

VIENO SPEKTAKLIO ISTORIJA

(„NUSIAUBTOS ŠALIES“ CHRONOLOGIJA IR TOPOGRAFIJA)

Marija Oniščik

Vytauto Didžiojo universiteto
Filosofijos katedra
Donelaičio g. 52, LT-44261 Kaunas
El. paštas: m.oniscik@hmf.vdu.lt

Tai filosofinis pasakojimas apie Gintaro Varno spektaklį „Nusiaubta šalis“ ir jo istorinį-literatūrinį kontekstą. Pagrindinė spektaklio tema įvardijama kaip Dievo vieta istorijoje. Tekste vartojami „vertikalaus laiko“ ir „istorijos spirale“ įvaizdžiai, būdingi viduramžių menui. Šalia pastebėjimų apie viduramžių teatro specifiką ir jos atspindėjimą spektaklyje tekste vartojamos H. Bergsono, G. Bachelard'o, G. Deleuzė'o, P. Ricoeuro įžvalgos į laiko problematiką bei J. Derrida religijos filosofijos intarpai. Spektakliui būdingas virtualus laikų ir vietų daugybiškumas, skirtingų laikų sutraukimas vienoje trukmėje primena Bergsono „filosofinio laiko“ koncepciją. Paradigmos metonimiškumas leidžia traktuoti šį spektaklį kaip sakramentinį teatrą, kuriame performatyvumas bei papildomumo principas sukuria Realus Buvimo efektą.

Pagrindiniai žodžiai: teatras, istorija, vaizdas, laikas, vieta, Realus Buvimas.

(Ne)reikalingas metodologinis pasiaiškinimas

Nors šiame tekste bus kalbama apie teatrą, autorė nekelia sau tikslo kurti „teatro filosofijos“, o greičiau (kiek delioziškai) – „išėiti iš filosofijos“, tuo pat metu pasilikus filosofijos paribiuose, tame pasienio ruože, kur filosofija ribojasi su literatūra, istorija, teologija ir kartu kaip filosofija lieka neapibrėžta. Toks filosofijos neapibrėžtumas leidžia „dirbti be taisyklių“, kaip Jeano-François Lyotard'o aprašytas filosofas, kuris nustato „taisykles to, kas *jau bus padaryta, future intérieur* laiku, jau praėjusioje ateityje.“¹ Šis tekstas, bandantis aprašyti

kažką panašaus į praėjusios ateities vaizdą, neišvengiamai lieka „apsunkintas filosofijos“ (Bachelard'as).

„Vieno spektaklio istorija“ – tai pasakojimas apie teatrą, apie teatrinio pasaulio – teatro kaip pasaulio – sukūrimą bei istoriją, apie „Nusiaubtą šalį“, kurios vaizdas išskyla, kai literatūra kartu su istorija pažadina vaizduotę².

¹ Jean François Lyotard. „Atsakymas į klausimą: Ką reiškia postmodernas?“ // *Post/modernizmas*. Kaunas: Kitos knygos. 2006. P. 22.

² Vaizduotės, kaip vaizdo atsiradimo ir buvimo vietos, tema išskyla, kai kalbame apie istoriją ir teatrą, apie „istorijos teatrą“ (Hegelis), nepaisant Arthuro Danto įspėjimo, jog „filosofinėje diskusijoje nuorodos į vaizduotę bemaž visuomet skamba šventeiviškai ir pompastiškai“ (Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press. 1965. P. 121.). Verta prisiminti ir Gastono Bachelard'o įspėjimą, jog teiginys „vaizduotė yra sugebėjimas kurti vaizdus“ yra tautologija. „Vaizduotė mus

Istorinis-literatūrinis tekstas, tiksliau, tekstų visuma, esanti šio spektaklio atsiradimo pradžia, sufleruoja metodą, iš dalies besiremiantį polisistemų teorija (Even-Zoharas). Čia domimasi, kaip vienas ar keli mums rūpimi (teatro, literatūros, istorijos) elementai pasirodo – diachroniškai ir / ar sinchroniškai – skirtingose sistemose, kurių kiekviena yra artikuliuotas kultūrinis kontekstas. Aprašomi elementai patys gali sudaryti sistemas, panašiai kaip figūros išsidėsto šachmatų lentoje. Sistemos ir jų elementų diachroniški santykiai (laike) sudaro sintagmas, o sinchroniški (erdvėje) – paradigmas. Šis pasakojimas turi reikalą su istorijos diachronija, taip ir spektaklio sinchronija.

Dėl pavadinimo

Istorija neišvengiamai pasirodo mums chronologijos pavidalu – kaip artikuliuotas, padalytas, papasakotas laikas, kaip „logija“ apie laiką. Toks laiko supratimas yra iš esmės objektyvus: chronologija yra priešais mus kronikos teksto pavidalu. Ji yra rašoma, skaitoma, bet nėra išgyvenama. Kalbėdama apie spektaklio chronologiją, neturiu omeny subjektyvaus – spektaklio metu „pasireiškiančio“ ir, kaip tokio, žiūrovo „patiriamą“ laiko. Vidinis spektaklio

laikas, be abejo, yra „subjektyviai“ patiriamas spektaklio veikėjų, kiekvieno savaip, tačiau kaip istorinis laikas jis yra objektyvus. Spektaklio pasaulis ir jo – beveik liturginis – Realus Buvimas yra istoriškai.

Istorinis laikas, įprastai suprantamas sintagmiškai kaip „horizontalus“ laikas, čia matomas vertikaliai, t. y. ne kaip tiesi linija, bet kaip kylanti spiralė, kurios kiekviename naujame posūkyje kartojasi, rodos, vienkartiniai istorijos įvykiai. Šiuo vienkartiškumu ir kartojamumu istorija sudabartinama, kiekvieną kartą sutraukiama į vienintelį tikrai esantį dabarties laiko momentą. Vadiname šitokį laiką viduramžišku³. Gastonas Bachelard'as jį vadina poetiniu. Būtent poezijoje „esama sustabdyto, nematuojamo laiko, kurį vadinantume *vertikaliu*, kad atskirtume nuo paprasto, horizontalaus, it upės vanduo ar vėjas bėgančio laiko.“ Poetinei vaizduotei būdingas „*vertikalumas*, gylis arba aukštis, sustabdyta akimirka, kurioje tam tikra tvarka išsidėstydami vienalaikiškumai...“⁴

Kai žiūrime aukštyn arba žemyn į lygiaverčius taškus, esančius ant istorijos spiralės posūkių, matome vertikalių laiko vaizdą, lygiai taip kaip, anot Bachelard'o, „poetinę akimirką“ žmogus „kyla aukštyn arba leidžiasi žemyn.“⁵ Taip matomų sistemų santykiai, būdami sintagminiai ir paradigminiai vienu metu, yra ypatingi tuo, kad sintagma čia atlieka ne linijos, bet spiralės judesį, o paradigma duota visa iš

atpalaiduoja tiek nuo praetis, tiek ir nuo realybės. Ji atsiveria ateičiai“ (Gaston Bachelard. „Erdvės poetika“ // *Svajonių džiaugsmas*. Vilnius: Vaga. 1993. P. 317.). Rodos, taip suprasta vaizduotė negalėtų pasitarnauti nei istorijai, kuri pririša prie praetis, nei teatrui, kuris sukuria realybę. Kita vertus, „mes žiūrime į literatūros tekstus kaip į vaizduotės tikrovę“ ir galime klausti, „kodėl gi vaizduotės veikla nebūtų tokia pat reali kaip percepcijos?“ (Ten pat. P. 445.).

³ Plg. J. W. Harris. *Medieval Theatre in Context*. London and New York: Routledge. 1992. P. 101.

⁴ G. Bachelard. „Poetinė akimirka ir metafizinė akimirka“ // *Svajonių džiaugsmas*. P. 511.

⁵ Ten pat. P. 512.

karto, be atrankos, kaip savotiškas temporalinis pjūvis, kuriame galime aiškiai matyti kiekvieną istorinio „pyrago“ sluoksni.

Kitas pavadinimo paantraštės žodis – topografija. *Topos* reiškia „vieta“, tai tam tikra apibrėžta daikto lokacija erdvėje, o ne pati erdvė. Kalbant viduramžių terminais, tai ne *spatium* – žodis, nurodantis kūno tįsumą, jo „nuotolį“, bet *locus* – daikto užimama vieta.

