

<http://zmones.lrytas.lt/-13426938191340603603-j-j-clement-visi%C5%A1kai-nuoga-pozavo-peta-reklamai.htm> [žr. 2017-10-04].

INFA.lt informacija, *Visata – Holograma. Tai reiškia, jog mūsų tiesiog nėra*, prieiga internetu: <http://infa.lt/2892/mokslo-pasaulis-stovi-ant-grandiozinio-atradimo-slenkscio-mes-neegzistuojame/> [žr. 2017-10-04].

Interaktyvi lietuvių kalbos, literatūros (kultūros) ir Lietuvos istorijos mokymosi šaltinių duomenų bazė www.saltiniai.info [žr. 2017-10-04].

Internetinė meno žodynų ir enciklopedijų platforma anglų kalba Irigaray, L. „Lyčių skirtumas“, in: K. Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo: antologija*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 512–546.

Iser, W. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*, Vilnius: Aidai, 2002.

Jameson, F. *Kutūros posūkis*, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 2002

Jankevičiūtė, G. (sud.) *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų: antologija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.

Johannisson, K. *Melancholijos erdvės: apie baimę, nuobodį ir pažeidžiamumą vakar ir šiandien*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Jolita, „Iš muilo išdrožtos dramblių skulptūrėlės“, in: *Amatukai: vaikų darbų lobynas*, prieiga internetu: <http://amatukai.lt/vaiku-darbeliai-is-muilo-isdrozotos-drambliu-skulpturos/> [žr. 2017-10-04].

Kristeva, J. *Maišto prasmė ir beprasmybė: psichoanalizės galios ir ribos*, Vilnius: Charibdė, 2009.

Kulbytė, A. „Tapyba kaip chaosą perkertanti plotmė: Gilles’io Deleuze’o tapybos teorijos įžvalgos“, in: A. Žukauskaitė (sud.), *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles’io Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Lejeune, P. *On Diary*, ed. J. D. Popkin, J. Rak, transl. K. Durnin, Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 2009.

Lévi-Strauss, C. *Laukinis mąstymas*, Vilnius: Baltos lankos, 1997.

Lingis, A. „Garbės žodis“, in: *Baltos lankos*, Nr. 24, Vilnius: Baltos lankos, 2007, p. 106–121.

Lingis, A. *Bendra kalba, paskiri balsai*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.

Lingis, A. *Nieko bendro neturinčių bendrija*, Vilnius: Baltos lankos, 1997.

LRT.lt informacija, *Pabėgęs triušis slapstėsi ant keturių aukštų pastato stogo*, prieiga internetu: <http://www.ve.lt/naujienos/laisvalaikis/gyvunai/pabeges-triushis-slapstesi-ant-keturiu-aukstu-pastato-stogo-813881/> [žr. 2017-10-04].

LRT.lt informacija, *Triušis per maudynes užmigo kriauklėje*, prieiga internetu: <http://www.ve.lt/naujienos/laisvalaikis/ivairybes/triushis-per-maudynes-uzmigo-kriaukleje-999271/> [žr. 2017-10-04].

Lrytas.lt informacija, *J. J. Clement visiškai nuoga pozavo PETA reklamai*, prieiga internetu: Lyotard, J. F. *Postmodernus būvis. Ataskaita apie žinojimą*, Vilnius: Baltos lankos, 2010.

Lyotard, J. F. *The Postmodern Condition*, Mineapolis: University Of Minnesota Press, 1984, p. xxiv, cituota iš: G. Mickūnaitė (sud.), *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.

- McLuhan, M. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*, Vilnius: Baltos lankos, 2003.
- Melchior-Bonnet, S. *Veidrodžio istorija*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Merleau-Ponty, M. „Kitas ir žmonių pasaulis“, in: *Baltos lankos*, Nr. 14, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 151–177.
- Merleau-Ponty, M. „Suvokimo fenomenologija“, in: *Baltos lankos*, Nr. 28, Vilnius: Baltos lankos, 2008, p. 79–105.
- Merleau-Ponty, M. *Akis ir dvasia*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Mickūnas, A. *Per fenomenologiją į dzenbudizmą*, Vilnius: Baltos lankos, 2012.
- Mulvey, L. „Vizualinis malonumas ir pasakojamasis kinas“, in: K. Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo: antologija*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 344–362.
- Murakami, H. *Dramblis pradingsta*, Vilnius: Baltos lankos, 2014.
- Navakas, K. *Begarsis skambutis*, Vilnius: Tyto alba, 2015.
- Ortner, S. „Ar moters ir vyro santykis toks kaip gamtos ir kultūros?“, in: K. Gruodis (sud.), *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo: antologija*, Vilnius: Pradai, 1995, p. 307–336.
- Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Ročkienė, K. (pareng.) „Arba protas, arba kūnas: moters kūnas kultūros istorikės požiūriu“, pokalbis su Christina von Braun, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 26 (808), 2008 m. birželio 27 d., prieiga internetu: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307053655/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=808&kas=straipsnis&st_id=8527 [žr. 2017-10-04].
- Sloterdijk, P. *Ciniškojo proto kritika*, Vilnius: Alma littera, 1999.
- Sontag, S. *Notes on "Camp"*, 1964, prieiga internetu: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html> [žr. 2017-10-04].
- Sontag, S. *Ugnikalnio mylėtojas*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- T. Tzara, *Dada Manifesto*, prieiga internetu: <http://www.391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara.html#.Vrtwg1J6MnE> [žr. 2017-10-04].
- Tereškinas, A. *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*, Vilnius: Kitos knygos, 2013.
- Welsch, W. *Mūsų postmodernioji modernybė*, Vilnius: Alma littera, 2004.
- Wittgenstein, L. *Rinktiniai raštai*, Vilnius: Mintis, 1995.
- www.oxfordartonline.com (Grove Art Online, *Benezit Dictionary of Artists*, *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*, *Encyclopedia of Aesthetics*, *The Oxford Companion to Western Art*).
- Žukauskaitė, A. (sud.), *Post/modernizmas*, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006.
- Žukauskaitė, A. *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Žukauskienė, O. „Žiūros antropologija: apie kasdienybę ir ekranų kultūrą“, in: *Logos*, Nr. 63, Vilnius, p. 165–173.
- Бахтин, М. М. „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса“, prieiga internetu: <http://www.booksite.ru/localtxt/bah/tin/fra/nsu/ara/ble/index.htm> [žr. 2017-10-04].
- Гаевский, В. *Дивертимент: судьбы классического балета*, Москва: *Искусство*, 1981.

IVADAS

Gyvename postmodernioje reginio visuomenėje. Aš, kaip ir daugelis kitų šiuolaikinių žmonių, tarp jų ir menininkų, pasaulį pažįstu „iš antrų rankų“: kurdami mes remiamės šaltiniais, kurie savo ruožtu rėmėsi kitais šaltiniais, o tie kiti – dar kitais šaltiniais, upėmis, upeliais, balomis, ežerais, jūromis, galingais vaizdų ir žodžių srautais, kuriuose plaukiojame savo šiuolaikinėje kasdienybėje, o jų unikalūs H₂O su priemaišomis savybių deriniai sudaro mus pačius.

Taip ir regiu: neaprepiami vizualinės informacijos okeanai, kuriuose mes, šiuolaikiniai individai, tarytum groteskiškų lenktyniaujančių plaukikų būrys, įnirtingai kapanojamės, mėgindami atrasti sau patogius plaukimo būdus, padėsiančius energingais mostais veiksmingiau skrosti vaizdinės ir žodinės informacijos sroves. Šis regėjimas – vienas mano atsparos taškų, apmąstant ir verbalizuojant savo kūrybos paskatas, siekius, procesą. Tai siekiu padaryti teoriniame darbe, remdamasi man artimą problematiką tyrusiais autoriais, asmeniniais ikonosferos stebėjimais ir sava kūrybos praktika.

Vandens vaizdinys šiame tyrimo tekste neatsitiktinis, jo metaforą savo kūryboje naudoju gana dažnai. Anot ikonosferos teoretiko Marshallo McLuhano, esame medijos, esame pranešimai, veikiamo taip, kaip veikia metaforos – keičiamo patirtį ir ją pateikiame kitu pavidalu. Menas – tai sąlyginė tikrovė, kurią galime kurti įvairiais būdais. Vienas jų – manipuliavimas tekstais ir vaizdais. Aš, kaip ir daugelis menininkų, perteikiu patirtį žaisdama žodžio ir vaizdo / vaizdinio santykių pavidalais, kurdama vaizdus, tekstus, atvaizdus. Pasak vizualinės kultūros teoretiko Williama J. Thomaso Mitchello, „vaizdai ir žodžiai susiję kur kas glaudžiau, nei atrodo, jie tiesiog persmelkę vieni kitus, tai lyg dvi kalbos, nuolat verčiamos viena į kitą, jų sąveika ir sudaro kultūros pamatą, o įvairiose reprezentacijos, signifikacijos bei komunikacijos srityse skiriasi ir kinta tik jų santykis“¹. Prancūzų rašytojas, semiotikas ir lingvistas Roland’as Barthes’as teigia, kad atvaizdas yra visiškai *persmelktas* prasminės sistemos, jį taip pat kaip ir žmogų galima artikuluoti iki pat jo *gelmių* skirtingomis kalbomis. Vaizdai ir žodžiai gali sukelti begalinį prasmų įvairovės žaismą, kai į juos žiūrime iš skirtingų perspektyvų, skirtingais matymo ir mąstymo būdais.

Mano matymui ir mąstymui artimas meninis / mitinis / maginis mąstymas, kurį Claude’as Lévi-Straussas apibrėžia kaip *laukinį mąstymo būdą* – tam tikrą vaizduose panirusią konceptų sistemą. „Laukinis mąstymas nelaikiškas, jis nori suprasti pasaulį iš karto visą,

¹ E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 24.

sinchronišką ir diachronišką, ir šitaip įgytas žinojimas panašus į tą, kurį teikia ant priešingų kambario sienų ne visiškai lygiagrečiai pakabinti veidrodžiai, atspindintys vienas kitą (ir kitus objektus, išsidėsčiusius erdvėje tarp jų). Tuo pačiu metu atsiranda daugybė vaizdų, kurių vienas nėra tapatus kitam, ir kiekvienam jų būdingas tik dalinis žinojimas.²

Mus supanti vartotojiška Vakarų kultūra neišvengiamai daro poveikį tiek visuomenei, tiek mano pačios gyvensenai. Nejmanoma atsiriboti nuo masinės kultūros. Ji agresyvi, ieško aukos – naivaus vartotojo, tačiau kai sutinka kritišką stebėtoją, atsigręžia savo manipuliaciniu pobūdžiu. Tampa transgresyvia, spektakliška, karnavališka, groteskiška, kuriančia juokingas, absurdiškas, neįprastas, kartais nežmogiškas tapatybes. Masinė transgresyvių tapatybių gamyba remiasi hedonizmu, žaidimais, draudžiamais malonumais. Šis fenomenas man labai įdomus, todėl savo kūryboje ir meniniame tyrime jį analizuoju.

Imu manyti, kad žmogus nuo gyvūno skiriasi ne išmintimi, bet sugebėjimu įsipainioti savo paties susikurtose fikcijose. Pasak Wolfgango Iserio, „jeigu norime ką nors pasakyti apie pačią fikciją, reikia imtis ne pažinimo, o meno“³. Meninės kūrybos ir griebiuosi norėdama išpainioti mane pačią įsukusį fikcijų kamuolį. „Fikcija ne tarpininkauja tarp realybės ir pažinimo, o daro poveikį ribų peržengimui, įtraukdama vaizduotę procesu, neprieinamu pažinimui ir galiausiai išvengiančiu referentiškumo. Kai pažinimas ir referentiškumas fikcijoje prieina ribą, pažinimas ima atskleisti antropologines reikmes.“⁴ Pastanga išsivaduoti, išsipainioti neišvengiamai suponuoja analizę ir tyrimą. Meninės praktikos ir noras jas verbalizuoti padiktuoja šio tyrimo tikslą ir uždavinius. Tačiau tam naudoju ne akademinę, bet meninę kalbą, nes man ji yra natūralesnė. Šiame meniniame tyrime mano antropologines reikmes perteikia trijų gyvūnų kaukės – dramblio, triušio ir gulbės. Pasirinkau būtent jas, nes pastebėjau, kad jei savo iki šiol sukurtuose meno kūriniuose vaizduoju gyvūnus, tai dažniausiai vaizduoju būtent šiuos.

Turiu prisipažinti, kad tikrame vandenyje plaukti iš tiesų nemoku ir panirti visa galva į laukinį arba baseino vandenį labai bijau bei to niekada nedarau. Bet šiuolaikinėje Vakarų visuomenės kasdienybėje esame užlieti ir toliau liejami atsitiktiniais vaizdais ir informacijos srautais. Potvynis. Todėl šiame meniniame tyrime, kalbant metaforiškai, dar kartą stengiuosi išmokti „plaukti“. Šiame tekste intuityviai išbandau tris „plaukimo“ būdus – meninio tyrimo strategijas – *plaukimą drambliu*, *plaukimą triušiu* ir *plaukimą gulbe*.

Tyrimo objektas

Pagrindinis šio tyrimo objektas yra (*melo*)*dramiškas postjausmingumas* ir jo raiška šiuolaikinėje kultūroje. Tiek teorinėje, tiek praktinėje tyrimo dalyse autoironiškai gilinuosi į savią (*melo*)dramišką šiuolaikinės vartotojiškos Vakarų visuomenės subjekto emocingumą,

2 C. Lévi-Strauss, *Laukinis mąstymas*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 294–295.

3 W. Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas*, Vilnius: Aidai, 2002, p. 153.

4 *Op. cit.*, p. 154.

kurį perteikiu kaip įvairių diskursų, kontekstų, troškimų, emocijų, paradoksalių identifikavimosi strategijų koliažą. Tai realizuoju remdamasi kūrybinėmis strategijomis – brikoliažu, dienoraščiu, melodrama, – kurias pati dažnai pasitelkiu savo meninėje kūryboje, ir siekiu šioms strategijoms suteikti teorinį pagrindą.

Nemokėti „plaukti“ yra baugu ir nepatogu, šis nepatogumas suponuoja jausmų perviršį ir iš jo atsirandančias nepatogias, keistas temas mano kūryboje. Šios temos savo ruožtu irgi generuoja jausmų perviršį. Perdėtai ekspresyviai (kad ir ne visai nuoširdžiai) reiškiami jausmai, jų perviršis, didaktinės tendencijos, patetiškos, sentimentalios intonacijos yra būdingos melodramos žanrui. Visa tai – su doze (auto)ironijos – būdinga ir mano kūrybai. Tiesą sakant, tuo mėgaujuosi.