Vietų išsidėstymas įvairiose sistemose gali būti diachroniškai (istoriškai) papasakotas ir kartu sinchroniškai užrašytas ar pavaizduotas topo-grafiškai – vietos vaizdu – kaip žemėlapis, (spektaklyje pasirodantis antklodės pavidalu). Topografija čia – tai kelionių (itenerarijų) žemėlapis – spektaklio kelionės po įvairias vietas, jo personažų kelionės po sceninę erdvę bei jų vidinės, dvasinės kelionės (dievoieškos) žemėlapis.

Chronologija ir topografija susitinka istorijoje. Topografija suteikia chronologijai vaizdingumo dimensiją. Istoriofografija – užrašyta istorija, kartu yra ir pavaizduota istorija.

Neįmanoma užduotis – „rašyti vaizdais“

Kaip papasakoti vaizdą? Juk kai sakome, kad menas yra „tvarus“⁶, tai – ne apie teatrą. Teatras tikriausiai yra vienintelė meno rūšis, kuri visomis išgalėmis priešinasi tvarumo galiai. Teatro santykis su laiko tverme suvedamas į šį vienkartiškumo ir kartojamumo paradoksą, būdingą vidur-

amžiškam laikui. Spektaklio gyvenimas – savo visumos pilnatvėje ir savo vienkartiškumo akimirkoje, jau ir tik – yra čia ir dabar: jis gimsta ir miršta mūsų akyse. Jis yra sudabartinamas savo pakartojamumu, tačiau tik „scenoje“, panašiai kaip liturginis veiksmas vėl ir vėl sudabartina Realų Buvimą ten, kur – tegul ir laikinai – yra altorius. Todėl spektaklio negalima „užrašyti“ ir „parodyti“. Įrašytas bet kokia technika jis jau nebėra spektaklis, bet – archyvas, kuriam būdingas istoriškumas yra iš esmės kitoks.

Spektaklis „išlieka“ tik mūsų atmintyje kaip vaizduotės vaizdas, kurio negalima papasakoti lygiai taip kaip negalima papasakoti mistinio *experientia* patyrimo. Aš mačiau realybę, tikresnę už „tikrąją“ tikrovę, buvau karaliaus Artūro karalystėje, gal net mačiau Gralį, ir tikrų tikriausiai mačiau, kaip buvo nusiaubta ši šalis, *et mortalitas in Britannia et in Hibernia fuit*. („Ir maras atėjo į Britaniją ir Airiją“.) Tačiau kaip, kokiais vaizdais galiu šitai jums parodyti? Ir kaip galiu „rašyti vaizdais“ (Bachelard’as)?

Galima bandyti papasakoti šio vaizdo istoriją, jo kelionę, kaip mistikai pasakodavo „sielos kelionę“, itenerarijų, „vienos sielos istoriją“. Juk matytų ir išgyventų dalykų istorija, (t. y. istorija, kuri nėra archyvas), anot Hegelio, gali būti papasakota tik paverčiant ją „vidiniu vaizdiniu“ ir šitaip pateikiant „palikuonių vaizduotei“⁷, t. y. atminties praeityje išsaugotus vaizdus pateikiant ateičiai.

Kaip papasakoti istoriją? Istorija pasakojama kaip kronika – datos ir vietos. Spektaklio istorija, siužeto istorija, kara-

⁶ Plg. Ж. Делез, Ф. Гваттари. *Что такое философия?* Санкт-Петербург: Алетейя. 1998. С. 207.

⁷ Plg. Georgas Hegelis. *Istorijos filosofija*. Vilnius: Mintis. 1990. P. 27–28.

liaus Artūro istorija, „laiko“ ir „vietų“ istorija eina koncentrine spirale.

Istorija spirale: spektaklis ir jo pasaulis

Čia prasideda vieno spektaklio istorijos pasakojimas. Gintaro Varno spektaklis „Nusiaubta šalis“ gimė 2004 m. Pjesės autoriai – vokiečių dramaturgai Tankredas Dorstas ir Ursula Ehler. Originali pjesė *Merlin oder das wüste Land*, parašyta 1981 m., apima 200 puslapių, ir yra apskaičiuota, kad jai pastatyti prireiktų 17 valandų⁸. Tad spektaklio pasaulis buvo („laikų pradžioje“) pasirinktas kaip geriausias iš visų galimų, ir tokį – 4 valandų trukmės – jį savo pasirinkimu sukūrė jo autorius – režisierius.

Čia reikėtų sustoti. Jau turime du istorijos spiralės posūkius. Vienas yra spektaklio pasaulio istorija, kuri prasideda prieš mūsų akis Merlino gimimu. Kitas spiralės posūkis – paties spektaklio istorija kaip itinerarijus. Sukurtas spektaklis turėjo paskirtį – jis turėjo būti rodomas tuščioje apleistoje bažnyčioje. Ši jam skirta vieta yra tokia pat konkreti kaip Edenas – ji stūkso Kaune. Tai gotikinė Šv. Jurgio bažnyčia. Režisierius apie ją sakė: „tai (...) sakralinė erdvė. Neveikianti, apleista, apkaltomis sienomis. Lyg paruošta restauruoti, lyg ne. Lyg saugoma, o kam?“⁹ Pasirodo, netgi labai saugoma, panašiai kaip Edenas. Kauno arkivyskupijos kurija nedavė leidimo šiam konkrečiam spektakliui statyti jai priklausančiame bažnyčios pastate. Niekad nematęs savo Edeno, spektaklis tapo keliau-

jantis (*viator*). Pirmosios kelionės vietos priklausė nuo tarptautinio „Seas“ projekto (taigi, „jūrinio“, jūra keliaujančio projekto. Spektaklyje: „Dievas pats ateis per jūrą“¹⁰); Vilniuje – buvusioje „Tiesos“ spaustuvėje, Klaipėdoje – laivų remonto gamykloje, Gdanske – laivų statykloje. Atkeliavęs į Kauną, spektaklis 2005 m. buvo rodomas buvusio „Kauno audinių“ fabriko angare, kur pro angos užuolaidą į viduramžių vyksmą įsijungė naktinis Aleksotas, o skardiniu stogu negailestingai barbeno lietus (šios vietos jau nėra, ten dabar pastatytas „Akropolis“); buvusiame kailių fabrike „Vilkas“, kur žiūrovai, stovėdami priešais juodai-baltą dėžę, visai kaip viduramžių turgaus aikštėje, užvertę galvas stebėjo „šešėlių teatro“ vaidinimą. Visos šios vietos (arba, kaip dabar priimta sakyti, „neteatinės erdvės“¹¹) yra apleistos (tiesiogine prasme „nusiaubtos“), praradusios savo buvusią paskirtį ir, kaip buvo pabrėžiama, turinčios savo istorinę atmintį¹². Kiekvienoje šios kelionės „stotyje“ prie spektaklio „šalies“ buvo pridedamas „stoties“ pavadinimas („Nusiaubta šalis. Vilnius“, „Nusiaubta šalis.

¹⁰ Čia ir toliau cituojamas Antano A. Jonyno vertimas.

¹¹ Plg. Ramunė Marcinkevičiūtė. „Netradicinėse erdvėse (Šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka)“ // *Darbai ir dienos* 39 (2004). P. 10: „autentiška skurdo erdvė“ arba „degradavusi erdvė“.

¹² „Spektaklis „Nusiaubta šalis“ sumanytas skirtingoms neteatinėms erdvėms, turinčioms realią istorinę atmintį ir naudojamoms kaip dekoracija. Kiekvienas projekto pristatymas susiejamas su konkrečia erdve ir miesto pavadinimu. Istorinė kiekvienos erdvės atmintis integruojama į meninį mitologinį spektaklio-projekto audinį“, rašoma programoje-atviruke, kuris buvo „siunčiamas“ iš kiekvienos kelionės „stoties“.

⁸ Sutrumpina pjesės versija, pavadinta „Persifalis“, pasirodė 1990 m.

⁹ „Mūsų malūnas“. 2004 m. birželio 1 d.