Medijuotos postmodernios tikrovės vaizdų srautas, kuriame aš tarsi kokiame vandens sūkuryje, kaip ir daugelis mūsų, esu panirusi, sąlygoja praeities ir ateities ribų tirpsmą. Jo pertekliškumas sukelia nuolatinę užmarštį ir sąmyšį. Kadangi kūnas dalyvauja vaizdo suvokime, iškėliau prielaidą, kad šiuolaikinis individas vartotojų visuomenėje yra nuolat daugiau ar mažiau apimtas įvairių emocijų perviršio, kurį vadinu (*melo*)*dramiška*⁵ ekranizuotos atminties būseną. Šią būseną meniniame tyrime nusprendžiau ironiškai vadinti *postjausmingumu*. Ir sumeistravau ją apibūrinančią trumpą ironišką išgalvotą teoriją. Postjausmingumo teoriją pateikiu šio meninio tyrimo teksto pabaigoje, išvadų poskyryje, nes šiuo tyrimu norėjau įrodyti (*Melo*)*dramiško postjausmingumo* teorijos pagrįstumą.

Tyrimo hipotezė

Meninio tyrimo metu pastebėjau, kad tai, kaip mąstau ir kuriu, metaforiškai galima apibūdinti trimis skirtingos prigimties fenomenus ir naratyvo konstravimo strategijas nusakančiomis sąvokomis: *brikoliažas*, *dienoraštis*, *melodrama*. Šie trys matymo ir jo rezultatų komunikavimo būdai, nukreipti į kultūros lauko refleksiją, susieja mane su tikrove bei kultūros tradicija ir padeda aiškiau apsibrėžti savo santykį su praeitimi ir vietą dabartyje. Pasirinkta prieiga man leidžia artikuliuotai išaiškinti ir pagrįsti, kaip per šių strategijų prizmę (pa)tiriu *postjausmingas* šiuolaikinės kasdienybės aplinkybes, kokias reikšmių ir interpretacijų galimybes jos man atveria ir kaip aš jas vizualiai transformuoju savo kūriniuose ne tik išreiškdamas savo individualybę, bet kartu ir tai, kas būdinga mano gyvenamam laikui, vietai, visuomenei. Teorinio darbo postulatus patvirtina praktinio darbo metu sukurti kūriniai.

5 Šį terminą sukūriau paveikta Guy Debord'o teksto *Spektaklio visuomenė* (1973), kuriame kalbama apie vartotojų visuomenės kultūros kodų sudaiktėjimą, iškraipymą, suponuojantį tam tikrą stereotipinių mąstymų ir spektaklišumą. Konkrečiai remiausi šia citata: „Tikroviškai apverstame pasaulyje tiesa tampa melu.“ (G. Debord, *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006, 9 tezė, p. 42). Plačiau apie tai – skyriuje *Melodrama*.

Tyrimo tikslas

Vienas mano tyrimo tikslų buvo *suvokti ir metodiškai atskleisti savo meninio mąstymo pricipus*. Bet koks žinojimo konstravimas turi asmeniškumo aspektą. Kita vertus, nori to individas ar ne, jį, sąlygoja jo istorinė tikrovė. Remdamasi savo kūrybos procesu stengiausi atrasti naujos informacijos apie savo ir savo laiko kūrybines ir gyvenimiškas patirtis, įžvelgti naujas sąsajas tarp mane dominančių procesų ir visa tai „papasakoti“.

Kitas tyrimo tikslas buvo *sukurti provokatyvių kūrinių, skatinančių jų suvokėją susimąstyti ir pažvelgti į vaizduojamas problemas netikėtu rakursu*. Savo menu tyrinėju ne tik socialinius stereotipus ir kitokias banalybes, kurie įsibrauna į mūsų tikrovę ir ją iš dalies formuoja, bet ir egzistencijos komiškumą apskritai.

Aktualumas

Verbalinis meninės kūrybos procesų artikuliavimas gali pasitarnauti kaip tam tikrų naujų paradoksalių idėjų katalizatorius ir tuo pačiu perteikti subjektyvų, intuityvų menininko „žinojimą“. Kūrybinių strategijų analizė papildoma Lietuvoje menkai išplėtotą šiuolaikinio meno kūrybos strategijų teoriją. Taip pat tikiuosi, kad mano tyrimas taps kultūros istorijos šaltiniu, nurodančiu į mano gyvenamo laiko ikonosferos aktualijas.

Darbo metodai

Žodžiais ne visada lengva išreikšti „tylųjį žinojimą“, kurio gausu kūrybos procese. Norėdama išreikšti supančios aplinkos elementų heterogeniškumą, kūrybos proceso metu praktikuojau įvairius ne visai mokslinius, bet labiau intuityvius darbo metodus – priklausomai nuo kūrybinių aplinkybių ir nuotaikos. Pagrindiniai jų būtų šie: *stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas, slystančio dėmesio technika, autoetnografinis tyrimo metodas*.

A. Stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas

Kurdama domiuosi įvairias realybės aspektais. Juos *stebiu, pastebiu, nustembu*, interpretuoju, užduodu klausimus, bet nepateikiu galutinių atsakymų, nes „tiesa“ man nėra istorija ar faktai, jos neįmanoma tobulai išsakyti, tačiau kartais ją galima pajusti, patirti poezijoje, vaizde, keistame aplinkybių ir vaizdų santykiyje. *Stebėjimas-pastebėjimas-nustebimas* – pagrindinė varomoji kūrybos jėga.

André Bretonas autobiografiniame romane *Nadža* rašė, kad tai „pasaulis staigių suartėjimų, stulbinančių sutapimų, proto pastangas slopinančių refleksų, derinių lyg pianino akordai, šviesos blyksnių, kurie verstų matyti – iš tikrųjų *matyti* [...]“, tie dalykai, net jeigu tai gryni teiginiai, kaskart pasirodo turį visus signalo požymius, nors sunku tiksliai pasakyti – kokio signalo [...]“⁶.

6 A. Breton, *Nadža*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 10.

B. Slystančio dėmesio technika

Kūryba yra mąstymo ir aplinkos suvokimo būdas. Ir šis mąstymas vyksta ne tik smegenyse – jis vyksta visame kūne, visu kūnu. Regimoji patirtis sužadina visas kitas jusles. Slystančio dėmesio techniką apibūdinau taip: kai jokiame konkrečiame vizualinėje situacijoje ar teksto, pasakojimo elementui neteikiu prioriteto, bet aplinką patiriu ir interpretuoju žaidimo principu – kurdamą laisvą asociacijų seką. Anot Gilles'io Deleuze'o, tai tarsi atsiėmimas iš visų pusių sklindantiems daugybiškumams.

C. Autoetnografinis tyrimo metodas⁷

Remiantis šiuo tyrimo metodu, „savireflektyviai apibūdinama paties tyrėjo padėtis tiriamų kultūros objektų ir socialinių praktikų, veikiančių vartotoją, atžvilgiu, nelaikant tyrėjo padėties privilegijuota“⁸. Visuomenėje žmogus yra ne tik žinantis subjektas, bet ir pats save tyrinėjantis objektas. Ir tai – ne tik mokslinių tyrimų srityje. Šiuolaikinis menas tapo ta vieta, kurioje menininkas ne tik mato save kaip kitą, bet ir kūrybiškai tyrinėja savo paties santykį su kasdienne aplinka, aktyviai ją stebi, permąsto ir reflektuoja savo poziciją, emocijas ir interesus, syjančius su jo analizuojamais reiškiniais. Šį metodą renkuosi todėl, kad pati, kaip šio teksto kūrėja, pirmiausia esu kitų tekstų vartotoja, nes šiuolaikinės medijų technologijos, tekstai ir vaizdai yra glaudžiai susiję. Anot sociologo Artūro Tereškino, „nuolat klausdamas, kaip tyrimo objektai veikia jo kūną ir emocijas, tyrėjas įgyja esminių įžvalgų ne tik apie save, bet ir apie analizuojamus reiškinius ir tyrimo procesą“⁹.

Kūrybinio proceso metu kylančias idėjas, koncepcijas, darbui naudojamas medžiagas suvoku kaip epistemologines formas, padedančias perprasti ir perteikti paties meno supratimą, parodyti, kaip jis vystosi, kinta.

Darbo struktūra

Pradėdama šį darbą ir mąstydamą, kokią tyrimo prieigą pasirinkti ir kokie bus mano darbo instrumentai, bandžiau pritaikyti daug teorijų. Tačiau ilgainiui pastebėjau, kad jos mane tik tolina nuo pradžioje neartikuluotai, intuityviai juntamo galutinio darbo rezultato. Tad atsigręžiau į asmeninę meninę praktiką ir nutariau šiam teoriniam tyrimui taikyti tas pačias tris savo pagrindines darbo strategijas kaip ir praktiniame darbe. Tai – brikoliažas, dienoraštis ir melodrama.

7 Šį metodą ir jo terminą pasiskolinau iš Artūro Tereškino monografijos *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*. Tereškinas šį rašymo apibrėžimą skolinosi iš C. Ellis, A. P. Bochner, „Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher As Subject“, in: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds.), *The Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2000, p. 733–768.

8 A. Tereškinas, *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*, Vilnius: Kitos knygos, 2013, p. 168.

9 *Op. cit.*, p. 172.

Todėl šį teorinį darbą sudaro dvi pagrindinės dalys. Pirmoji dalis – *Trys meninio tyrimo strategijos: trys plaukimo būdai*. Ją sudaro trys skyriai: *Brikoliažas (Dramblys)*, *Dienoraštis (Triušis)* ir *Melodrama (Gulbė)*. Šiuos tris skyrius sudaro dvidešimt aštuoni esė poskyriai, kuriuose remdamasi teorine literatūra ir metaforizuodama atskleidžiu tris savo kūryboje dažniausiai praktikuojamas menines strategijas – „plaukimo“ atsitiktinių vaizdų srautuose būdus: brikoliažą (plaukimą drambliu), dienoraštį (plaukimą triušiu) ir melodramą (plaukimą gulbe).

Antroji šio teorinio darbo dalis – *Trys kūno vizualizacijos strategijos meninio tyrimo metu sukurtuose kūriniuose*. Joje analizuoju minėtų trijų kūrybos strategijų apraiškas meno doktorantūros metu realizuotame praktiniame kūrybiniame projekte (*Melo*)dramos.

Šias dvi pagrindines darbo dalis sudarančiuose tekstuose varijuojama keliomis, nuolat besikartojančiomis temomis. Juose atsisakau tvirto išeities taško, palikdama erdvės interpretacijoms apie galimus galutinius sprendimus, kurių galutinumai labai sąlyginiai. Nes, prisipažinsiu, mane, kaip menininę, kursto slapta malonumas, kurį teikia kiekviena vos pradėta mąstyti mintis. Tad mano tekstas neturi labai griežtos struktūros, jame argumentus dėstau nesilaikydama iš anksto griežtai numatyto plano, jis, kaip ir mano meno kūrinių ciklai, sudarytas iš eseistinių vienas kitą papildančių ir paaškinančių „piešinių“. Tiek teorinėje, tiek praktinėje meninio tyrimo dalyse plaukiuju įvairiomis intertekstualaus vaizdų ir tekstų vandenyno kryptimis, be iš anksto griežtai apibrėžto maršruto, pasiduodama povandeninėms vaizduotės, smalsumo ir intuicijos srovėms. Tai man – savotiškas intelektualinis nuotykis, kuriame savo kasdienybės aplinkybes įtraukiu į meninio tyrimo kontekstą. Šių aplinkybių išprovokuotus „plaukimo stilius“ aprašau kaip savitus kūrybos metodus ar vaizdų konstravimo strategijas.

Dėstymas yra ne linijinės, bet ciklinės struktūros, kurią konstruoju žvelgdama į problemą įvairiais kampais; veikiama išorinių patirčių ir skaitomų tekstų, nuolat atnaujinu požiūrius ir argumentus. Umberto Eco teigia, kad „kūrinys yra *atvira* struktūra, kuri pakartoja mūsų pačių būties pasaulyje neapibrėžtumą: bent tokį, apie kurį kalba mokslas, filosofija, psichologija, sociologija; tokį, koks neapibrėžtas, draskomas prieštaravimų yra ir mūsų santykis su automobiliu, kur atsiskleidžia dialektinė valdymo ir susvetimėjimo įtampa, papildomų galimybių samplaikos“¹⁰. Tokiu pat principu kuriu ir savo meno kūrinius. Tad esė man teikia daug erdvės į valias eksperimentuoti su savo ir kitų žmonių „atradimais“. Citatas ir pavyzdžius skolinuosi tiek iš filosofijos, tiek iš grožinės literatūros ar savo pačios dienoraščių, kuriuose tarsi užvaldyta kolekcionavimo aistros ar vildamasi surasti „receptų“, padėsiančių lengviau susidoroti su realybe, prikaupiau daugybę citatų įvairiems gyvenimo atvejams. Visą šį bagažą naudoju kaip įrankius realybei interpretuoti, o pačią realybę – formuluojamoms meninio tyrimo problemoms iliustruoti.

10 U. Eco, *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 276.

Šis meninis tyrimas yra patirtinis. Disertacijoje fiksuojau, kaip aš asmeniškai suvokiu studijuojamus tikslinės teorinės literatūros tekstus ir kaip tie tekstai sąveikauja su paraleliai tyrimo metu kuriamais kūriniais. Todėl visų mano meno kūrinų, sukurtų doktorantūros studijų metu, ciklų pavadinimuose yra žodis (*Melo*)dramos.

Šio meninio tyrimo teorinių prieigų ir instrumentų pasirinkimą lėmė mano pačios interesų ratas, spontaniški kasdienybės faktoriai ir intuicija. Kūryboje labiausiai domiuosi kūno vaizdavimo fenomenu, savo menu apmąstau įvairius kūniškumo aspektus. Čia man itin svarbus meninės apropiacijos metodas – žvilgsnis į natūrą per kultūrą, iš pastarosios pasisavinant tam tikrus vaizdus, įvaizdžius, sąvokas. Kurdama stebiu mūsų Vakarų kultūros reiškinius, objektus, juos dokumentuoju, permąstau, ieškau paradoksalių derinių ir perteikiu juos savo kūryboje.