Klaipėda“, „Nusiaubta šalis. Kaunas“). Kai buvo rašomos šios eilutės, spektaklis buvo jaukiai prisiglaudęs remontuojamo (taigi, apgriauto ir nusiaubto, įėjimas iš kiemo, „patogumai“ lauke, lyja, sninga) Kauno dramos teatro didžiojoje scenoje, ganėtina „netradicinėje“, nes tai yra apversta scena, kur žiūrovai sėdi scenos gilumoje, o veiksmai vyksta ne tik scenoje, bet ir buvusioje žiūrovų salėje; be to, ši erdvė pagal pirmumo teisę priklauso kitam spektakliui – „Nusikaltimui ir bausmei“. Ši vieta, pasirodo, esanti tokia pat laikina kaip prieš tai buvusios, ne tik todėl, kad buvo ketinama artimiausiu metu remontuoti salę bei sceną. Žlugo ne tik Artūro karalystė, šiandien tapo „nusiaubta šalim“ pats teatras.

Šioje istorijoje (šiuo atveju aš esu istoriografas, todėl pasirinkimas priklauso man) svarbi pradinė (ir esminė) sakralinė spektaklio paskirtis bei kelionė per „nusiaubtas“, „dykas“ istorines vietas, kelionė, kurios pradžia yra neįmanoma, o pabaiga nežinoma, kelionė, būdinga viduramžių teatriniam veiksmui, kurio „pastatymo“, sustojimo vietos („stotys“, stacijos, *stage and setting*) buvusios kaskart svetimos, skirtingos ir laikinos¹³. Šios kelionės paskirties vieta – kartu pradžia ir tikslas – nepasiekiamo, kaip Gralio pilis, – yra kažkur viduramžiuose.

Istorija spirale: Gralio legenda tekstuose

Sekdami istorijos spiralės judesį, sulig kitu jo posūkiu leidžiamės į praeitį, (bergsoniškai) ieškodami vaizdo, kuris susietų mus

su praeitimi ir tuo pat metu būtų realiai esantis, „inscenizuotas“ erdvėje¹⁴. Siužeto istorija – tai „kelionė“ per literatūrinius tekstus, kuriuose pasakojamos įvairios šios istorijos versijos (tad ir vėl turime pasirinkimo galimybę). Kartu tai yra kelionė per įvairias krikščioniškos Europos šalis.

Gralio ieškojimo tema istorijoje pasirodo XII a., eucharistinės mistikos amžiuje. Šiandien sakoma, kad Gralio „kūrimo ir atkūrimo“ istorinio momento reikia ieškoti tarp 1190 ir 1240 metų¹⁵. Pagrindiniu siužeto šaltiniu galima laikyti Chrétieno de Troyes romaną „Percevalis, arba pasakojimas apie Gralį“ (*Perceval ou le Conte du Graal*)¹⁶. Iš viso de Trua plunksnai priklauso penki romanai apie Apvaliojo stalo riterius. „Percevalis“ yra jo paskutinis romanas, nebaigtas, nes autorius mirė apie 1190 metus. Galima spėti, jog siužetas atsidūrė Prancūzijoje, kai dalis Velso britų, spaudžiami atvykėlių anglosaksų, grįžo į savo istorinę tėvynę Bretanę. Velso vyskupo benediktino Galfrido (Gotfrido) Monmutiečio (mirė 1155 m.) apie 1137 m. Oksforde parašyta garsioji *Historia regum Britanniae* pasakoja apie Merliną (jam priklauso ir poema „Merlino gyvenimas“) ir apie karalių Artūrą, bet dar nieko nežino ne tik apie Gralio paieškas, bet ir apie Apvalųjį stalą. Apvalusis stalas pirmą kartą pasirodė apie 1155 m. eiluiuotoje prancūziškoje Monmutiečio knygos

¹³ Plg. Ronald W. Vince. *Ancient and Medieval Theatre*. Westport, Conn.: Greenwood Press. 1984. P. 108–109.

¹⁴ Plg. Анри Бергсон. Материя и память // *Собрание сочинений*. Т. I. Москва: Московский Клуб. 1992. С. 245, 163.

¹⁵ Plg. Richard Barber. *The Holy Grail. Imagination and Belief*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2004. P. 13.

¹⁶ Žr. Chrétien de Troyes. *Percevalis, arba pasakojimas apie Gralį*. Vertė E. Pilkaitė. Vilnius: Gimtasis žodis. 2003.

versijoje, priklausančioje Arthurui Wace'ui. Pats Monmutietis, reikia manyti, rėmėsi VIII a. pabaigos Nennijaus „Britanijos istorijos“ tekstu.

Be Chrétieno, kiti svarbūs prancūziškos tradicijos tekstai priklauso Roberui de Boronui („Gralio istorija“ (*L'Estoire du Graal*) ir „Juozapas iš Arimatėjos“ (*Joseph d'Armathie*), apie 1200–1210); vokiškoje šio siužeto tradicijoje išsiskiria Wolframas von Eschenbachas, kurio romanas „Parcifalis“, parašytas taip pat apie 1210–1220 m., tapo pirmuoju iš plataus „Artūro ciklo“, išspausdintas 1477 m. Reikšmingiausias XIII a. šio ciklo kūrinys – apie 1220–1225 m. nežinomo ciscersų vienuolio parašytas *Queste del Saint Graal* („Šventojo Gralio ieškojimas“), kuriame labiausiai atsispindėjo liturginis-teologinis Gralio siužeto aspektas¹⁷. Pagaliau Thomo Melory 1470 m. parašyta ir 1485 m. išspausdinta „Artūro mirtis“ (*Le Morte d'Arthur*) – didžiausia (lietuviškai turime tik 4 knygas iš 21-os) mūsų istorijos versija, tobulas viduramžių „Artūro ciklo“ literatūros šedevras¹⁸.

Domėjimasis Artūro legendomis nuslūgo XVI a. ir buvo atgaivintas vokiečių romantizmo daugiau nei po 200 metų, XVIII a. pabaigoje–XIX pradžioje. Žymiausieji to

meto autoriai, Friedrichas de la Mott-Fouque bei jo draugas Karlas Immermannas (abiejų kūriniai publikuoti 1832 m.), remiasi Wolframo versija. Romantikų susižavėjimo viršūnė – Richardo Wagnerio opera „Parcifalis“. Prancūzų literatūroje pasižymėjo Edgaras Quinet, kurio 1860 m. išėjusiame romane „Burtininkas Merlinas“ (*Merlin l'Enchanteur*) atsirado mintis apie „visas pasaulio valstybes“, kurioms buvo skirtas Apvalusis stalas. Tačiau tautos sudaužė stalą ir liko tik nuolaužos. Gralis čia atstovauja aukso amžiaus idėjai, kuri liko praeityje ir kurios atgaivinti jau nebegalima.

Nusiaubtos šalies tema pasirodo jau *Queste del Saint Graal*, tačiau išplėtojama tik vėlyvuosiuose „Artūro ciklo“ romanuose. Tai kenotinė, Dievo apleista žemė, žemė, kurią paliko Gralis. Jos centre, ten, kur turi būti Gralis, yra tuštuma (nebuvimas vietoje Realus Buvimo), ir niekas nevyksta jo ieškoti¹⁹.

Pagrindinė Gralio legenda pasakoja, kad Gralis yra Paskutinės Vakarienes kielikas (liturginis indas), į kurį Juozapas iš Arimatėjos surinko Jėzaus kraują nuo Kryžiaus. Jis ir atgabeno Galį į Britaniją. Pagal kitą (vokišką) versiją Gralis – tai brangakmenis iš dangaus. Vienintelis „tikrai“ žinomas dalykas, – kad Gralis regimai suteikia Dievo malonę. Pasakojimai apie Galį nėra alegorija, tai pasakojimai apie nematomą realybę, bandymai „pavaizduoti“ Realų Buvimą, Dievo malonės prezenciją. Pažymėtina, jog savo romanuose Chrétienas vartoja žodį *estoire*, ne tik „pasakojimo“ prasme, bet istorijos kaip „pasakojimo apie tikrus įvykius“ prasme.

¹⁷ Plg. Aušra Grigaravičiūtė. „Eucharistija ir Šventasis Gralis“ // *Naujas Židinis*, 2001, Nr. 3. P. 102–109. Autorė, sekdama Gilsonu, apibūdina šią versiją kaip „teologinį traktatą, kalbantį apie Dievo malonę“. (P. 102. Plg. Étienne Gilson. „La mystique de la Grace dans „La Queste del Saint Graal“ // *Romania*. 51, 1925. P. 321–347.)