Tyrime remiuosi autoritetingų kultūros istorikų, meno teoretikų, filosofų publikacijomis bei savo kūryba, lyginu savo patirtį su kitų patirtimi. Šiame meniniame tyrime remiuosi teoriniais tektais apie vizualinę kultūrą, vaizdinių atsiradimą, jų funkcionavimą ir suvokimą. Jų autoriai yra Gastonas Bachelard'as, Roland'as Barthesas, Jeanas Baudrillard'as, Zygmuntas Baumanas, Walteris Benjaminas, Guy Debord'as, Gilles'is Deleuze'as, Jacques'as Derrida, Umberto Eco, Vilėmas Flusseris, Michelis Foucault, Hansas-Georgas Gadameris, Anthony Giddensas, Nelsonas Goodmanas, Wolfgangas Iseris, Fredricas Jamesonas, Karin Johannisson, Julia Kristeva, Marshallas McLuhanas, Laura Mulvey, Maurice'as Merleau-Ponty, Peteris Sloterdijkas, Susan Sontag, Claude'as Lévi-Straussas, Ludwigas Wittgensteinas, ir kiti. Be to, šiame tyrime remiuosi ir grožine literatūra, susijusia su mane dominančiais dalykais, pavyzdžiui, tam tikrais emociniais niuansais. Šių tekstų autoriai: Samuelis Beckettas, Jorge Luisas Borgesas, André Bretonas, Umberto Eco, Witoldas Gombrowiczius, Kęstutis Navakas, Susan Sontag, ir kiti. Remiuosi ir informacine literatūra – enciklopedijomis, žodynais, padedančiais nustatyti mano vartojamų terminų etimologiją ir genezę, dailės istorijos medžiaga ir galiausiai internetiniais šaltiniais, iš kurių semiuosi vaizdinius kūrybai ir kitus darbo išteklius.

PIRMA DALIS

Šią dalį sudaro trys skyriai: *Brikoliažas (Dramblys)*, *Dienoraštis (Triušis)* ir *Melodrama (Gulbė)*, pavadinti remiantis trimis mano dažniausiai praktikuojamomis meninio tyrimo strategijomis.

1. 1. Brikoliažas (Dramblys)

Oksfordo literatūros terminų žodynas brikoliažą apibūdina kaip prancūzišką terminą, apibrėžiantį tam tikrą improvizaciją arba „pasidaryk pats“ (angl. *Do It Yourself, DIY*) tipo meistravimą, kai iš po ranka esančių medžiagų sukuriamas kažkas naujo. Jis vartojamas ir

kalbant apie meną, bei siejamas su koliažu, asambliažu, kai iš gatavų medžiagų sukuriami nauji kūriniai arba kai rasti objektai transformuojami, įjungiant juos į naują kūrinį¹¹.

Mąstymas objektais, vaizdų fragmentais ir atsitiktiniais vaizdais, paradoksaliomis jų sąsajomis, pasinėrimas į netikėtas asociacijas yra mano kūrybos instrumentai ir medžiaga kitiems asociatyviems vaizdams ir koncepcijoms kurti.

Brikoliažo strategiją suvokiu kaip mitopoetinę intelektualaus meistravimo rūšį, suponuojančią netikėtus kūrybinius rezultatus ir įgalinančią mane mąstyti apie tikrovės ir meno santykį per veiksmą. Šios strategijos instrumentarijus dažnai atsitiktinis, jį galima apibūdinti kaip tam tikrą žmogaus dirbinių liekanų rinkinį. Brikoliažo strategijos esmę sudaro spontaniškas judesys, iš naujo pertvarkantis pasirinktus elementus tiek psichinėje, tiek socioistorinėje ar techninėje srityse ir galintis sukurti paradoksalias struktūrines sąrangas, veiksmingai naudojamas įvairiose meno praktikose.

Savo darbuose šį žaismingą veiksmą, nesiekiantį galutinai apibrėžtų tikslų, sieju su jų interpretacijų proceso atvirumu, jų reikšmės transgresyvumu. Todėl savo kūrinius palieku „atvirus“, neuždarydama plastinio įvykio į tam tikrą struktūrą, nesiūlydama žiūrovui priimti kažkokios vienos apibrėžtos formos pranešimą, bet palikdama laisvę daugeliui įmanomų interpretacijų, iš kurių suvokėjas gali pasirinkti tuos formaliuosius sprendimus, kurie jam atrodys artimiausi.

Šį skyrių sudaro penkios esė: *Termino kilmė ir prasmė; Kūryba kaip mąstymo būdas. ELEPHANTUS FURIOSUS atvejis; ELEPHANTUS FURIOSUS versus LEPUS FURIOSUS; Dramblys; Laimė*. Juose aprašau kelis brikoliažo fenomeno atvejus, iliustruojančius mano spontaniško meninio mąstymo epizodus.

1. 2. Dienoraštis (Triušis)

Dienoraštis – autobiografinio rašymo forma, kuria pasakotojas aprašo savo gyvenimo įvykius, refleksijas, vertinimus. Savo dienoraštyje dažniausiai užsirašinėju perskaitytas vienaip ar kitaip manyje rezonavusias mintis ir įvykius. Tai pagalbinė darbo priemonė. Atminties įrankis. Tarsi kelio ženklai, minčių ir įžvalgų žemėlapis, kelio, kuriuo atėjau iki čia ir dabar bei keliauju toliau, pėdsakai. Užrašai, man pačiai atskleidžiantys mano asmeninės „mitologijos“ formavimosi kryptis.

Šį skyrių sudaro dvylika esė. Septyniose pirmose – *Termino kilmė ir prasmė; Dienoraštis – mano vaizdinių laikmena; Truputis sentimentalumo; Truputis „dzen“; Truputis siurrealizmo; Truputis kūniškumo; Truputis daugiakryptiškumo* – apžvelgiu pagrindinius savo dienoraščio bruožus ir pažymiu, kad praktikuodama dienoraščio strategiją tarsi nuolat atlieku simbolinį savęs ir aplinkos perkonstravimo judesį, virstantį tiek (savi)apgaulės, tiek aplinkos apgaulės tyrinėjimu. Tai atskleisti padeda humoras ir karnavališkumas. Todėl tolesnėse

11 C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2008, s. v. *Bricolage*.

penkiose esė – *Triušio dienoraštis; Pabėgęs triušis slapstėsi ant keturių aukštų pastato stogo; Triušis per maudynes užmigo kriauklėje; Kralikai; Nė vienas triušis neturi kentėti dėl grožio* – matuojusi triušio kaukę ir kalbu jo vardu.

Apibendrinama šį skyrių galiu pastebėti, kad mano praktikuojama dienoraščio strategija turi autorefleksijos, fikcinio teksto, rašymo malonumo, „dzeniškumo“, siurrealizmo, kūniškumo bruožų. Šios daugialypės dienoraščio savybės man suteikia savistabos, meninio išsilaisvinimo ir keitimosi pagrindą, kuris įgalina įvairiais kampais aktualizuoti tyrinėjamas kasdienybės aplinkybes ir jų įtaką kūrinio tapsmo procesui. Vadovaudamasi šia kūrybine strategija, paradoksaliai kasdienybės įžvalgas verbalizuojau teorinėje meninio tyrimo dalyje ir įvaizdinu jo praktinėje dalyje. Dienoraščio strategija įgalina reflektuoti savo pačios įvairiakryptį tapsmą ir jo fragmentus perteikti meniniame tyrime.

1. 3. Melodrama (Gulbė)

Melodrama yra žanras, glaudžiai susijęs su teatru bei kinu ir dažnai skirtas vaidinti. Šį skyrių sudaro vienuolika esė. Pirmose trijose – *Termino kilmė ir prasmė; Melodrama kaip vie-na mano kūrybos strategijų; Kodėl žodį melodrama šiame meniniame tyrime transformavau į (melo)drama?* – aptariu melodramišką žvilgsnį, kuris yra vienas pagrindinių šio meninio tyrimo objektų. Taip pat trumpai apžvelgiu Guy Debord'o ir Zygmunto Baumano mūsų šiuolaikinės Vakarų visuomenės spektakliško bei vartotojiškos ekonomikos koncepcijas. Anot Debord'o, pateikdamas klaidingą požiūrį į pasaulį, spektakliškumas verčia žmones paklusti stereotipams, prisiimti jiems primestus vaidmenis. Jis teigia, kad „tikroviškai apverstame pasaulyje tiesa tampa melu.¹²“ Zygmuntas Baumanas sako, kad mūsų visuomenei aukščiausia vertybė – o per santykį su ja nustatomas ir visų kitų vertybių vertin-gumas – yra „laimingas gyvenimas“. Tačiau vartotojų visuomenė stengiasi užsitikrinti, kad laimė amžinai liktų siekiamybe, kad ji neišsipildytų, nes šios visuomenės klestėjimas re-miasi jos narių nepatenkinamumo, nelaimingumo palaikymu, skatinančiu amžiną vartoji-mo ciklą. Anot šio sociologo, vartotojiškumas yra apgaulės ekonomika, siekianti vartotojų iracionalumo, o ne blaivaus paskaičiavimo, besistengianti sukelti žmonių emocijas vietoj naudojimosi protu.¹³

Apibendrinama šiuos filosofų teiginius pastebiu, kad šiuolaikinę kasdienybę regiu tarsi melodramišką spektaklį su ryškiomis intrigomis, efektingais veiksmo posūkiais, di-daktinėmis tendencijomis bei patetiškais sentimentaliois intonacijomis, kur dalyviai perdėtai ekspresyviai (kad ir ne visai nuoširdžiai) reiškia jausmus. Mano manymu, toks emociingumas būdingas visai postmoderniai visuomenei. Todėl šį reiškinių, šį kasdienybės žanrą vadinu *(Melo)drama* („melas“ – skliausteliuose).

12 G. Debord, *Spektaklio visuomenė*, Vilnius: Kitos knygos, 2006, 9 tezė, p. 42.

13 Z. Bauman, *Vartojamas gyvenimas*, Vilnius: Apostrofa, 2011, p. 85.

Melodramos strategija šiame meniniame tyrime pasitarnauja kritiškai ir metaforiškai permąstant mūsų vartotojų visuomenės spektaklišumą. Ji padeda autoironiškai įžvelgti bei reflektuoti supančios kasdienybės perdėtai emociškus, sentimentalius ir kartais absurdiškus aspektus. Ši meninė strategija įgalina mane, prisidengusią emocingo „postjausmingumo“ kauke bei tuo pat metu sutelkusią melodraminės vaizduotės galią ir kritinį žvilgsnį, pabandyti sukurti galimybę išsprūsti iš moterį objektyvuojančio identifikavimosi su stereotipiniu melodraminiu vaizdu ir paieškoti kitų identifikavimosi strategijų.

Melodramos strategija suteikia galimybę šio tikslo siekti per tam tikrą estetinį iškraipymą, parodiją, šiomis priemonėmis dekonstruojant patį melodramos žanrą. Tai realizuoja tolesnėse aštuoniose šio skyriaus esė – *Gulbės vaizdinys mano tekste; Antonino Artaud teatro scena; Antonin Artaud. Afektinis Gulbės atletizmas. Plaukimo instrukcija; Kaip pasakoje: netekęs mylimosios gulbinas mirė iš sielvarto; Balta kaip sniegas; Apie gulbės (ne)egzistavimą; Gulbė – žvaigždė; Gulbė kaip kičo objektas*. Juose kalbu prisidengusi gulbės kauke.

ANTRA DALIS

2. Trys kūno vizualizacijos strategijos meninio tyrimo metu sukurtuose kūriniuose

Šiame skyriuje aptariu trijų savo dažniausiai naudojamų kūrybinių strategijų – briko-liažo, dienoraščio ir melodramos – apraiškas meninio tyrimo metu sukurtuose kūriniuose. Visos trys pirmame šio darbo skyriuje aprašytos kūrybinės strategijos mano darbuose yra glaudžiai persipynusios, tad neįmanoma būtų tiksliai išskirti, kaip kuri iš jų tame pačiame kūrinyje pasireiškia. Todėl toliau čia ir tolimesniuose poskyriuose jų apraiškas nusakau tik apytiksliai.

2. 1. Meninio tyrimo metu sukurti darbų ciklai

1. *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai* – personalinė paroda galerijoje „Kairė–dešinė“ 2014 m. spalio 21 d. – lapkričio 8 d.

2. *(Melo)dramos. Neišklotinė* – eksponuotas grupinėje VDA meno doktorantų parodoje Išklotinės (kuratorė Danutė Gambickaitė) parodų salėse „Titanikas“ 2014 m. balandžio 30 d. – gegužės 21 d.

3. *(Melo)dramos. Susidūrimų kambarys* – eksponuotas grupinėje parodoje *Postidėja. Plotas* (kuratorė Laima Kreivytė) galerijoje „Kairė–dešinė“ 2014 m. gruodžio 2–20 d.; Panevėžio miesto dailės galerijoje 2015 m. kovo 18 d. – balandžio 12 d.

4. *(Melo)dramos. Paveikslas Vytautui Ališauskui* – eksponuotas grupinėje VDA meno doktorantų parodoje *Mnemosinės ledkalnis* (kuratorius Giedrius Gulbinas) parodų salėse „Titanikas“ 2015 m. balandžio 20 d. – gegužės 9 d.

5. *(Melo)dramos. Isterija* – personalinė paroda galerijoje „Kairė–dešinė“ 2015 m. lapkričio 3–28 d.; Panevėžio „Galerijoje XX“ 2016 m. sausio 20 d. – vasario 10 d.; Klaipėdos „Baroti“ galerijoje 2016 m. spalio 7 d. – lapkričio 2 d.

6. *(Melo)dramos. Išvaymas* – eksponuotas grupinėje parodoje *Postidėja IV. Karas* (kuratorė Laima Kreivytė) parodų salėse „Titanikas“ 2016 m. rugsėjo 6–26 d.; Klaipėdos parodų rūmuose 2016 m. spalio 14 d. – lapkričio 13 d.

7. *(Melo)dramos. (Melo)ncholiija. Meliuzina* – personalinė paroda galerijoje „Artifex“ 2017 m. balandžio 4–22 d.