¹⁸ Žr. Tomas Meloris. „Artūro mirtis. Pasakojimas apie karalių Artūrą“. Vertė J. Subatavičius // *Viduramžių riterių romanai*. Vilnius: Vaga. 1980. Ištrauka.

¹⁹ Šiuo įvaizdžiu pasinaudojo ir T. S. Eliotas.

Istorija spirale: pradžios mitai

Kelionės pradžia ten, kur gimė (vienaip ar kitaip) šios istorijos veikėjai – Velse, kur gyveno keltų gentys britai ir kur krikščionybė buvo žinoma anksčiau nei 596 m., Šv. Augustino Kenterberiečio atvykimo į Britaniją data. Sakydama „vienaip ar kitaip gimę“, turiu omeny „tikrą“ ir „legendinį“ gimimą, nes šioje istorijos spiralės vietoje mes pasiekiamo istorijos pabaigą (arba, tiksliau, pradžia). Pradžios nėra, bet – deridiškai – yra niekad nebuvusių (argi?) veikėjų „pėdsakas“, mitologija, kartu pagoniška ir krikščioniška. Mitologiniai pasakojimai, tokie kaip sakmės ir padavimai, pasak Hegelio, nepriklauso istorijai, nes „dar yra migloti tamsių tautų vaizdiniai“²⁰.

Šį pėdsaką paliko Merlino gimimas. Ankstyviausios legendos pasakoja, kad Merlinas, žinomas visų keltų genčių padavimuose, yra gimęs be tėvo. Pasak Robero de Borono pasakojimo, Merlinas kilęs iš blogio (Antikristo) galios, tačiau Dorsto ir Ehler pasirinkta versija atitinka vokiečių siužeto tradiciją: čia, kaip ir Karlo Immermanno poemoje „Merlinas. Mitas“, Merlinas yra Velnio sūnus, kuris atsižada savo tėvo ir trokšta išgelbėti pasaulį.

Persifalis gimęs miške, Chrétieno pasakojime jis yra „Damos iš vienišo bekraščio miško sūnus“. Ne visai aiški yra Mordredo gimimo istorija. Pirminėje versijoje jis yra Artūro sūnėnas. Vėliau atsirado ir sustiprėjo mitologinė incesto, užsitraukiančio siaubingą lemtį, tema: pasirodo, kad Morgauzė (jos vardas pasirodo tik Melory versijoje), Mordredo motina, buvo ne tik

Artūro sesuo iš motinos pusės, bet ir meilužė, tad Mordredas yra Artūro sūnus, kartu ir karalystės paveldėtojas, ir jo pražūties priežastis. Daugelis kitų Apvaliojo stalo riterių susieti giminytės ryšiais tarpusavyje, su Mordredu ir su Artūru (Gaveinas, Agraveinas, Garetas – Morgauzės vaikai ir Mordredo broliai, Kėjus yra Artūro įbrolis). Be to, Artūro ir Morgauzės sesuo yra Fėja Morgana (kuri spektaklyje pasirodo su akinukais ir cigarete ir gali paversti Lancelotą žiurke, pagal pageidavimą), taip pat ir Eleinė.

Pats karalius Artūras kaip literatūrinis personažas pasirodė VI a. seniausioje žinomoje Velso poemoje *Gododdin*. Beveik tuo pat metu jis pasirodė „istorijoje“ – VI a. vienuolio Gildaso knygoje, kur pasakojama apie mūšį, laimėtą apie 516 m. Laimėjusio vado vardas buvo *Ursus* – Lokys, velsiškai Atru, kitaip – Artusas. Tai tas pats mūšis prie Badono kalno, kurį, pasak X a. pabaigos *Annales Cambriae*, laimėjo Artūras. Ta pati kronika pasakoja, kad 537 m. mūšyje prie Camlanno Artūras ir Mordredas nužudė vienas kitą. *Et mortalitas in Britannia et in Hibernia fuit* („Ir maras atėjo į Britaniją ir Airiją“). Tačiau mitologinis Artūras nemiršta, jis iškeliauja į Avalono („Obuolių“) salą. Kada nors jis sugriš.

Artūro „mesianizmas“ išblėso jau XIII amžiuje. Giraldas Cambrietis savo veikalė *De principis institutione* pasakoja, kaip 1192 m. Glastonbery vienuolyne esą buvo rastas Artūro kapas. Glastonbery pusiasalis esą ir buvo tas mitinis Avalonas, tačiau Artūras miręs ir jeigu kas ir sugriš, tai galėtų būti tik Merlinas. Epitafijos, esančios ant Artūro kapo Glastonbery, žodžius, kuriuose atgyja neįmanomas mesianizmas ir „buvusios ateities“ ilgesys, užrašė Thomas

²⁰ G. Hegelis. Op. cit. P. 28.

Melory: *rex quondam rexque futurus* („karalius buvęs ir būsimas“).

Čia baigiame savo kelionę istorijos spirale ir galime pažiūrėti į ją iš spektaklio vidaus.

Istorija: praėjusi ateitis

Istorija iškyla kaip pagrindinė spektaklio „problema“, žmogaus ir Dievo santykius įrėminanti tema. Ji prasideda kartu su paties spektaklio, karalystės, pasaulio pradžia. Pati istorija prasideda dabar, šiandien, nuo šios dienos laikraščio, (kuris mums yra kronikos atitikmuo). Ką tik gimęs Merlinas pakelia nuo scenos grindų šios dienos laikraštį ir atsitūpęs jį skaito. Istorija prasideda šiuo kronikos skaitymo veiksmu. Ji prasideda laiko centre – dabartyje, vieninteliame tikrai esančiame ir kartu nesančiame laike. Viduramžių supratimu „dabar“ yra laiko netobulumo momentas²¹, tačiau pats Merlino gimimas iš milžiniškos skudurinės lėlės įvyksta mitologinėje „amžinoje dabartyje“.

Šioje istorijos pradžioje pasirodo Velnias. Labai keistas personažas. Iš tikrųjų tai personažas, kurio pasirodymas „laikų pradžioje“ aiškiai parodo, kad būdami įleidžiami į spektaklio pasaulį, tuo pat metu esame įleidžiami į viduramžių vaizduotės pasaulį, kuriame, pasak Jacques'o Le Goffo, „itin akivaizdi dviejų didelių, beveik tolygių galybių, (...) – Šėtono ir Dievo, – kova žmoguje ir aplink žmogų“²². Jei, kaip

įprasta sakyti, Dievas yra Viduramžių pasaulio centre, tai spektaklio pasaulio centre yra Dievo nebuvimas, Dievo nežinojimas, Dievo tylėjimas, Dievo ieškojimas, Dievo ilgesys. Ir šių „kenotinių“ viduramžių pradžioje pasirodo Velnias. Savo pasirodymu jis tarsi paskelbia viduramžių pradžią, t. y. dar vieną istorijos spiralės posūkį, parodantį paties spektaklio viduramžiškumą. Viduramžiškas Velnias yra itin elegantiškas ir kartu komiškas. Velnio nurodoma istorijos kryptis – ateities kryptis, „dabar“ jam yra nepageidautinas. „Dabar yra dabar“, – sako jis, paprastas dabar, *nunc temporis*. Svarbu – „kita – kas bus – mirtis“. Pirmas spektaklio veiksmas įrėmintas Merlino siaubingos žmonijos ateities regėjimu: „Kaip siaubingai jie baigs“. Tai praėjusi ateitis matoma dabartyje. „To dar nebuvo. Tai bus“. „Kiti vaizdai“.

Ateities įvykių vaizdiniai augustiniškai „nujaučiami tarsi jau esantys“²³. „Taigi ne ateitį, o dabartį mato žiūrintys ir pagal ją nusako ateitį, įsivaizduotą dvasioje. Tie vaizdiniai jau yra, ir juos, dabar esančius, mato tie, kurie nusako ateitį“²⁴. Šią dabartį (*praesentio*) „sudaro vaizdas, kuris jau egzistuoja ta prasme, kad eina prieš įvykį, kurio dar nėra“²⁵.