2. 2. Personalinė paroda *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai*, 2014

Šiame darbų cikle perinterpretuoju antikinį mitą apie Ledą ir Dzeusą. Instaliacijoje *Ledos dienoraščiai* naudoju internete rastus, įvairias šimtmečiais vyrų nutapytus paveikslus (Antonio da Corregio (1489–1534), Paolo Veronese (1528–1588), Peterio Paulio Rubenso (1577–1640), François Boucher (1703–1770) ir kt.), vaizduojančius būtent šį antikinį siužetą. Šiuos kūrinius apropriuoju ir savais piešiniais perpasakoju šį mitą.

Instaliacijoje įvaizdinu savo pačios darbuose jau ir anksčiau praktikuotą „moteriškojo regėjimo“ būdą. Internete rastuose vaizduose „sugaunu“ vyrišką žvilgsnį, transformuoju jo kuriamus galios diskursus ir, naudodamasi kinematografinėmis vaizdo strategijomis, perpasakoju jo sukurtas istorijas iš moteriško žvilgsnio pozicijos, t. y. savaip. Perpiešdama pasirinktus klasikinių autorių sukurtus Ledos mito siužetus į vieną horizontalę, juosiančią visą instaliaciją – polietileno kambarį, stengiausi sukurti kinematografiškumo įspūdį, įvaizdinti *judesį, veiksmą*, simboliškai išjudinantį moters, kaip pasyvaus objekto, vaizdavimo stereotipą, užfiksuotą mano interpretuojamuose klasikiniuose tapybos kūriniuose.

2. 3. Instaliacija *(Melo)dramos. Neišklotinė*, 2014

2014 metų doktorantų kūrybos parodos kuratorė Danutė Gambickaitė pakvietė parodos dalyvius surasti būdų, kaip paviešinti savo meninio tyrimo „virtuves“ ir tyrimą veikiančias aplinkybes.

Šioje instaliacijoje pristačiau intymiai asmenišką savo kūrybos vietą, išimtą iš įprasto konteksto ir perkeltą į parodinę erdvę. Taip tarsi permąščiau Bachelard'o ir McLuhano mintis apie žmogaus būstus.

2. 4. Instaliacija *(Melo)dramos. Susidūrimų kambarys*, 2014

Šis darbas buvo sukurtas grupinei parodai *Postidėja III. Plotas*, pristatančioje aktualias meno tendencijas per moters suvokimo prizmę. Parodos kuratorė Laima Kreivytė dalyvaujančias menininkes kvietė sukurti kūrinius, analizuojančius kultūrinės „moteriškumo“ konstrukcijas per santykį su *biografija ir aplinka*.

Kūrinyje permąstau moters kūno aspektus, kuriuos propaguoja mūsų postmoderni vartojimo kultūra. Interpretuodama Baudrillard'o teiginį, kad kūno statusas yra kultūros faktas, o santykio su kūnu organizacija atspindi santykio su daiktais organizacijos būdus ir socialinius santykius, šioje instaliacijoje autoironiškai ir kritiškai akcentuoju mūsų dienų situaciją, kai viešojo erdvėje reklama moterį reprezentuoja kaip įvairių produktų, skirtų kūnui, veikimo lauką.

2. 5. (Melo)dramos. Paveikslas Vytautui Ališauskui, 2015

Paveikslas Vytautui Ališauskui yra vienas iš (tikėtina) linksimų pavyzdžių apie meno ir mokslo bendradarbiavimo galimybes. Šiame kūrinyje žaismingą atsitiktinumą, brikoliažo ir apropriacijos strategijas, kūrybinį veiksma bei iš anksto nenuspėjamą jo rezultatą nau-doju kaip įrankius *mitui* apie menininko genijų, iš nieko kuriantį kažką originalaus ir nepa-kartojamo, laužyti, perkurti ar tiesiog pritaikyti mūsų epochai.

2. 6. Personalinė paroda (Melo)dramos. Isterija, 2015

Ciklas *(Melo)dramos. Isterija* yra centrinis, svarbiausias doktorantūros studijų praktinis darbas. Viena pagrindinių šio darbų ciklo siekiamybių buvo reflektuoti šiuolaikinėje kas-dienybėje mus supantį informacijos ir vaizdų perteklių ir jo galbūt sukliamą tam tikrą dvasinį sutrikimą bei susieti visa tai su neurologijos pradininko Jeano-Martino Charcot (1825–1893) sukurtą isterijos simptomų sąvado ikonografija.

Isterijos simptomų sąvado vaizdų apgaulingumas, mano akimis žiūrint, siejasi su mūsų dienų medijuotų vaizdų apgaulingumu. Tyrinėdama šiuos vaizdus, lyginu Charcot piktnaudžiavimą ir prievartą, taikytą savo pacientėms, su rafinuota mūsų laikų medijuotų vaizdų prievarta, pavyzdžiui, pasireiškiančia grožio ir represijos jungtimi šiuolaikinio vaka-rietiškos visuomenės individo kūne.

Kurdama šį darbų ciklą, isterijos ikonografijos vaizdinius, mūsų dienų medijuotų kūnų vaizdinius lyginau ir su laikotarpiu, kai buvo „išradinėjama“ isterija – *Belle Époque*, – este-tika. Bandžiau įsivaizduoti ir perteikti kūriniuose, kaip emociniai impulsai galėtų virsti kū-rinio simptomais. Kurdama šį darbų ciklą, sąmoningai mėgdžiojau *Belle Époque* estetinę stilišką, susiejau įvairių laikmečių kūno atvaizdus, akcentuodama *nesaikingumą, perteklių* plačiaja prasme.

Cikle *(Melo)dramos. Isterija* perteikiu savo pasaulio matymą pasitelkdama simuliakrinę meno kalbą, dabarties tikrovę ir stereotipinės praeities pastišką. Naudodamasi formaliomis raiškos priemonėmis, stengiuosi sukurti keistus paslaptinius vaizdinius. Per paradoksalius vaizdų ir tekstų santykius, jų tarpusavio prieštaravimus siekiu perteikti mūsų visuomenės individą ištikusias emocines situacijas, kuriose vis sunkiau suvokti ir reprezentuoti savo pačių dabarties patirtis. Šiuolaikinį vizualumą lemia didžiulės vaizdų sklaidos ir augančio,

tiesiog skandinancio reginių vartojimo režimas. Todėl meninėmis išraiškos priemonėmis siekiu liudyti šiuolaikinį matymą ir mąstymą, ieškau būdų pažvelgti į šią problematiką polemizuojančiu aspektu, ieškoti giluminių prasmų, slypinčių už išorinio vaizdo, bei kurti naujas. Kitaip sakant, kasdienybės vaizdą lavinoje „mokausi plaukti“, gal net kartais „irtis prieš srovę“.

2. 7. Piešinių ciklas (*Melo*)dramos. *Išvaymas*, 2016

Kūrinyje (*Melo*)dramos. *Išvaymas* interpretuoju levos išvaymo iš rojaus mitą. Čia simboliškai Dievą įsivaizduoju kaip asmenį, turintį, kaip ir mes visi, nervų sistemos veiklos dalį, apimančią mintis, elgesį ir pačią jo asmenybę, t. y. psichiką. Kurdama šį darbą, permąstau du psichologijos mokslo terminus, gynybinius psichikos mechanizmus, kuriuos galbūt galėtų turėti mano simboliškai įsivaizduojamas vyriškos giminės Dievas, kaip asmuo, – *išstūmimą ir projekciją*. *Išstūmimas* – tai nevalingas procesas, kurio metu į pasąmonę išstumiamos nepriimtinos mintys, geiduliai ir jausmai. *Projekcija* – tai kai nepriimtinių minčių, jausmų (pykčio, seksualinių fantazijų) motyvai yra priskiriami kitam asmeniui¹⁴. Šias mano laisvamaniškas fantazijas iliustruoja tamsiame šviesdėžės „danguje“ švytintis užrašas *DIEVAS*, „įrodantis“, kad *leva* slypi *Dievo* viduje kaip neatpažintas ir nepageidaujamas *Kitas*, kuriam galima suversti kaltę ir jį išvayti iš rojaus.

2. 8. Personalinė paroda (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina*, 2017

Šioje parodoje įvaizdinu melodramišką istoriją apie moterį (galbūt vandens deivę), turinčią ryšių su kitais pasauliais per virsmą. Ciklo kūrimo atspirties taškas – internete rasti pasakojimai – Viduramžių legendos, paplitusios Eurazijos kraštuose. Šios istorijos baigiasi tragiškai, nes jų herojės sutuoktinis nesilaiko duoto pažado ir todėl ją praranda amžiams. Siužetas tam tikra prasme universalus bei aktualus ir mūsų dienoms – amžina tema: moterų ir vyrų santykiai, duoti pažadai, priesaikos ir jų netesėjimai – siužetai sutinkami dar graikų mituose, pavyzdžiui apie Orfėją ir Euridikę, apie Dzeusą ir Semelę – tikros (*melo*)dramos. Dažniausiai melodramose priesaikomis naiviai tiki moterų personažai. Tačiau maniškių kūrinių herojė Meliuzina atsisako likti beviltiškoje aukos rolėje ir imasi maištingų žygių.

Darbų cikle (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina* spontaniškai įvaizdinu šiuolaikinės Meliuzinos nuotykius, patiriamus jai nardant iš įvairių skaitmeninių medijų plūstančių vaizdų jūroje. Kūriniuose pavaizduota Meliuzina ironiškai gilinasi į jausmus, duotus pažadus ir jų netesėjimą, į spektakliškas mūsų vartotojų visuomenės mistifikacijas ir iš to išplaukiantį tragikomišką idiotizmą.

14 Cvirkaitė, K. Klasikinė psichoanalizė, prieiga internetu: <http://nesnausk.org/klinikine-psichologija/2008/09/30/sigmund-freud/> [žr. 2017-10-04].

IŠVADOS

Šis tyrimas yra patirtinis. Jame metodiškai atskleidžiami subjektyvūs autorės meninio mąstymo principai. Šie principai verbalizuojami žvelgiant per įvairių šiuolaikinių teorijų prizmę, remiantis trimis skirtingos prigimties fenomenus nusakančiomis sąvokomis: brikoliažu, dienoraščiu ir melodrama. Tyrimas išaiškina ir pagrindžia kaip per šių trijų fenomenų – trijų kūrybinių strategijų prizmę – autorė subjektyviai (pa)tiria *postjausmingą* šiuolaikinę kasdienybę ir pateikia žaismingus pavyzdžius, autoironiškai iliustruojančius (melo)dramišką šiuolaikinės vartotojiškos Vakarų visuomenės subjekto emocingumą.

Tyrimas parodo kaip, remiantis kūrybiniu procesu ir kasdienybės stebėjimais, atrandamos naujos kūrybinės ir gyvenimiškos patirtys, kokias reiškinių ir interpretacijų galimybes bei netikėtas sąsajas ir dėsnius jos atveria, ir kokiomis teorijomis bei principais remiantis, jos vizualiai transformuojamos į tyrimo metu realizuotus kūrinius.

Šiame meniniame tyrime argumentuojamas kritinis žvilgsnis į supantį kultūrinį kontekstą ir, remiantis autoritetų tekstų refleksija, metaforizavimo ir asociacijų principais verbalizuojamas *intuityvus menininko žinojimas*. Tyrimą sudaro autentiška teorinio požiūrio ir kūrybinės praktikos kombinacija, ji realizuota individualiais metodais ir artikuliuota visuotinai suprantamu būdu.

Tyrimas didele dalimi atsako į vieną pagrindinių strateginių klausimų – klausimą *KAIP? Kaip yra* šios autorės menas, *kaip* per įvairių teorijų prizmę ir atsitiktines kasdienybės aplinkybes subjektyviai suvokiamas kultūrinis kontekstas ir supanti aplinka? Tyrimas atskleidžia, kad šis klausimas suponuoja tiek fizinį, tiek mentalinį judesį, tampantį tyrimo teorinės ir praktinės dalių jungtimi. Šį judesį metaforiškai galima apibrėžti kaip *SŪKURIAVIMĄ*. Šį *sūkuriavimą* siekiama perteikti tiek tekste, tiek kūriniuose. Nes tarsi be tikslo sūkuriuojant vandenyje, intuityviai sukūriuojant mintimis po tekstus, knygas, internetą ir kasdienę aplinką, yra sukurta šio meninio tyrimo teorinė dalis ir praktiniai kūriniai. Tad šiose tyrimo išvadose akcentuojami du žodžiai – **sūkuriavimas ir sukūrimas**. Sūkuriavimą šiame meniniame tyrime apibendrina **sukūrimas**.

Tiek teorinėje, tiek praktinėje tyrimo dalyse išsiveržta iš binarinėmis opozicijomis paremto logocentrizmo ir savitai reflektuotas šių dienų individo ir visuomenės susidūrimas.

Tai suteikia galimybę autorei tyrimo procese nuolatos „perkonstruoti“ save ir supančią aplinką, bei lanksčiai reaguoti į kasdienybę, tarsi ji būtų intelektualinis nuotykis. Kasdienę patirtį, atsitiktinius įvykius įterpus į šio meninio tyrimo kontekstą, reflektuojamas mus supančios potyrių kultūros emocinis perteklius bei santykis su juo.

Viena vertus, autorė yra šiuolaikinės Vakarų kultūros epicentre ir suvokia, kad jai rūpi tai, kas ir daugeliui vartojimo kultūros atstovų; kita vertus, konstatuojama, kad jos santykis su kultūriniu kontekstu ne visada atitinka standartinį santykį. Jis yra kritiškas. Tuo autorei artimi šiuolaikinės kultūros teoretikai: Roland'as Barthes'as, Jeanas Baudrillard'as,

Zygmuntas Baumanas, Gastonas Bachelard'as, Judith Butler, Gilles'is Deleuze'as, Guy De-bord'as, Jacques'as Derrida, Umberto Eco, Halas Fosteris, Michelis Foucault, Nelsonas Goodman, Hansas-Georgas Gadameris, Wolfgangas Iseris, Fredricas Jamesonas, Julia Kristeva, Claude'as Lévi-Straussas, Alphonso Lingis, Marshallas McLuhanas, Maurice'as Merleau-Ponty, Laura Mulvey, Peteris Sloterdijkas ir kiti, kuriais remiamasi šiame tyrime.

Kasdienybėje tenka susidurti, jog Vakarų visuomenė yra ne tik vartotojiška, spektakliška, bet ir *post-tiesos* visuomenė. *Post-tiesa*, kaip ir vartotojiškumas ar spektakliškumas, siejama su emociniu žinių perdavimo būdų ir manipuliavimu mūsų jausmais. Todėl raktinis šio meninio tyrimo žodis yra autorės sugalvotas naujadaras (*Melo*)dramos – perkonstravus labiausiai į žiūrovų jausmus apeliuojančio žanro – *melodramos* – pavadinimą, išryškinant žodį *melas*.

Savo santykį su supančiu kultūriniu kontekstu autorė reiškia menu. Šio meninio tyrimo metu, remiantis teorine literatūra ir savos kūrybos pavyzdžiais, nustatyta, kad kūryboje ji dažniausiai pasitelkia tris menines strategijas – brikoliažą, dienoraštį ir melodramą. Šių strategijų tyrinėjimas aktualizuoja tyrimo metu sukurtų kūrinių vaizdo ir koncepcijų struktūrų specifikos permąstymą.

Šių trijų kūrybinių strategijų išskleidimas meniniame tyrime atveria specifinius kūrybinio veiksmo turinius ir patirtis. Verbalizuojami tokie kūrybos metodai kaip mitopoeinis intelektualus meistravimas, autorefeksiškas kasdienybės aplinkybių tyrinėjimas ir jų galima įtaka kūrinio tapsmo procesui, kritinis žvilgsnis į šiuolaikinės vartotojų visuomenės *postjausmingumą* ir apgaulingumą, siekiant melodramiškais metodais dekonstruoti pačius (*melo*)dramos žanro atspindžius supančioje kasdienybėje.

Siekiant kompleksčiau perteikti išsikeltus tikslus ir norimas prasmes, praktiniuose darbų cikluose sukurti įvairūs minėtų trijų kūrybinių strategijų – brikoliažo, dienoraščio ir melodramos – deriniai.

Meninio tyrimo metu sukurti septyni nauji darbų ciklai: (*Melo*)dramos. *Ledos dienoraščiai* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Neišklotinė* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Susidūrimų kambarys* – 2014 m., (*Melo*)dramos. *Paveikslas Vytautui Ališauskui* – 2015 m., (*Melo*)dramos. *Isterija* – 2015 m., (*Melo*)dramos. *Išvarymas* – 2016 m., (*Melo*)dramos. (*Melo*)ncholiija. *Meliuzina* – 2017 m.

Darbų ciklai buvo sukurti tapybos aliejumi ir akrilu ant drobės, piešimo markeriu ant polietileno, medžio raižymo, fotografijos, videofilmo, instaliacijos, meninių objektų, tekstilės, akvarelės ant popieriaus technikomis ir medijomis.

Šie kūrinių ciklai buvo eksponuoti penkiose personalinėse parodose ir šešiose grupinėse parodose. Jų autorę galima apibūdinti kaip postmodernistę, tačiau pažymėtina, kad šio tyrimo eigoje ji jaučia poreikį „pamatuoti“ savo kūrybą XIX a. daile ir klasikiniu modernizmu. Todėl tyrimo metu sukurtuose kūriniuose ji mėgdžioja šių laikotarpių stilius ir formas, pripildydama juos šiuolaikinės problematikos turiniu ir strategijomis.

Meninio tyrimo metu sukurti kūriniai pasižymi ironišku maištingumu, juose akcentuojamas estetinis perteklius, emocinis nesaikingumas. Autorės įsitikinimu šie bruožai būdingi tiek klasikiniam melodramos žanrui, tiek ir mūsų šiuolaikinei postmoderniai, vartotojiškai, spektakliškai Vakarų visuomenei. Tai iliustruoja **(Melo)dramatiško postjausmingumo teorija**, kurią brikoliažo būdu autorė sukūrė „kartu“ su vokiečių filosofu Wolfgangu Welschu. Ji čia pateikiama kaip simboliškai apibendrinanti šį meninį tyrimą.

Apie (Melo)dramišką postjausmingumą. Intertekstuali meninė pseudoteorija

Laikas apie *jausmingumą* kalbėti kitaip. Dabar jau turime galimybę atkreipti dėmesį į temos esmę. Užtektinai ilgai ši sąvoka neišsėta iš apyvartos, užtektinai ilgai buvo brėžiami kontūrai, leidžiami miglos kamuoliai. O šalininkų ir priešininkų konfrontacija virto įprastiniu ritualu. Tad dabar jau tapo būtina plėtoti racionalųjį turinį to, kas nuo šiol bus vadinama *postjausmingumu*.

Nors *postjausmingumo* terminas ir labai abejotinas, bet pats dalykas yra svarus ir ilgalaikis – nesvarbu, ar žvelgsime į praeitį ar į ateitį. Ir tarp *jausmingųjų* yra žymių žmonių, kurie dėl šio termino raukosi – ne todėl, kad jie būtų kritiški, o kad reflektuodami atstovauja šiai krypciai.

Apskritai būtina aiškiai įsisąmoninti, kad *jausmingumas ir postjausmingumas* – visai ne meno teoretikų, menininkų ir filosofų išradimas.

Veikiau mūsų tikrovė ir gyvenamasis pasaulis pasidarė *postjausmingi*. Oro susisiektimo ir komunikacijų amžiuje heterogeniški dalykai taip suartėjo, kad kiekviename žingsnyje susiduria kaktomuša, ir vienalaikiškumas to, kas nevienalaikiška, virto nauja prigimtimi. Tikrovėje atsirado bendra simultaniškumo situacija ir skirtingų konceptų bei reikalavimų interpretacija. Į šiuos pagrindinius iššūkius ir problemas atsakymų ieško *postjausmingasis pliuralizmas*.

Postjausmingasis pliuralizmas suprantamas kaip radikalus daugybingumas, o *(melo)dramiškumas* ginamas kaip jo koncepcija. Būdingas *postjausmingojo* daugybingumo bruožas ankstesniojo atžvilgiu yra tai, kad *postjausmingasis* daugybingumas nėra tik vidaus reiškinys bendrame horizonte, – jis liečia kiekvieną tokį horizontą, tiksliau sakant, ribas arba pagrindą. Jis prasimuša pro horizontų daugį, verčia skirtingai įsivaizduoti ribas, pripažįsta pagrindų įvairovę. Jis taiko į substanciją, nes skverbiasi prie šaknų. Todėl čia vadinamas *radikaliuoju (melo)dramiškuoju daugybingumu*.

Tad ne tik menuose, bet ir socialinėje sferoje – nuo ekonomikos, politikos, iki mokslinių teorijų bei filosofinių refleksijų – *postjausminių* reiškinų sutapimai yra tiesiog akivaizdūs. Dėl tų sutapimų *postjausmingas (melo)dramatiškumas* ir yra sąvoka, o ne vien patogus šūkis, todėl jis gali būti plėtojamas kaip koncepcija.

Postjausmingumas nieku būdu nėra tai, ką įtaigauja jo pavadinimas ir ką jam neteisingai priskiria įprastinė dviprasmybė: tai ne trans- ir ne interjausmingumas. Pagrindinį jo turinį – daugybingumą – jau propagavo XX a. tokios svarbios savo neojausmingumu instancijos kaip mokslas arba menas.

Tad kalbant labai tiksliai: Mūsų postjausmingas jausmingumas yra postjausmingas tik kito jausmingumo atžvilgiu – ne paskutiniojo ir toliau gyvuojančio XX a. jausmingumo, o jausmingumo seniausia ir iš tikrųjų pasenusia prasme, (*Melo*)dramiško jausmingumo naujųjų laikų prasme¹⁵.

15 Trumpas paaiškinimas kaip ši teorija atėjo autorei į galvą. Vieną vakarą studijoje spalvotais pieštukais ji piešė porą piešinių būsimai parodai. Piešiant ir tuo pat metu mąstant apie ekspozicijos visumą bei koncepciją, autorės vaizduotė netikėtai atliko spontanišką minties judesį – jį menininkė priskyrė brikoliažo strategijai. Darbo procese autorė pajuto intuityvų norą atsiversti lentynoje jau seniai stovinčią nevartytą, iš pirmo žvilgsnio nuobodoką knygą. Menininkė atsivertė ją pirmoje pasitaikiusioje vietoje. Ir iš antro žvilgsnio knyga jai pasirodė nuobodoka. Atsivertė dar kelias atsitiktines jos vietas. Skaitinėdama vienur kitur niūriai bambėjo sau po nosim, kad šitoks nykus tekstas, pakeitus jame vieną kitą žodį, galėtų aprašyti bet ką kita, ką tik nori. Ir tada autorei šovė galvon mintis taip ir padaryti. Ji akiplėšiškai ir ironiškai panaudojo keletą šios knygos – Wolfgango Welscho *Mūsų postmodernioji modernybė* – tekstų savo meninėms reikmėms. Aproprijavo ir perdirbo minėtą tekstą, įterpdama savo sugalvotus žodžius, kurie pateikiami kursyvu ir pabraukti. Tekstas nusavintas iš: W. Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*, Vilnius: Alma littera, 2004, p. 38–39, 43–44, 46.

VIEŠI MENO PROJEKTO PRISTATYMAI

PERSONALINĖS PARODOS

Laisvydė Šalčiūtė, *(Melo)dramos. Ledos dienoraščiai*, galerija „Kairė–dešinė“, Vilnius, 2014-10-21 – 11-08.

Laisvydė Šalčiūtė, *(Melo)dramos. Isterija*, galerija „Kairė–dešinė“, Vilnius, 2015-11-03 – 11-28,

Galerija „XX“, Panevėžys, 2016-01-20 – 02-10.

Galerija „Baroti“, Klaipėda, 2016-10-07 – 11-02.

Laisvydė Šalčiūtė, *Propaganda. Svajonių transformacijos*, Chapelle Saint-Lazare, Angers, Prancūzija, 2017-05-15 – 05-28.

Laisvydė Šalčiūtė, *(Melo)dramos. (Melo)ncholijs. Meliuzina*, galerija „Artifex“, Vilnius, 2017-04-04 – 04-22.

Laisvydė Šalčiūtė, *(Melo)dramos*, galerija „Titanikas“, Vilnius, 2018-04-20 – 05-18.

GRUPINĖS PARODOS

Išklotinė, VDA meno doktorantų paroda, galerija „Titanikas“, Vilnius, 2014-04-20 – 05-21.

Art15 London, tarptautinė šiuolaikinio meno mugė, Londono ekspozicijų centras „Olympia“, Londonas, 2015-05-20 – 05-23.

Mnemosinės ledkalnis, VDA meno doktorantų paroda, galerija „Titanikas“, Vilnius, 2015-04-23 – 05-09.

Post scriptum, Prospekto fotografijos galerija, Vilnius, 2015-12-16 – 2016-01-19.

(Ne)riba, Šv. Jono gatvės galerija, Vilnius, 2015.

Art16 London, šiuolaikinio meno mugė, Londono ekspozicijų centras „Olympia“, Londonas, 2016-05-20 – 05-22.

CECI N'EST PAS UNE MEDUSA, „L'Hospitalet“ muziejus, Barselona, 2016-01-28 – 03-13.

Nomadiški vaizdai, XVI Tarptautinė Vilniaus tapybos trienalė, Vilnius, 2016-11-25 – 12-31.

Postidėja IV. Karas, tarptautinė paroda, galerija „Titanikas“, Vilnius, 2016-09-06 – 09-26, Klaipėdos parodų rūmai 2016-10-14 – 11-13.

M/a/g/m/a, Kūnas ir žodžiai Italijos ir Lietuvos moterų mene nuo 1965 iki šių dienų, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, 2017-04-14 – 06-04.

Darbalaukis, VDA meno doktorantų paroda, galerija „Titanikas“, Vilnius, 2017-04-26 – 05-14.

Medžio raizginio efektas, KKKC Parodų rūmai, Klaipėda, 2017-12-15 – 2018-01-14.

STRAIPSNIAI DISERTACIJOS TEMA

Laisvydė Šalčiūtė, „Kūryba kaip mąstymo būdas. *Elephantus Furiosus* atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 79, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 187–197.

Laisvydė Šalčiūtė, „Mokymasis plaukti piktnaudžiaujant grožiu“, in: *Kultūros barai*, Nr. 5, 2015, p. 44–49.

Laisvydė Šalčiūtė, „Kasdienybės žanras – (Melo)drama“, in: *Kultūros barai*, Nr. 5, 2016, p. 58–61.

Laisvydė Šalčiūtė, „Kralikai“, in: *Šiaurės Atėnai*, Nr. 18 (1274), 2017, p. 7.

KONFERENCIJOS

Vilniaus dailės akademija, Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, IV-oji Konferencija *Mano teritorijos: moteriškoji kūrybos erdvė*, skaitytas pranešimas: „Kūniškumo aspektai Laisvydės Šalčiūtės kūryboje“, 2013-11-08.

Tarptautinis šiuolaikinės literatūros forumas Šiaurės vasara. Rašytojas svetur, jo kūriniai su mumis, skaitytas pranešimas: Laisvydė Šalčiūtė, „Kralikai“, Biržai, 2017-08-17 – 08-20.

INTERVIU, REPORTAŽAI

Apie parodą Laisvydė Šalčiūtė, *(Melo)dramos. Isterija*, interviu LRT radijo laidai *Kultūros savaitė*, 2015-11-14, prieiga internetu: <http://lrvab.lrt.lt/lt/archive/25655/> [žr. 2017-11-28].

LRT reportažas iš parodos Laisvydė Šalčiūtė *(Melo)dramos. Isterija* laidoje *Panorama*, 2015-11-02, prieiga internetu: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/86961/panorama> [žr. 2017-11-28].

MMC reportažas iš Laisvydės Šalčiūtės studijos, 2016-01-13, prieiga internetu: <http://www.ivilnius.lt/as-priemeno/kur-vilniuje-gimsta-menas-dirbtuveje-pas-laisvyde-salciute/69643d33373834> [žr. 2017-11-28].

Interviu LRT radijo laidai *Literatūros akiračiai*, 2017-09-24, prieiga internetu: http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1013675813/literaturos_akiraciai_2017_09_24_16_03 [žr. 2017-11-28].

ATSILIEPIMAI SPAUDOJE APIE MENO PROJEKTĄ (MELO)DRAMOS

Dalius Jonkus, „Ledos pakartojimai“, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 39 (1100).

Laima Kreivytė, „Ledos manifestai“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 42 (3496).

Dalius Jonkus, „Moters-lėlės grožis ir moteriško meno kaip įkūnyto požiūrio apmąstymai“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 46, (3500).

Goda Aksamitauskaitė, „Plotas laisvas visiems“, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 45 (1106).