Ateities vaizdas yra dubliuojantis ir tuo pačiu apgaulingas kaip delioziškas „vaiz-

²¹ Tomas Akvinietas sako, kad laiką apibūdina du aspektai: „pats laikas, kuris yra nuoseklus, ir laiko „dabar“, kuris yra netobulus“ (*STh*. I, q. 10, a. 1, ad 5.).

²² J. Le Goff. *Viduramžių vaizduotė*. Vilnius: Alma littera. 2003. P. 35.

²³ Šv. Augustinas. Išpažinimai. 11 knyga. Vertė E. Ulčinaitė // *Baltos lankos* 4. 1994. XVIII. 23. P. 45. Arba bergsoniškai, „kiekvienas numatymas iš tikrųjų yra matymas“. (А. Бергсон. Опыт о непосредственных данных сознания. // *Собрание сочинений*. Т. I. Москва: Московский Клуб. 1992. С. 134.)

²⁴ Šv. Augustinas. Išpažinimai. 11 knyga. XVIII. 24. P. 47.

²⁵ Paul Ricouer. „Laiko patirties aporijos“ // *Baltos lankos* 4. 1994. P. 82.

dinys-kristalas“. Merlinas pamato „geležinius vyrus aplink kūdrą“. Kūdra, pasirodo, esanti Apvalusis stalas, vėliau (taip pat antrame veiksmė) tai vėl – užšalusi kūdra. Kiti „vaizdai-kristalai“ spektaklyje nuolat dubliuojami, tuo sustiprinama jų realybė²⁶. Šešėlių teatro figūros dubliuojamos šalia juodai-baltos dėžės stovinčių veikėjų: taip Artūras – būsimasis karalius – droviai stebi, kaip jo atvaizdas-šešėlis traukia iš akmens stebuklingą kalaviją. Lyno akrobato, krin-tančio nuo savo lyno, figūra dubliuojama beformė lėle Merlino rankose. Antrame scenos plane judančios figūros – arkliukų, riterių, paukščio su Gralio taure, Karaliaus Žvejo – dubliuoja pasakojimą arba veiksmą. Štai juda Karaliaus Žvejo figūra, tuo pat metu scenos gilumoje „ant užšalusios kūdros“ stovi ir tikrasis Karalius Žvejys, ir balsas pasakoja apie tai, kad jis ten stovi. Šachmatų figūros (mažos stiklinės ir didelės keraminės) dubliuoja vienos kitas ir Apvaliojo stalo riterius, kartu primindami stebuklingus šachmatus, minimus vienoje viduramžių Gralio legendos versijų.

Ateities vaizdas yra virtualus vaizdas. Virtualumą čia galima svarstyti keliais aspektais. Bergsoniškai virtualybė sudaro mūsų vaizduotės pasaulį, kuriame visi trukmės lygmenys koegzistuoja ir nuolat pakartojami tarsi kristale²⁷. Virtualus pasaulis yra toks, kuris gali pakeisti realųjį, kartu jį papildydamas.

Viduramžiškas (tomistinis) virtualumas – tai „aktyvus potencialumas“, reali galimybė aktualizuotis. Toks virtualumas

išryškina dar vieną viduramžių teologinę temą – tai predestinacijos ir valios laisvės tema, kurią galime rasti Roberto de Borono pasakojime. Ateities regėjime Merlinas pamato Apvalųjį stalą kaip virtualų vaizdą, kuris yra realizuojamas mūsų akyse, nepaisant Velnio „to neturi būti“. Nes Merlinas – Velnio sūnus – kartu yra ir Žmogaus sūnus, jis „panašus į žmogų“, todėl jo „negali priversti“. Kita vertus, utopinis ateities vaizdas, „kai liūtas žolė es“, kurio Artūras ir jo riteriai nemato vaizduotėje, bet patys padaro ir parodo (mums), neturi galimybės išsipildyti. Todėl jis yra pabrėžtinai „netikras“: jį sudaro plastmasinės gėlės, plastmasinės gulbės ir pliušinis liūtukas. Vaizdas, tinkamas nebent „varjet“.

Viduramžių žmogus mato istoriją kaip Dievo darbą – *Gesta Dei per ...* tautas bei karalystes²⁸. Tolimiausiame scenos plane karalius Artūras žiūri į žvaigždes ir klausia, kas, Velnius, ar Dievas, lemia istoriją. O kas daro istoriją, ar ne žmogus? Laisvė ar lemtis yra istorijos esmė? Seras Kėjus: „Vardan ko gyvena žmogus, kam jisai kankinasi visą savo gyvenimą?“ Artūro karalystėje vyksta pasaulinė istorinė drama, gėrio ir blogio kova, kurioje savo vaidmenį vaidina kiekvieno personažo likimas. Čia sukuriama istorija turi dvejopą ateities kryptį: vieną – virtualią, kita – mesianybinių, kurioje

²⁶ Plg. Gilles Deleuze. „Apie vaizdinį-judėjimą“ // *Baltos lankos* 21 / 22. 2006. P. 84.

²⁷ Plg. Жиль Делез. *Бергсонизм*. Москва: Персе. 2001. С. 273.

²⁸ Plg. Aaron Gurevič. *Individas viduramžių Europoje*. Vilnius: Baltos lankos. 1999. P. 194. Hegeliui istorijos supratimas yra teodicėja – Dievo darbų pateisinimas (G. Hegelis. Op. cit. P. 41). „Dievas valdo pasaulį, o jo valdymo turinys, jo plano realizavimas yra pasaulinė istorija. Filosofija nori suprasti šitą planą. Kadangi tik tai, kas juo remiantis įgyvendinta, yra tikroviška, o kas jo neatitinka, yra tik supuvusi egzistencija.“ (Ten pat. P. 62)

(neįmanomos) ateities laukimas pasirodo „taikos ir teisingumo“ pavidalu²⁹.

Kartu su istoriniu laiku čia yra mitologinis laikas, kuris, sutinkamai su Eliade, yra „amžina dabartis“. Tokia yra Artūro karalystės pradžia, ir, priešingai nei manė Eliadė, mitinis laikas čia ne tik neprieštarauja istoriniam, bet yra pačios istorijos sąlyga. Lemtingas kalavijo ištraukimas iš akmens vyksta „ilgą amžinybės sekundę“. Tai yra tam tikra prasme „antistorinis“ laikas, belaikė, amžinai buvusi, esama ir būsiama tikrovė – *aeternitas* („amžinybė“)³⁰.

Praeitis dalyvauja spektaklio chronologijoje kronikos ritmo pavidalu. Toks yra *tempus* laikas, padalytas lygiais intervalais. Taip antrajame veiksmo kronikininkas skaito viską, kas atsitiko, yra užrašyta ir taip perkeliama į dabartį. Apvaliojo stalo riteriai klaidžiojo po pasaulį, ieškodami Gralio: „grįžo seras...“

Praeitis (kronikos ritmas) atsiveria dabartyje ir tada, kai istorijos įvykiai yra pasakojami. „Papasakotas laikas“ kaip „atmintyje išlikę vaizdai“³¹ tampa dabartimi, kai pasakotojo balsas prabyla esamuju laiku.

²⁹ Plg. Jacques Derrida. „Tikėjimas ir žinojimas: Du „religijos“ šaltiniai“ // *Religija*. Vilnius: Baltos lankos. 2000. P. 29. (22). „Šiuo laukimu susijęs nenumaldomas teisingumo troškimas.“

³⁰ Boethijus sako, kad „praleikiantis dabar sudaro laiką, pasiliekančią dabar sudaro amžinybę“. (*De Trinitate*. IV. 70) Tomas Akvinietis tai paaiškina tuo, kad „amžinybei esant visai iš karto, joje nebėra sekos“ (*STh*. I, q. 10, a. 1). Kalbama apie mūsų „patyrimą“ (suvokiamą) amžinybę: „Kaip laiko suvokimas atsiranda, kai mes suvokiame „dabar“ tekėjimą, taip amžinybės suvokimas atsiranda, kaip mes suvokiame pasiliekančią „dabar“. (Ten pat. A. 2, ad 1). Amžinybė yra „visa iš karto“. (Ten pat. A. 4)

³¹ Plg. P. Ricouer. Op. cit. P. 82.

„Angelai ir dvasios padeda Artūrai traukti kalaviją“. Juozapo iš Arimatėjos, kuris yra seniausias, „priešistorinis“ šios istorijos veikėjas, figūra antrame veiksmo yra praeitis, papasakota kaip dabartis. „Juozapas iš Arimatėjos eina per jūrą (...) artėja prie Anglijos krantų“. Toks pasakojimo būdas, kai praeitis pateikiama kaip dabartis, būdingas viduramžių historiografijai³². Praeities sudabartinimas vėlgi paverčia istorinį laiką mitologine „amžina dabartimi“, sutraukdamas praeitį ir dabartį į vieną pasikartojančią trukmę.

Pasakojimas yra pagrindinis spektaklio vaizdavimo būdas. Merlinas pasakoja apie kitus. Kiti (Gineverė, Artūras, Mordredas) pasakoja patys apie save trečiuoju asmeniu. „Karalienė Gineverė vaikštinėjo paupy“. Pasakojama vaizdais: kartu su pasakojimu juodai-baltoje dėžėje matome „šešėlių teatro“ figūras, *per kurias* pasakojama. Gineverės sudeginimas pasakojamas per judančią laužo figūrą. Persifalio matytas ir neatpažintas Gralio stebuklas pasakojamas figūrų procesija: antrame scenos plane judančios figūros – riteriai, neštuvuose gulintis Karalius Žvejys, Gralio taurė auksinio paukščio snape – primena daugelyje Gralio legendų aprašytas procesijas. Pasakojimas vaizdais – tai būdas pakartoti ir sudabartinti istorijos tikrovę. „Kai žmonės pasakoja apie praeitį kaip apie kažką tikrą, jie iškelia iš atminties ne pačius dalykus, kurie jau praėjo, o žodžius, sukurtus pagal tų dalykų vaizdus, kurie, palietę jausmus, išpaudė sieloje tarsi savo pėdsakus“³³. Taip praeities vaizdas

³² Plg. A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. Vilnius: Mintis. 1989. P. 117.

³³ Šv. Augustinas. Išpažinimai 11 knyga. XVI-II. 23. P. 45.

matomas dabartyje. Tuo metu, kai jūra pasakojama pavaizduojant ją šešėlio teatru – matome bangas, valtį, – balsas pasakoja apie „juodą venecijietišką gondolą“, kuri „nuneša karalių Artūrą per jūrą į Avaloną“.

Taip vertikalus laiko vaizdas viduramžių teatre glaudžiai susiejo praeities ir dabarties įvykius. „Jeigu turite tokį požiūrio tašką, niekas negali būti tikrai tolima laike – kiekviena diena sutraukia praeities ir dabarties siūlus kartu“³⁴.

Veikėjų sudabartinimas nėra tik mitologinio laiko kompetencija. Juk iš esmės tas pats (pavyzdžiui, liturginių metų įvykių sudabartinimas), atsitinka kiekviename sakraliniame laike. Sudabartinimas, kaip ir mesianizmas, remiasi sakralinio diskurso iteratyvumu (Derrida) arba vienkartiškumo pakartojamumu.

Kai kurie spektaklio veikėjai, kaip būdinga viduramžių pasakojimui, turi savo laiką ir savo istoriją. Antrame veiksmė Gralis yra ateitis, „parodyta“ dabartyje, tačiau Persifaliui, o trečiame veiksmė – ir Artūrai, jis tampa praeitimi. Gineverės ir Lanceloto meilės scena trunka „keturias dienas ir keturias naktis“. Taip, anot Bergsono, „skirtingos trukmės, skirtingai ritmizuotos, gali koegzistuoti“³⁵.

Jau pirmame spektaklio veiksmė ateitis pasirodo kaip senatvė, o istorijos drama – kaip dviejų ateities „veidų“ – senatvės ir jaunystės – konfliktas. „Tai, kas buvo laike, „sensta su laiku“³⁶. *Mundus senescit* (pasaulis sensta). „Idėjos irgi sensta“. Atėjo nauji laikai – Mordredas su draugais

yra apsirengę kaip šios dienos „jaunimas“, sportuoja, žaidžia krepšinį, turi beisbolo lazdas. Mordredas, kuris užmuša savo motiną, (kaip ir ta, kuri pagimdė Merliną, ji – milžiniška skudurinė lėlė), nužudo seną riterį Lamaraką, tyčiojasi iš „savo tėvo žygdarbių“, įkūnija nebe viduramžišką, kaip Persifalis, bet naujųjų laikų kenozę.

Mordredo dievoieškos kelias tarsi priklauso kitam laikui ir kitai – netikrai – tikrovei. Pirmame veiksmė Mordredas kalba su angelu: „Bandžiau išvelgti Dievą, kuriam galėčiau melstis. (...) Aš noriu tave mylėti, angele.“ (Už Mordredo nugaros atsistoja Merlinas su „netikru“ angelu – lėle – rankose, pastovi ir išeina). Mordredas „trokšta nušvitimo“, jis „norėjo būti šventasis“ („Gal galėčiau surasti Gralį?“) ir tikrai išsirengia ieškoti Gralio, tačiau Merlinas jam sako, kad jo geri ketinimai tėra iliuzija: „Tau tik taip atrodo“.

Ką gi, atėjo nauji laikai. Istorija nebėra suprantama kaip teodicėja. „Mes daugiau nebesimelsim šitam kenčiančiam Dievui, kabančiam ant seno kryžiaus“. „Negaliu melstis tam, kas yra silpnas“. Ateities kryptis pasirodo kaip Derrida aprašyta „hegliška“ pagunda, pranašaujanti „*naujųjų laikų religiją*“, *pagrista jausmu, jog „pats Dievas mirė“*. ... Ir iš paties didžiausio „atšiaurumo“, iš paties atšiauriausio bedieviškumo, iš kenozės, iš *pačios giliausios Dievo nebuvimo tuštumos turi prisikelti pati giedriausia, aukščiausia, savo visybę pasiekusi laisvė*.³⁷ Šios pagundos kaina – tai „dyka šalis“ ir „ištisos tautos“, keliaujančios į svetingą Velnio glėbį: „pas mane, pas mane“. „O tobulybė Gralio, kurio jūs dabar visi ieškote!“

³⁴ J. W. Harris. Op. cit. P. 101.

³⁵ Henry Bergson. *Duration and Simultaneity*. Manchester: Clinemen Press. 1999. P. 31.

³⁶ *STh*. I, q. 10, a. 5.

³⁷ J. Derrida. Op. cit. P. 24. (18).

Miško-dykumos „chronotopas“

Savo laiką ir savo istoriją turi skirtingos spektaklio vietos. Gineverė, Džiaugsmingoje tvirtovėje ilgėdamasi Kameloto, sako, kad ten „kiekvienas kambarys buvo sklidiną mūsų istorijos“ – Gineverės ir Lanceloto meilės istorijos. Spektaklio laikas, arba greičiau, veikėjų aktualiai (ne įsivaizduojamai) gyvenamų atskirų laikų ir vietų („chronotopų“) daugybingumas, jų atminties, kuri yra „momentų sutraukimas“, sekos sujungimas vienoje trukmėje, primena Bergsono „filosofinį laiką“. Deleuze'o interpretacijoje tai yra „virtualus daugybiškumas“, galintis būti išskaidytas į aktualias trukmes, kuriose įvykiai yra (iš) gyvenami³⁸.

Ypatingą statusą spektaklyje turi Persifalio laikas ir jo dvigubas „chronotopas“ – miškas-dykuma. Persifalis, gimęs „bekraščiam“ miške (jis gali pamėgdžioti paukščių balsus), iš miško išseina ir į jį sugrįžta. Spektaklio miškas – tai metalinė konstrukcija, kurios viduje, tarp virbų, galima klaidžioti. (Kitur – Kameloto pilyje – tai Gineverės kambarys, dar kitur – Eleinės, Orgelauzos pilis. Taip subtiliai spektaklio topografijoje įkūnijama dar viena viduramžiška perskyra – miškas-pilis. Visuose „Artūro ciklo“ romanuose pilis priešpriešinama stebuklingam miškui). Čia skleidžiasi tema, kurią drąsiai galima įvardyti kaip pagrindinę spektaklio temą: dievoieška. Ieškodamas Dievo, Persifalis klaidžioja miške. Miško „tikrovė“ yra apgaulinga. („Miškas – tai vieta, kur pasiklystame“³⁹ pagal apibrėžimą. „Tai riterio klajonių

vieta“⁴⁰.) Dubliuota ir dubliuojanti. „Miškas klastingas, nes (...) tai haliucinacijų, gundymų ir žabangų, būdingų dykumos simbolikai, vieta“⁴¹.