Erika Grogoravičienė, „Niekuo dėtas Charcot“, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 41 (1147).

Natalija Arlauskaitė, „Augustinos šnabždesiai“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 43 (3544).

Monika Krikštopaitytė, „Tegyvuoja isterija“, in: *Septynios meno dienos*, Nr. 15 (1209).

Goda Aksamitauskaitė, „Undinė, falai, c-c-cirkas!“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 16 (3612).

APIE AUTORE

Laisvydė Šalčiūtė gimė Kaune, baigė Vilniaus M. K. Čiurlionio meno mokyklą, Vilniaus dailės akademijos Vaizduojamosios dailės fakultete įgijo bakalauro ir magistro laipsnius. 2013–2017 metais Vilniaus dailės akademijoje studijavo dailės krypties meno doktorantūroje.

Laisvydė Šalčiūtė kuria tapybą, piešinius, grafiką, meninius objektus, instaliacijas, fotografijas, literatūrinius tekstus. Menininkė yra surengusi virš keturiasdešimties personalinių ir dalyvavusi virš šimto grupinių parodų Lietuvoje ir užsienyje. Laisvydė Šalčiūtė buvo apdovanota Lietuvos meno kūrėjų premija, penkis kartus įvertinta individualiomis Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos stipendijomis, jos kūryba įvertinta diplomais grupinėse parodose. Menininkės kūrinių yra įsigiję Lietuvos dailės muziejus Vilniuje, MO muziejus Vilniuje (iki 2017 m. birželio 7 d. veikęs kaip Modernaus meno centras (MMC)), Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus Kaune, privatūs Lietuvos ir užsienio kolekcininkai.

Savo kūryboje Laisvydė Šalčiūtė remiasi idėja, jog mūsų jausmai yra kultūriškai suformuoti – „išmokti“. Tokie jausmai daro įtaką visuomenės individams, jų socialiniams veiksams duodami kryptį ir veikdami tų individų intuiciją, pojūčius, patirtį. Laisvydė Šalčiūtė savo darbuose perkuria realybę išjausdama ir permąstydamą kultūrinį ir socialinį kontekstus, jos kūryba yra (auto)ironiškai jausminga ir intertekstuali. Menininkė tyrinėja mus supančio Vakarų pasaulio *postjausmingumą*.

ABSTRACT

Introduction

We live in the postmodern society of the images. Like most of my contemporaries, including artists, I learn of a 'secondhand' world: our creative process is based on sources, which, in their turn, were based on other sources, and these other sources are fed by still other springs, rivers, creaks, pools, lakes, powerful streams of images and words that carry us in our everyday life, while their unique H2O with additions are what we are composed of.

I see it like this: those vast oceans of visual information, where we, the contemporary individuals, just like a group of swimmers in a grotesque race, are struggling in the water desperate to find our own comfortable swimming technique that will facilitate more efficient passage through those currents of visual and verbal information. This vision is one of my points of departure in considering my creative inspirations, ambitions and the processes. I try to elaborate this vision in my theoretical paper, referenced by the authors exploring similar questions, and underpinned by my own observations of iconosphere and my creative artistic practice.

The image of the water in this research text is not accidental; I explore this metaphor in my art quite frequently. According to the theorist of iconosphere, Marshall McLuhan, we are messages and function in ways similar to metaphors by transforming the experience and presenting it in different forms. Art is a relative reality possible to create in a number of ways. One of them – to manipulate texts and images. Like many artists these days, I communicate my experience through playful interactions of the verbal and visual – and do so by creating pictures, texts, images. The expert in visual culture William J. Thomas Mitchell argues about images and words being related so much closer than they seem – impregnated with each other, they exist like two languages, with messages constantly translated back and forth. The one thing that changes across different spheres of representation, signification and communication, is their relationship.¹ The French writer, semiotic and linguist Roland Barthes claims that the image is *subsumed* entirely by the system of meaning and like a human being can articulated *to the very core* in different languages. Images, like words, may trigger a perpetual interplay of meanings when we look at them from different perspectives or approach them with different modes of mind.

¹ E. Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 24.

I see my way of seeing as akin to the artistic/mythical/magical sensibility defined by Claude Lévi-Strauss as the *savage mind* – a certain system of concepts submerged in images. 'The characteristic feature of the savage mind is its timelessness; its object is to grasp the world as both a synchronic and a diachronic totality and the knowledge which it draws therefrom is like that afforded of a room by mirrors fixed on opposite walls, which reflect each other (as well as objects in the intervening space) although without being strictly parallel. A multitude of images forms simultaneously, none exactly like any other, so that no single one furnishes more than a partial knowledge.'² We are enveloped by the consumerist Western culture, which inevitably shapes the mode of thought of the society and the mind-set of its individual members not excluding my own. It is impossible to evade the effect of mass culture. It aggressively seeks to spot a victim – a naïve user, but on encountering a critical observer, it deploys powers of manipulation. Such culture becomes transgressive, spectacular, carnivalesque, grotesque. It shapes ridiculous, absurd, weird and occasionally, inhuman, identities. Hedonism, games and banned pleasures breed transgressive identities on massive scale. This phenomenon strikes me as immensely interesting therefore I select it as the focus of my analysis in my art and my artistic research.

I am under the impression that humans are distinct from animals not due to their superior knowledge but to their ability to get entangled in the fictions of their own make. According to Wolfgang Iser, 'if we want to say something about fiction itself, the approach should not be through cognition, but through art.'³ Desperate to unravel the ball of fictions that have entangled me, I resort to art. '(...)fiction does not mediate between reality and cognition, but takes effect by boundary crossing, that is by bringing imagination into play in a process that cannot be captured by cognition and that in the final analysis, defies referentiality. When cognition and referentiality find their boundaries in fiction, cognition begins to uncover anthropological necessities.'⁴ The effort to liberate and to disentangle from fictions inevitably calls for analysis and research. The goal and objectives of this research are prompted by my artistic practices and my desire to put them into words. Yet I prefer to use the artistic language versus academic discourse as it comes to me more naturally. In this artistic research, I have employed three animal masks – these of the elephant, rabbit and swan – to represent my anthropological necessities. I have selected them based on my observation that the artwork I have created until now mostly features these, if any, three animals.

I need to admit that I cannot swim in the real water and I am dead scared to put my face into either the wild sea or pool waters and never do that. However, in our everyday life we are flooded with accidental images and carried away by the information streams.

2 Claude Lévi-Strauss *The Savage Mind*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1996, p. 263.

3 Wolfgang Iser *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The John Hopkins University Press, p.168.

4 *Ibid.* p. 170.

A veritable deluge it is. This research, if described metaphorically, is another attempt at learning to 'swim'. In the text, I intuitively explore three 'swimming' styles – three research strategies – these of the *Elephant, Rabbit and Swan*.

The Research Subject

The main subject of this research is (*melo*)*dramatic post-emotionality* and its manifestations in the contemporary culture. Both in theoretical and practical parts of the work, I explore, with a dose of self-irony, the peculiar (*melo*)dramatic modality of the contemporary consumer society. I render it as a collage of disparate discourses, contexts, desires, emotions and paradoxical strategies of identification. For that purpose, I resort to creative strategies of the bricolage, diary and melodrama – the ones I frequently avail of in my artistic practice, while for here I support these strategies with an anchor of theoretical substantiation.

Being unable 'to swim' is intimidating and awkward, this awkwardness causes excessive feelings and the ensuing uncomfortable and weird themes in my art. The latter, in their own turn, generate superfluous feelings. The feelings expressed with exaggeration (though not quite with the same sincerity), the didactic, pathetic and sentimental inflections characterize the genre of melodrama. All this – with a pinch of (self)irony – applies to my art as well. And I honestly indulge in that.

The mediated stream of images of postmodern reality acts for me (and others) like a vortex of salty water and blurs the boundaries between the past and the future. This excess makes us forgetful and confused. Since our body participates in the perception of images, I assume that the contemporary individual of the consumer society is constantly subjected, to a higher or a lesser degree, to a variety of excessive emotions which I call a (*melo*)*dramatic*⁵ condition of screened memory. I have resolved to ironically describe this condition as *post-emotionality*. I have also contrived a short, ironical, fictitious theory to define the notion. I present my theory of post-emotionality by the end of this practice-based research in the Conclusions, as the entire research has served as a form of substantiation of the theory of (*Melo*)*dramatic post-emotionality*.

⁵ I have coined this term under the influence of Guy Debord's *The Society of the Spectacle* (1973) where he discusses the commodification and distortion of public cultural codes, the process that leads to certain stereotypical mentality and the spectacular mode of society. I specifically relied on the idea: 'In a world that really has been turned on its head, truth is a moment of falsehood.' (Guy Debord's *The Society of the Spectacle*. (trans. Donald Nicholson Smith) New York: Zone Books, 1994, p.6.). For more on it, see the section *Melodrama*.

The Hypothesis of Research

Over the course of research, I have discovered that my way of thinking and art practice can be metaphorically captured in three concepts defining the disparate phenomena of bricolage, diary, melodrama. These three modes of perception, when applied to the cultural field, link me to reality and to cultural tradition and help to define, with more precision, my relation with the past and my place in the present. The approach I chose enables me to articulate and to substantiate my way of experiencing the post-emotional circumstances of daily routines filtered through these strategies, the semantic and interpretation opportunities they enable, and my visual transformations of this experience in my artwork. The postulates of theoretical paper are supported by the artworks produced during the practice phase of the doctoral studies.

The Aim of Research

One of the aims of my research was to unpack and present methodically the principles of my own artistic thinking. Any structuring of knowledge is not immune to subjectivity. Therefore, based on my own creative process, I sought to discover new creative and life experiences, to make sense of unknown links connecting the patterns and trends of interest to me and to 'relate all that in words'.

Another aim of mine was *creating provocative and brain-teasing artwork that forces the perceiver to take a fresher perspective to the problems dealt with therein*. My art investigates not only social stereotypes and other trivialities, but also the comical nature of existence in the broad sense.

The linguistic articulation of artistic processes may serve as a catalyser for some paradoxical ideas, communicating also the subjective and intuitive artist's knowledge. The analysis of creative strategies contributes to the as-of-yet underdeveloped in Lithuania theory of creative strategies.

The Methods of Work

It is not always simple to capture in words the 'silent knowledge' abundantly involved in the creative process. In order to express the heterogeneity of the elements of the surrounding environment, I practice different methods of work, not completely academic yet more of intuitive nature, depending on creative situations and predominant mood. These are key methods I employ: *seeing-sighting-startling, the technique of gliding attention and the auto-ethnographic research method*.

Seeing-sighting-startling

I observe different aspects of reality to create my art. I watch, I sight things, I am taken by surprise, I interpret and ask questions, but give no answers, as 'truth' for me is not history or facts, nor something that can be smoothly transpired in words. Yet it is sometimes possible to intuit it, to experience it in poetry, to glimpse it from images or a bizarre arrangements of circumstances and images. Thus, *seeing-sighting-startling* is the major driving force of creativity.

In his autobiographical novel *Nadja* Andre Breton writes that it is the 'world of sudden parallels, petrifying coincidences, and reflexes peculiar to each individual, of harmonies struck as though on the piano, flashes of light that make you see, really see [...] the facts which may belong to the order of pure observation, but which on each occasion present all the appearances of a signal, without our being able to say precisely which signal [...]'.⁶

The technique of gliding attention

Creation is a way of thinking and perceiving the world around us. This thinking does not take place in the brain alone, but engages the entire body. Visual experience triggers all other senses. I would define the technique of gliding attention as follows: I do not prioritize any concrete visual situation or text, or any narrative element, but experience and interpret the environment according to the principle of game, by creating free sequences of associations. To take the word from Gilles Deleuze, it is like the opening up to multiplicities emanating from all sides.

The auto-ethnographic method of research⁷

This research method allows 'self-reflectively define the situation of the researcher in relation to the cultural objects and practice under her investigation, and of influence on the user, without privileging the researcher's situation'.⁸ In society, a human is not only a cognising subject, but also a subject of her own self-analysis. All this applies beyond the sphere of academic research. Contemporary art has become the place where the artist not only sees oneself as the other: one is engaged in the creative analysis of her own relationship with the everyday environment. One observes it actively and reflects on her position, emotions and interests in relation with the phenomena under analysis. I select this method, as having authored this text, I am also a user of other texts, as the contemporary media technologies, texts and images are closely interrelated. According to the sociologist Arturas Tereškinas, 'by constantly asking how the subjects of his research influence his

⁶ Andre Breton, *Nadja* (trans. Richard Howard). New York: Grove Press, Inc, 1960.

⁷ I have borrowed the notion from Artūras Tereškinas' monograph *Pop kultūra, jausmų istorijos, kūniški tekstai*. Tereškinas uses the term from C. Ellis, A. P. Bochner, „Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher As Subject“, in: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds.), *The Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2000, p. 733–768.

⁸ A. Tereškinas, *Pop kultūra: jausmų istorijos, kūniški tekstai*, Vilnius: Kitos knygos, 2013, p. 168.

body and emotions, the researcher acquires essential insights not only of oneself, but of the phenomena under analysis and of the very process of investigation.⁹

The ideas and notions generated by the creative process, together with the materials used to produce artwork, come to me as epistemological forms that help to grasp and communicate the very understanding of art by showing how it evolves and changes.

The Structure

At the outset, I was hesitant regarding the approach of research I should select and the instruments of work. I tried to resort to numerous theories. As time went by, it has transpired to me that they do no more but distance me from the outcome of my work, of which at the time, I only had an intuitive inkling. So I turned to my personal artistic practice and resolved to apply the main working strategies I engage producing art. They are the *bricolage*, *diary* and *melodrama*.

This theoretical paper therefore is in two parts. Part One – *Three Strategies for Artistic Research: Three Ways of Swimming* – includes three sections: Bricolage (Elephant), Diary (Rabbit) and Melodrama (Swan). These three sections are composed of twenty-eight essays. Therein I reference theoretical sources, and reveal, through metaphors, three artistic strategies most intensely practiced in my art: the bricolage (the Elephant swimming style), the diary (the Rabbit swimming style) and the melodrama (the Swan swimming style).

Part Two – *Three Strategies for the Visualization of the Body in the Artwork Created During Artistic Research*. Therein I analyse the manifestations of the afore mentioned creative strategies in the practical creative project (*Melo*)*dramas* realized over the course of my doctoral studies.