Po nelemto apsilankymo Gralio pilyje miškas Persifaliui tampa dykuma. Prieš tai „šis kraštas atrodė kitaip“. Scenoje tai – *ta pati vieta*. Le Goffas primena mums, „kiek daug esama viduramžių paliudijimų apie miško ir dykumos tapatinimą“⁴². Miškas gali būti gyvybės pilnatvės, gausybės vieta, vieta, kur Persifalis matė angelą; bet gali būti ir dyka vieta, kaip aprašyta viename apie 640 m. parašytame tekste: „neaprepiama dykynė, atšiaurus užkampis, akmeninga žemė“⁴³. Šis, viduramžių vaizduotei būdingas, miško-dykumos vaizdas yra šalies „nusiaubimo“ pirmavaizdis, kurį Persifalis – ir tik Persifalis – mato – įsivaizduoja. „Aš suniokosiu visą šalį. Kol liks tik Dievas“. Tai jo „asmeniška“, vidinė dykuma, „dykas kraštas“, kur „nėra jokio balso“, kur paukštis matomas kaip akmuo⁴⁴. Gaveinas nemato dykumos, todėl negali eiti su Persifaliu. Persifalis negali išeiti iš šios savo dykumos, nes iš jos nėra išėjimo. Jis elgėsi (juda) kaip aklas. Dykuma, primena mums Derrida, yra aporinė vieta, „*be išeities ar praminto kelio*“, „*be išorės*“⁴⁵. Kai

³⁸ Plg. Ж. Делез. *Бергсонизм*. С. 273.

³⁹ J. Le Goff. Op. cit. P. 94. Išnaša. Plg. P. 93.

⁴⁰ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 66. Bachelard'as apie „miško beribiškumą“ sako: „Nežinodamas, kur eini, nežinai ir kur esi.“ (G. Bachelard. Op. cit. P. 467.)

⁴¹ J. Le Goff. Op. cit. P. 103.

⁴² Ten pat. P. 97.

⁴³ Cit. Ten pat. P. 93

⁴⁴ Bachelard'as cituoja keliautoją Philipą Diolė: „Šios mirusios dykumos ir upės, šie akmenys ir atšiauri saulė“, visa ši dykumos ženklu pažymėta visata „siejasi su vidine erdve“. (G. Bachelard. Op. cit. P. 482.)

⁴⁵ J. Derrida. Op. cit. P. 16. (9).

„turime aporiją – lyg ir nėra kur eiti, nėra kelio, išeities, išganymo“⁴⁶.

Tai „...vieta, kuri būtų galėjusi būti daugiau nei archipirmapradė: pati anarchiškiausia ir labiausiai anarchijai atvira vieta, ne sala, ne Pažadėtoji žemė, bet tam tikra dykuma – ir ne apreiškimo dykuma, o dykuma dykumoje, kuri įgalina, atveria, išskobia arba ištempia iki begalybės kitą. Kraštutinės abstrakcijos ekstazė arba egzistencija“⁴⁷. Gaveino ir Persifalio susitikimas – nesusikalbėjimas miške-dykumoje turi ir kitą – papildomą – svarbą: „Dykumos abstrakcija gali suteikti pagrindą visam tam, ko jos pagalba stengiamasi išvengti.“⁴⁸

Miško-dykumos tipologija susieta su atminties vaizdu. Anot Ricoeuro, atsiminti reiškia „turėti praeities vaizdą.“⁴⁹ Chrétiens žodžiais, Persifalis „prarado atmintį, ir dar taip prarado, kad pamiršo Dievą“⁵⁰. Baisus, lemtingas, neišivaizduojamas praradimas. Spektaklyje Persifalis netgi „nežino, kas yra Dievas“, didžiam visų Artūro riterių nustebimui. Norėdami pasijuokti iš Persifalio, riteriai jį apgauna, apsimesdami, kad Gaveinas yra karalius Artūras. Tačiau jis turi „aukščiausią poną virš savęs“. Sužinojęs, kad „viršum“ Gaveino-Artūro yra Dievas, Persifalis ranka patikrina, ar esama ko nors virš Gaveino galvos, bet nieko neužčiuopia. Tada jis nusprendžia keliauti ieškoti Dievo: „Kur turėčiau eiti, kad rasčiau tavo poną Dievą?“ Taip – komiškai – prasideda Dievo ieškojimas. Persifalis klaidžioja miške, „giliausioje Dievo nebuvimo

tuštumoje“⁵¹: „Nerandu Dievo“. Atminties praradimas yra laiko trukmės praradimas, nes, prisiminus Bergsoną, atmintis yra trukmė – „realus laikas, suvokiamas ir gyvenamas“⁵². Atmintis yra augustinis „praeities dabartis“, siejanti praeitį su ateitimi.

Karalius Artūras kenotinę tuštumą („esu visiškoje tamsoje“) išgyvena trečiame veiksme kaip desperatišką mesianizmo atsisakymą. „Kiek mes tikėjomės iš Gralio! Artūras jaučiasi „įveltas“ į istoriją prieš savo valią, negalintis priimti sprendimo, nulemiančio ateitį, nes ateities nebėra, liko tik „Gralio ilgesys“. „Jei aš dar kartą ateičiau į šį pasaulį, norėčiau būti atsiskyrėlis. Vien tik Dievas ir aš. Žmogus be istorijos“. Tačiau istorijoje veikia mesianybiniis Derrida paradoksas – „akiračio nebuvimas sąlygoja pačią ateitį“. Tai „dykuma dykumoje, kur nei galima, nei reikia įžiūrėti ateinant tai, kas turėtų arba galėtų – galbūt ateiti. Tai, kam dar reikia leisti ateiti“⁵³.

„Gralio ilgesiui“ tinkamas (kiek keistokas) Derrida „vardas: mesijiskumas, arba mesianybė be mesianizmo. Tai būtų atsivėrimas ateičiai arba kito atėjimui kaip teisingumo prasidėjimui, tačiau be laukimo akiračio ir pranašiško spėjimo. Kito atėjimas gali įgauti išskirtinio įvykio pavidalą tik tada, kai niekaip neįmanoma numatyti jį ateinant, kai kitas ir mirtis – ir radikalus blogis – mus gali užklupti bet kurią akimirką. Tai galimybės, kurios atveria ir kartu gali bet kada nutraukti istoriją arba bent įprastinę istorijos tėkmę. (...) Pertrauk-

⁴⁶ Ten pat. P. 11. (2).

⁴⁷ Ten pat. P. 27. (20).

⁴⁸ Ten pat.

⁴⁹ P. Ricoeur. Op. cit. P. 82.

⁵⁰ Cit. J. Le Goff. Op. cit. P. 202.

⁵¹ J. Derrida. Op. cit. P. 24. (18).

⁵² H. Bergson. *Duration and Simultaneity*. P. 33.

⁵³ J. Derrida. Op. cit. P. 16. (9).

*ti arba sudraskyti pačią istoriją, padaryti tai apgalvotai, priėmus sprendimą, kuriuo gali būti leidžiama ateiti kitam ir apsimetama, tarsi sprendimą priėmė kitas: net tada, kai jis savaime pasirodo manyje, tai visada būna sprendimas, kurį priėmė kitas, nors tai jokia būdu neišlaisvina mane nuo atsakomybės*⁵⁴.

„Mesianybinė“ dimensija antro veiksmo pabaigoje paradoksaliai pasireiškia Merlino atsakomybės už istoriją atsisakymu: „Aš nebenoriu turėti nieko bendro su šita prakeikta pasaulio istorija“. Merlinas, daugiaveidis (jis „maino savo pavidalą“) šios istorijos kūrėjas, „menininkas“, gyvena, veikia ir slepiasi spektaklio miške kaip gundymo (ir atgailos), kūrimo (ir atpirkimo) vietoje. (Jis švilpauja paukščių balsais („Merlinas yra paukštis“), „atsipalaidavimui“ nori pavaizduoti „strazdelį“, bet išsaina tik „varna“).