The two parts of the paper are, in fact, a variation of several recurrent themes. I refuse to give a clear point of departure and leave room for the interpretations regarding final solutions – even the very fact of finality is a largely relative matter. I have to admit that as an artist, I derive secret pleasure and inspiration from each new idea. My thesis therefore has no rigid structure and my argumentation follows no premeditated pattern. In fact, the paper is organized much like my artwork – in series, composed from essayistic inter-complementary and cross-referencing ‘drawings’. Both in theoretical and practice part of my research, I try swimming in different directions in the ocean of images and texts without a clearly mapped out route, guided by the undercurrents of fantasy, curiosity and intuition. I take it as an intellectual adventure that allows the inclusion of my mundane circumstances into art. The ‘swimming styles’, prompted by these circumstances, I describe as peculiar creative methods or strategies for image structuring.

9 *Ibid.* P. 172

The development of the theme does not follow a linear sequence here, but is elaborated in cycles, determined by the multiple viewpoints on the problem. Under the influence of external experiences and the texts I read, I constantly revise my approaches and arguments. Umberto Eco claims that 'the work thus proposes itself as an open structure that reproduces the very ambiguity of our being-in-the-world, as it is described by science, psychology, sociology – just as our relation with the automobile is a dialectic tension between possession and alienation, a knot of complimentary possibilities.'¹⁰ I apply the same principle to the creation of my art pieces. The form of an essay furnishes me with a lot of room and possibilities to experiment with my own and other people's 'discoveries'. My quotations and examples are borrowed from the philosophical and literature texts and from my own diaries. As if possessed by a collector's passion or in hope to find 'recipes' for a smoother coping with reality, I have amassed a good stock of quotations in my diaries for different occasions. I use all this baggage as tools to interpret reality – while the reality serves to illustrate the problems I pursue in my artistic research.

This artistic research is experience based. In my paper, I record my personal understanding of pertinent theoretical literature and the interaction of these texts with the artwork emerging over the course of research. Therefore all the series of artwork produced during my doctoral studies, include the word (*Melo*)*dramas*.

The choice of theoretical approaches and instruments has been determined by my interests; it has been prompted by random everyday events and intuition. In my art, I am mostly interested in the phenomenon of depicting the body, my pieces reflect on different aspects of the physical. At this point applies the principle of appropriation – I am looking at nature through culture, from which I appropriate images, metaphors, concepts. At the same time, I observe the phenomena of western cultures: I document them, mull them over, spot paradoxical combinations and present them in my art.

The anchorage of my texts belongs to a range of culture historians, art theory writers, philosophers of influence – and my own art. I also compare my experience with that of the others. I have grounded this research on a range theoretical texts about the visual culture, the birth of images, the ways they function and are perceived. These authors are Marshall McLuhan, Julia Kristeva, Laura Mulvey, Susan Sontag, Karin Johannisson, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Jeanas Baudrillard, Maurice'as Merleau-Ponty, Michel Foucault, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Nelson Goodman, Wolfgang Iser, Gaston Bachelard, Hans-Georg Gadamer, Guy Debord, Zygmunt Bauman, Ludwig Wittgenstein, Peter Sloterdijk, Anthony Giddens, Fredric Jameson, Jacques Derrida and others. I have also relied on prose writings that deal with the themes that excite me in a subtle

10 Umberto Eco *The Open Work* transl. Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, p. 153

manner. Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, André Breton, Umberto Eco, Witold Gombrowicz, Susan Sontag, Kęstutis Navakas and others are the writers most important to me at this stage. I have also used reference books, encyclopaedia and dictionaries in order to establish the etymology and genesis of the terms I employ, as well as the art history materials and the on-line resources from wherein I draw imagery for my art, and other assets.

Part One

Part One is in three sections: the Bricolage (Elephant), Diary (Rabbit) and Melodrama (Swan) – each based respectively on one of three my major strategies of artistic research.

The Bricolage (Elephant)

The Oxford Dictionary of Literary Terms defines the bricolage as a French term for improvisation or a piece of DIY handiwork when something new is created from materials ready to hand. It is also applied to art and is linked to collage and assemblage, when new pieces are crafted from 'found' materials or these objects are transformed by incorporating them into a new work.¹¹ (Thus, thinking in objects, in fragments of images and random views, building paradoxical links and submersion into unexpected associations, are my instruments as well as my material used to produce other associative pictures and conceptions.

I perceive the bricolage strategy as a kind of mythopoetic intellectual handwork that fates unexpected creative results and enables me to reflect on the relationship between reality and art through action. The instrumentarium of this strategy is often sporadic and may be defined as a collection of vestiges of human handiwork. The essence of the strategy is a spontaneous movement that rearranges the selected elements both in the psychic, socio-historical or technical spheres and is *capable of creating paradoxical structural set ups applied efficiently across different artistic practices*.

In my work, this playful act pursuing no definitive objectives relates with the openness of the process of interpretation and transgressiveness of their meaning. Therefore I leave my works 'open' without encasing a plastic event into a structure. I do not propose to the viewer a message shaped in a single and defined form, yet leave room for multiple possible interpretations, from which the viewer may select her most familiar formal solutions.

This section embraces five essays: *The Origin and Meaning of the Term; Creation as a Way of Reflection; the Case of ELEPHANTUS FURIOSUS; ELEPHANTUS FURIOSUS versus LEPUS FURIOSUS; The Elephant; Happiness*. In them, I described several cases of the bricolage phenomenon to illustrate my spontaneous artistic thinking.

11 C. Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

The Diary (Rabbit)

Diary is a form of an autobiographical writing whereby the narrator describes, considers and judges events of her own life. I use my diary mostly to record ideas plucked from books or events I encounter and respond to them internally. It is an ancillary tool, the instrument of memory. These records are like road signs, or a map of ideas and insights that tracks the routes I have covered up to here and until now – and keep moving. These are the notes to uncover to myself the directions into which my personal ‘mythology’ was evolving.

This section is of twelve essays. Seven of them – *The Origin and Meaning of the Term, Diary as a Medium of my Images; A Pinch of Sentimentality; A Pinch of Zen; A Pinch of Surrealism; A Pinch of Flesh; A Pinch of Multidirectionality* – survey key features of my diary. In them I show how by practicing the strategy of keeping a diary, I seem to constantly perform the act of restructuring of myself and of the environment. The process that turns into investigation of both self(-deception) and the surrounding fallacies. In this unmasking effort, my allies are humour and the carnivalesque. That is why in the following five essays – *Rabbit’s Diary, A Run-Away Rabbit was Hiding on a Four-Storeyed Building Roof; A Rabbit Fell Asleep in a Sink While Bathing; ‘Kroliks’ Not a Single Rabbit Should Suffer for Beauty*, I try on a mask and voice of the rabbit.

By summing up this section, I can define my method of practicing the diary strategy as having the elements of self-reflection, the pleasure of writing, of Zen, Surrealism and physicality. This complex nature of my diary creates for me a foundation for self-observation, artistic liberation and sharing. It makes possible a multidimensional validation of analysed everyday routines and their degree of impact in the becoming of a work of art. Owing to this strategy, I verbalize paradoxical insights into the mundane in my theoretical part and translate them into imagery of the artwork. The diary allows reflection on my own multidirectional becoming, fragments of which become captured by the artistic research.

The Melodrama (Swan)

The melodrama genre relates closely to the theatre and film and is frequently a performing genre. This section in the paper is composed of eleven essays. The first three – *The Origin and Meaning of the Term; Melodrama as One of the Strategies of My Art; Why the Word Melodrama in the Research Has Been Transformed Into (Melo)Drama?* – are dedicated to the discussion of a melodramatic glance as one of the key research questions. I also give a short overview of Guy Debord’s and Zygmunt Bauman’s theories of the society of the spectacle and consumer economy. The society of the spectacle, according to Debord, presents a misguided view of the world pushing individuals to succumb to stereotypes and accept roles forced onto them. According to him: ‘In a world that really has been turned

on its head, truth is a moment of falsehood.¹² Bauman argues that our society perceives 'happiness of life' as the paramount value, a benchmark for all other values. At the same time, consumer society seeks to ensure that happiness has always to be pursued but never achieved, as this society flourishes by sustaining the misery and insatiety of its members thus propelling the perpetual cycle of consumption. According to this sociologist, consumerism is the economy of deceit, which promotes the irrational consumer behaviour instead of sober calculation and entices emotions instead of encouraging common sense.¹³

By summing up these assertions by the philosophers, I can say that I perceive today's reality as a melodramatic performance with a prominent intrigue, stunning shifts of the plot, didactic trends and pathetic sentimental intonations, where participating characters demonstrate their feelings with excessive expression (maybe not with the same amount of sincerity). I am under the impression that such a type of emotionality applies to postmodern society in its entirety and I prefer to call this domestic genre the *Melo(dramas)* – the falsehood drama, based on the Lithuanian homophones.

The strategy of the melodrama in this artistic research serves to critical and metaphorical revisiting of the spectacular nature of today's consumer society. It helps to discern, with self-irony, and to reflect on excessively emotional, sentimental and occasionally absurd aspects of it. This strategy puts me into a position where, under a guise of 'post-emotionality', I can concentrate the powers of melodramatic imagination and judgment and try to create possibilities to slip out of objectifying identification with the stereotypical melodramatic image and look for other identification strategies.

The melodrama strategy provides with a possibility to pursue this goal by engaging distortion and parody and to apply these tools to deconstruct the very genre. I realize this in the following eight essays of this section: *The Image of the Swan in My Text, the Theatre Stage of Antonin Artaud; Antonin Artaud. Affective Athleticism of the Swan, Swimming Instruction; Like in a Fairy-Tale: The Bereft-of-His-Sweet-Heart Swan Died From Grief; White as Snow; On the (Non)Existence of the Swan; Swan-Star; Swan as the Object of Kitsch*. In them, I speak under a disguise of a Swan mask.

12 Guy Debord's *The Society of the Spectacle*. Translation by Donald Nicholson Smith. New York: Zone Books, 1994. p.6

13 Z. Bauman, *Vartojamas gyvenimas*, Vilnius: Apostrofa, 2011, p. 85.

Part Two

2. Three Strategies for the Visualization of the Body in the Artwork Created During the Artistic Research

In this section, I discuss the manifestations of the three most intensely used strategies of the bricolage, diary and melodrama in the artwork created during the research. All the three strategies described in Part One of the paper are closely intertwined making it impossible to precisely identify how each of them functions in the same piece. In the following sections, I have only traced them loosely.

2. 1. The series of artwork created over the course of artistic research:

1. The *(Melo)dramas. Leda's Diaries* – solo exhibition, Kairė–dešinė Gallery, 21 October – 8 November 2014.

2. The *(Melo)dramas. The Un-Laid Out* –VAA doctoral students' exhibition *The Laid Out* (curated by Danutė Gambickaitė), Titanikas Exhibition Halls. 30 April – 21 May, 2014.

3. The *(Melo)dramas. The Room of Collisions* – showcased at the group exhibition *Post-Idea. Hang Out* (curated by Laima Kreivytė), Kairė–dešinė Gallery, 2 – 20 December 2014; Panevėžys City Art Gallery, 18 March – 12 April, 2015.

4. The *(Melo)dramas. A Painting for Vytautas Ališauskas* – showcased at the group exhibition of VAA doctoral students *Mnemosyne's Iceberg* (curator Giedrius Gulbinas), Titanikas Exhibition Halls, 20 April – 9 May, 2015.

5. The *(Melo)dramas. Hysteria* – solo exhibition, Kairė–dešinė Gallery, 3–28 November, 2015; Panevėžys Gallery XX, 20 January – 10 February, 2016; Baroti Gallery, Klaipėda, 7 October – 2 November, 2016

6. *The (Melo)dramas. Expulsion* – showcased at the group exhibition *Post-Idea IV. War* (curator Laima Kreivytė), Titanikas Exhibition Halls, September 6 – 26, 2016; Klaipėda Exhibition Halls, 14 October – 13 November 2016

7. The *(Melo)dramas. (Melo/a)ncholia. Mélusine* – solo exhibition Artifex Gallery, 4 – 22 April, 2017.

2. 2. Solo exhibition *The (Melo)dramas. Leda's Diaries, 2014*

This series of works revisits the classical myth of Leda and Zeus. The installation *Leda's Diaries* is based on paintings, produced by the male artists throughout centuries (Corregio (1489 –1534), Paolo Veronese (1528 m – 1588), Peter Paul Rubens (1577 – 1640), François Boucher (1703 – 1770) and other) to depict this particular plot. I have researched them online. I appropriate these images and create my own drawings to retell the myth.

The installation is a visual rendition of the 'female gaze', the method I have practiced prior to this project. In the images downloaded from the Internet, I 'capture' a male gaze and transform its power discourse by using cinematographic image strategies, to render them as seen from a 'female gaze' – e.g., my own way. My drawings where I copied the Leda's mythological plot depicted by the famed artists are arranged in a sequence, on a horizontal 'band', which encircles the entire installation – a polyethylene room – creating a cinematographic effect. I seek to create the impression of *movement and action* symbolically stirring the stereotype of woman as a passive object epitomised in the paintings by these old masters.

2.3 Installation *The Melo(dramas). The Un-Laid-Out*, 2014

Danutė Gambickaitė, curator of the 2014 doctoral students' exhibition, invited its participants to find ways to unveil to the public the nuts and bolts of their artistic research and the circumstances of influence on it. In this installation, I showed my intimately personal place of work, removed from its usual context and transplanted to the exhibition space. This way I revisited Bachelard's and McLuhan's ideas on human abodes.

2.4. Installation *The (Melo)dramas. The Room of Encounters*, 2014

This piece created for the *Post-Idea III. Space*, a group exhibition, dedicated to the pertinent art trends through the lens of female perception. Laima Kreivytė who curated the show encouraged the participating female artists to create artwork analysing the cultural constructs of 'femininity' through their relations with their *biography and environment*.

In this piece, I revisit the aspects of the female body promoted most aggressively, by the postmodern consumer culture. In reference to Baudrillard's claim that the status of the body is a cultural fact, while the organization of the relationship with the body reflects the ways of organization with things and social ties, I hone on, with a dose of self-ironical and criticism, the situation of our times. We see that in the public space, the advertising media present the woman as a field of activity by diverse body products.

2.5. *The Melo(dramas). A Picture to Vytautas Ališauskas*, 2015

A Picture to Vytautas Ališauskas is one of (hopefully) joyful examples about the possibility of cooperation between art and science. In this piece, the playful inadvertence, the strategies of bricolage and appropriation, of creative act and its unpredictable results become my myth-making and myth-braking tools. With them, I approach the myth of artistic genius producing something unique and inimitable and unmake, remake or simply adjust that myth to our times.

2.6. Solo exhibition *The (Melo)dramas. Hysteria*, 2015

The *(Melo)dramas. Hysteria* series is the main and leading practical work of my doctoral studies. One of the main intents of this series was to alert the audience about the excess of information and images that surrounds us in our mundane life and is likely to cause some disturbance and to link this with the iconography of hysteria disease symptoms compilation created by the pioneer of neurology Jean-Martin Charcot (1825–1893).

The deceptiveness of the images in the compendium of hysteria symptoms, to my mind, relates with the deceptiveness of today's mediated images. While exploring these images, I compare the abuse and violence Charcot applied to his female patients with the elaborate coercion of the contemporary mediated images. The link between beauty and repression in the body of an individual of contemporary society is one such example.

I have compared the images of hysteria iconography and the contemporary mediated body images with the *Belle Époque* aesthetics that being the period when hysteria was 'invented'. I tried to imagine and to bring out through my artwork the possibility of impulses turning into symptoms of a work of art. In this series, I intentionally imitate the aesthetic style of the *Belle Époque*. I linked the images of the body from different epochs to emphasise the *excessiveness* and *abundance* in the broad sense.

The series *(Melo)dramas. Hysteria* presents my world vision spelled out in the art's language of simulacra, the reality of the present and the pastiche of the stereotyped past. I deploy these formal means in order to create strange and enigmatic images. These paradoxical relationships of images and texts, their internal contradictions are supposed to re-enact situations that befall to individuals today, yet are increasingly difficult to grasp and unrepresentative of the authentic experiences of our own. The contemporary visuality is determined by the massive dissemination of images and by the growing, and, indeed, engulfing mode of image consumption. Therefore, I deploy artistic means of expression to bear witness to the contemporary ways of seeing and perceiving and look for ways to find a fresh polemic angle to these problems. I try to dig out the deep meanings hidden behind the surface impression and to generate new ones. In other words, attacked by the torrents of everyday images, I struggle to master 'the art of swimming', sometimes even against the current.

2.7 *The (Melo)dramas. Expulsion, a series of drawings*, 2016

The work *(Melo)dramas. Expulsion* interprets the myth of Eve's expulsion from Paradise. I symbolically picture God as a person, who just like all of us, has a nervous system, that is, thoughts, behaviour and his personality, e.g., psyche. In this work, I revisit two psychological concepts – two defensive mechanisms that could possibly be characteristic of the

symbolical figure of God whom I imagine as a male individual – these of *repression and projection*. The theory of psychoanalysis perceives repression as involuntary process of exclusion of distressing thoughts, feelings or passions from the conscious mind. *Projection* is projecting of unacceptable thoughts and feeling (hate, sexual fantasies) and their motifs onto another person.¹⁴ These infidel fantasies of mine are illustrated by the word God glaring in the ‘sky’ of the lightbox, as a proof that *Eve* is hidden inside *God* as an unrecognized and undesirable *Other* who can be made a scape-goat and driven out *from Paradise*.

2.8 Solo exhibition *The (Melo)dramas. (Melo-a)ncholia. Melusina, 2017*

This exhibition tells in images a melodramatic story of a woman (probably a water goddess) connected to other worlds through her transformations. The series was prompted by the Eurasian medieval stories discovered on the Internet. These have a tragic end as the spouse of the heroin fails to keep his promise and loses her for ages. In its universal sense, the plot remains pertinent in our times. The women–men relationships, promises made and broken are eternal themes: even the Greek myths of Orpheus and Eurydice, of Zeus and Semele are veritable (melo)dramas. Typically, these melodramatic female characters naively believe in oaths. My heroine Melusina refuses to remain a hopeless victim and revolts. In the series ***(Melo)dramas. (Melo-a)ncholia. Melusina*** I spontaneously visualize the adventures of a modern Melusina as she dives in the vast waters of digital images. This Melusina ironically analyses feelings, made and unmade promises and spectacular mystifications of the consumer society and its tragicomic idiocy.

CONCLUSIONS

This research is experiential. It methodically expounds the subjective principles of the author’s artistic thinking. These principles are articulated through the lens of diverse contemporary theories using the anchors of the three notions referring to disparate, by nature, phenomena of bricolage, diary and melodrama. Through the lens of these three creative strategies, the research elucidates and substantiates the author’s subjective experience of the *post-emotional* contemporary mundaneness. Presented are also playful examples – self-ironical illustrations of the (melo)dramatic emotionality characteristic of the individuals of contemporary consumer society.

The research demonstrates how the creative process and the observation of the everyday lead to the discovery of new creative and life experiences; what sense-making and interpretation possibilities they open; what theories and principles come into work at the

14 (Cvirkaitė, K. Klasikinė psichoanalizė, prieiga internetu: <http://nesnausk.org/klinikine-psichologija/2008/09/30/sigmund-freud/> [žr. 2017-10-04].)

stage of visual transformation of these experiences into the artwork produced over the course of research.

This artistic research provides arguments supporting a critical glance to the surrounding cultural context. Referenced by influential theoretical texts, it employs the metaphor and association to verbalise the *intuitive knowing of the artist*. The research appears a combination of an authentic theoretical approach and creative practice realized using individual methods and articulated in a universally comprehensive way.

The research answers one of the key strategic questions: the question *HOW? How* does the art by this artist exist? *How* is the cultural context and surrounding environment perceived through the lens of different theories and accidental everyday circumstances? The research demonstrates that this question prompts both physical and mental action, which serves as a link between the theory and the artistic practice parts of the work. *SWIRLING* seems a good metaphor to capture this movement. Both texts and artwork seek to convey that swirling. The theoretical substantiation and the artwork strike as the result of seemingly aimless swirling in the water. They are the outcome of intuitive eddying of thought across pages in the book and the Internet and glimpses of the flow of mundane life. The conclusions, for that reason, focus on two words: ***circulation and creation***.

The author breaks away from the logo-centric mentality based on binary oppositions offering an authentic reflection of a collision between individuals and society.

This grants the author a possibility to keep 'reconstructing' herself and her environment over the course of research and to bear the mundane with flexibility as if embracing an intellectual adventure. The insertion of daily experience and random events into the context of artistic investigation leads to the reflection of the excess characterizing contemporary culture of sensations and allows establishing our relationship with it.

On one hand, the author realizes that she is in the epicentre of western cultures and she realises that she is concerned about things that matter to most representatives of consumer societies. On the other hand, it is obvious that her relationship with the present cultural context is not always a typical one. She takes a critical stance. The author feels a spiritual kinship with the following writers of the contemporary culture theory: Roland Barthes, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Gaston Bachelard, Judith Butler, Gilles Deleuze, Guy Debord, Jacques Derrida, Umberto Eco, Hal Foster, Michel Foucault, Nelson Goodman, Hans-Georg Gadamer, Wolfgang Iser, Fredric Jameson, Julia Kristeva, Claude Lévi-Strauss, Alphonso Lingis, Marshall McLuhan, Maurice Merleau-Ponty, Laura Mulvey, Peter Sloterdijk and others. Their ideas have informed and anchored this research.

In everyday life, one comes to the realization that consumerism and spectacle are not the only features of contemporary western society: it is also society of *post-truth*. Like the first two, the condition of *post-truth* has to do with the ways of communicating knowledge and the manipulation of feelings. In order to express that, the author has coined her

own word and placed it at the very core of her research. The *(Melo)dramas*, a homophone of melodramas, in the Lithuanian language means (false)dramas. It is formed, of course, from the word *melodrama* denoting the genre where the highest stakes are in the emotions of the viewer. In the author's derivation, the semantic stress is on the *melo*- e.g., falsehood, element.

The author resorts to art to express her relationship with the surrounding cultural context. This artistic research, referenced by theoretical literature and examples of her artistic production, has established that in her art she mostly employs three major artistic strategies – these of the bricolage, diary and melodrama. Owing to the analysis of these strategies, the character of the visual and conceptual structure of the artwork produced during the research gains broader significance.

The unpacking of these three creative strategies through the artistic research reveals specific contents of the act of creation and its experience. The paper articulates such methods of creation as mythopoetical intellectual handwork, self-reflexive investigation into everyday circumstances and their possible influence on the becoming of an artwork, critical approach to *post-emotionality* and falsehood of today's consumer society. The melodramatic methods are employed to deconstruct the manifestations of the (melo)drama genre in everyday routines.

With the aim to achieve a greater complexity in communicating the aims and meanings, the series of produced artwork show a combination of the three creative strategies – the bricolage, diary and melodrama.

Seven new series of artworks have been produced over the course of the artistic research: *The (Melo)dramas. Leda's Diaries*, 2014; *Melo(dramas);The Un-Laid-Out*, 2014, *(Melo)dramas. The Room of Encounters*, 2014; *Melo(dramas). A Picture to Vytautas Ališauskas*, 2015; *(Melo)dramas. Hysteria*, 2015; *(Melo)dramas. Expulsion*, 2016; *(Melo)dramas. (Melo-a)ncho-lia. Melusina*, 2017.

To produce the series of artworks the artist used oils and acrylic on canvas, drawing marker on plastic film, woodcut, photography, video, installation, textile techniques and media, watercolour on paper, and artistic objects.

These series of artwork have been showcased in five solo and six group exhibitions. Their author may be characterised as a postmodernist, yet notably in the frame of this research, she looks for benchmarks for her art in the art from the 19th century and classical modernism. Therefore in the *(Melo)dramas* cycles she imitates the styles and forms of these periods, filling them with the content generated by the contemporary issues and strategies.

The series of *(Melo)dramas* demonstrate ironical rebellion, the emphasis is on aesthetic excess and on immoderation. The author believes that these features are characteristic of both, the classical genre of the melodrama and the postmodern western society of consumption and the spectacle. It is illustrated by the ***theory of (Melo)dramatic post-emo-***

tionality crafted by the author together with the German philosopher Wolfgang Iser. The circumstances of emergence of this pseudo-theory are specified in the Introduction, while here it is presented as a symbolical conclusion of this artistic research.

On (Melo)dramatic Post-Emotionality. Intertextual Artistic Pseudo-Theory

It is time to change the discourse on emotionality. Now we already have the opportunity to bring to the attention the essence of the theme. This term has been in circulation for a sufficient time, it has taken a while to trace its contours and to cover them by a faux fog. The confrontation between the allies and the opposition has become a habitual ritual. Now therefore it is time to develop the rational content of something that is since now going to be called post-emotionality.

Even though the term of post-emotionality is highly debatable, the subject matter is weighty and long-term, no matter whether we direct our eyes to the future or to the past. There some high profile people among the emotional ones who raise brows to this term – not because they feel critical of it, but because by reflecting, they represent this branch.

It is necessary to realize that emotionality and post-emotionality are not an invention of art writers, artists and philosophers.

It is rather our reality and the world where we live that have become post-emotional. In the age of air- travel and communication heterogeneous things have been brought so close together that they come head-on in every step, and the simultaneity of things that are not simultaneous has become second nature. Reality experiences a general situation of simultaneousness and interpretation of different concepts and demands. The post-emotional pluralism is facing all these major challenges and problems.

Post-emotionality is understood as a radical multiplicity, and (melo)dramatism is protected as its conception. The characteristic feature of post-emotional multiplicity in regards of the previous one is the fact that post-emotional multiplicity is not an internal affair against common horizon but reaches every such horizon, or more precisely, the boundaries or foundation. It juts through the multiplicity of horizons, makes one imagine the horizon differently, recognizes variety of foundations. It aims at substance as it tries to reach roots. Therefore here it is called *radical (melo)dramatic multiplicity*.

The sphere of arts is not unique in these terms – the coincidences of post-emotional phenomena are simply obvious in the fields of economics, politics, also in scientific theories and philosophical reflections. Owing to these coincidences, post-emotional (melo) dramatism is not only a convenient *slogan*, but a concept likely to be developed as a theory.

Post-emotionality is by no means something that its title makes one believe and what the common ambiguity falsely attributes to it: it is not trans- or inter-emotionality. Its main content – multiplicity – has already been advocated in the 20th century by the institutions as important in their neo-emotionality as science or art.

Thus speaking precisely: our *post-emotional emotionality* is *post-emotional* only in relation to other emotionality – not the last and still perpetuated emotionality of the 20th century, but the *emotionality* in its most ancient and real obsolete meaning, the (melo) dramatic emotionality in the sense of modern times.¹⁵

¹⁵ I have appropriated and recreated the text by W.Welsch, inserting my own invented words, which are italicized and underlined. The text is appropriated from: W. Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*, Vilnius: Alma littera, 2004, p. 38–39, 43–44, 46.

ABOUT THE AUTHOR

Laisvydė Šalčiūtė was born in Kaunas, graduated from Vilnius M.K. Čiurlionis Art School and holds BA and MA in Graphic Arts from the Vilnius Academy of Arts. In 2013 – 2017, she has pursued her PhD degree in the field of art at the Vilnius Academy of Arts.

Laisvydė Šalčiūtė produces painting, drawings, prints, artistic objects, installation, photography and literary texts. She gave over 40 solo exhibits and took part in over a hundred group shows in Lithuania and abroad. The artist has won the Lithuanian Art Creators Prize; five times, she has received the individual grants from the Lithuanian Ministry of Culture. Her artwork has been awarded by diplomas from different group shows. Her art pieces have been purchased by the Lithuanian Art Museum in Vilnius, the MO Museum in Vilnius (active as Modern Art Centre (MAC) prior to 7 June 2017), the National M.K. Čiurlionis Art Museum in Kaunas and by individual art collectors in Lithuania and abroad.

The founding idea of Laisvydė Šalčiūtė's art is that our feelings are shaped culturally – we 'learn' them. Such emotions mould individual human beings and guide their social actions, influencing their intuition, sensations, experience. In her artwork, the artist recreates reality by revisiting the cultural and social context, inspired by her authentic emotional response to it. Her art is self-ironically emotional and inter-textual. The artist explores the phenomenon of *post-emotionality* of the Western world of nowadays.

PIEŠINIAMS

PIEŠINIAMS

Maketas: Rokas Gelažius

Fotografijos: Vidmantas Ilčiukas, Vytautas Naudžiūnas, Laisvydė Šalčiūtė

Redagavimas: Paulius Garbačiauskas

Vertimas į anglų kalbą: Irena Jomantienė

Tiražas 60 egz.