Merlinas yra „vidinis“ spektaklio režisierius: Persifalis, Artūras ir kiti šios istorijos herojai yra jo kūriniai. Čia išryškėja viduramžių romanams būdinga „dvasinė“ personažų užduotis „rasti savąjį Aš“, „susitaikyti su savimi ir su Dievu“⁵⁵. Merlinas veda kiekvieną žmogų „teisingu keliu“, „nežinau, į gėrį ar į blogį“, bet tokiu, kuriame žmogus „atras pats save“. Vienoks ar kitoks mistinės kilmės motyvas skatina kiekvieną jų ieškoti Gralio. Mordredas kartu su Lancelotu leidžiasi ieškoti Gralio, tačiau miške sustabdytas Merlino, jį (jo lėlę) užpuola ir nužudo. Miške Merlinas, suvaidinęs „bordelio šeimininkę“, sugundo Gaveiną, padariusio įžadus Gralio vardu.

Miške įvyksta visi Persifalio ir Merlino susitikimai. Pirmą kartą sutikęs Merliną Persifalis klausia: „Ar tu Dievas?“ Tačiau „Persifalis, kuris Dievo ieško“, (ironiškai) yra „Persifalis, kurio pats Dievas ieško“. Dievas pats ateis su (neįmanomu) atsivertimo – pasikeitimo reikalavimu. „Pasikeisk!“ Miške Persifalis sutinka Merliną save plakančio atgailautojo pavidalu. Čia Merlinas – Trevricentas iš Wolframo versijos, parodantis Persifaliui tikrąjį kelią į Gralį, – mistinės meilės kelią, kuriame jis turi liautis kovoti su Dievu. Mušamas atgailautojas – „Skausmų vyras“ – Persifaliui yra mesianybinis „kitas“, su kuriuo jis susitapatina, kuriame atpažįsta „kenčiantį brolių“. „Myliu mušamuosius ir mušančiuosius taip pat myliu. (...) Atpažįstu žmogų. Atrodo, kaip aš“⁵⁶. Šis paskutinis (dar antrame veiksmo) susitikimas su Merlinu atskleidžia Persifaliui jo ieškojimų prasmę ir jį pakeičia. „Pagaliau jis suprato“. Priešingai, Mordredas negali pasikeisti ir negali dalyvauti istorijos mesianybjėje. „Aš noriu būti mylimas.“ „Aš! Aš! Aš!“

Įvykęs Persifalio pasikeitimas patvirtina „giluminę, apokaliptinę miško–dykumos krikščioniškos simbolikos prasmę“ – „atgailą ir apreiškimą“⁵⁷. „Tu kaltas, nes buvai Gralio pilyje“. Susitikęs su Merlinu-Trevricentu Persifalis vėl mato spalvas, peteliškes, šaltinį. „Įkišu ranką į sniegą, Dievas nori, kad mano ranka būtų švari. Šoksiu į bedugnę, Dievas mane sulaukys“.

Persifalis, trečiame veiksmo pasirodan-

⁵⁴ Ten pat. P. 28. (21).

⁵⁵ A. Gurevič. *Individas viduramžių Europoje*. P. 178.

⁵⁶ É. Gilsonas cituoja Pseudo-Bernardo žodžius: „surask pats save savyje, taip lyg būtumei sutikęs kitą“. (E. Gilson. *The Spirit of Medieval Philosophy*. Cit. A. Gurevič. *Individas*. P. 202.)

⁵⁷ J. Le Goff. Op. cit. P. 103.

tis kaip menkai apsirengęs berniukas, (ironiškai) „sklidinas begalinės meilės žmoniškai“, mylintis ir bučiuojantis visą pasaulį, visas tautas, kiekvieną stiklinį rutuliuką, primena viduramžių eucharistinius regėjimus: „Aš esu Dievas“. „Aš esu meilė“. Prisimename, kaip vienoje Gralio legendos versijoje Gaveinas pamato Gralio viduje Kūdikio pavidalą, kitoje – iš Gralio išsina Beveik nuogas vyras. Pavertimas į vaiką – tai dramatiškas vizualus teologinės transsubstanciacijos sampratos vaizdinys⁵⁸. Apvalusis stalas tampa aukos stalu – altoriumi, ant kurio vyksta perkeitimas ir eucharistinės Aukos sudabartinimas. „Moralinis empirinės egzistencijos paaukojimas žymi tik absoliučios Pasijos arba spekuliatyvinio Didžiojo Penktadienio laiką.“⁵⁹ Pasaulio tautos, kurių išganymui yra skirta Didžiojo Penktadienio auka, sudaužo stalą ir užmuša paukščio balsu ekstazėje klykiantį vaiką. Iš Artūro karalystės lieka tik nuolaužos – „nusiaubta šalis“.

Spektaklio topografija: paradigmos metonimija

Spektaklio personažai – tai viduramžių teatro veikėjai, atėję iš riterių romanų. Pastarieji, anot Arono Gurevičiaus, pasižymi „sausa topografinė informacija“, t. y. informacijos yra tiek, „kiek tai būtina personažų orientacijai veiksmo vietoje“⁶⁰. Panaši topografija būdinga ir viduramžių teatro scenai (*setting*). Visuma, kuri apima

vyksmo vietą ir laiką, dekoracijas ir kostiumus, yra laikina, kintanti, keliaujanti. Ji priklauso nuo laikinų struktūrų, savo kilme sakralinių, nes pirmiausiai buvo skirta bažnyčios erdvei⁶¹. Bažnyčios interjero architektūra bei detalės sudaro vaidinimo „landšaftą“, arba, kaip dabar įprasta sakyti, „sceninę erdvę“.

Sceninės spektaklio topografijos paprastumas, laikinumas, mobilumas susidaro iš tuščios erdvės elementų. Pastoliai, metalinės konstrukcijos, kolonos vienu metu gali vaizduoti pilies vidų ir išorę, mišką ir dykumą. Tai primena ne tik esminį pastatymo paprastumą bažnyčios erdvėje, bet ir laikinus pastolius ar pakylas, ant kurių buvo vaidinama turgaus aikštėse. Bažnyčios ir turgaus aikštės sujungimas į vieną, papildomumo dėka sukuriama, sakralinę erdvę – tai kaip bažnyčios išplėtimas į turgaus aikštę liturginės procesijos metu. Spektaklyje matome įvažiuojančią ir išvažiuojančią šešėlių teatro dėžę, kuri primena judamąją sceną arba vežimą, naudojamą vaidinimams liturginėse procesijose, ir atlieka šioms procesijoms būdingą funkciją: joje matomais vaizdais pakartojama Išganymo istorija.

Spektaklio topografija pasižymi ir kitais viduramžių pastatymams būdingais bruožais, kurių svarbiausias – „įprastas viduramžiškas pjesių pastatymo metodas“ – vadinamas *décor simultane*, arba „simultaniškas pastatymas“, kuris „rodos, kilo iš liturginių dramų“. Iš esmės tai buvo „sukūrimas eilės skirtingų lokacijų, (...) kurios visos yra scenoje tuo pat metu, ir aktorių judėjimas iš vienos lokacijos į

⁵⁸ Plg. R. Barber. Op. cit. P. 275.

⁵⁹ J. Derrida. Op. cit. P. 24. (18). [Vokiškas tekstas]

⁶⁰ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 66.

⁶¹ Plg. R. W. Vince. Op. cit. P. 109.

kitą⁶². Spektaklyje veiksmas gali vykti vienu metu skirtingose sceninės erdvės vietose ir skirtinguose laikuose, panašiai kaip viduramžių paveiksle „yra ne vienas, o keletas arba daug stebėjimo taškų“, „galėjo būti pavaizduoti du ar daugiau tapybinio pasakojimo laiko momentų“⁶³. Skirtingi laiko momentai viduramžiškai vaizduojami „vienas šalia kito kaip vieno paveikslo dalis“, sudaro „kelią, vedantį per tam tikrą erdvę“⁶⁴. Taip laikas (bergsoniškai) yra išdėstomas sceninėje erdvėje taip, kad visos jo sintagminis nuoseklumas matomas „dabartyje“, paradoksaliai suvokiamas paradigmine „vienalaikiškumo forma“⁶⁵.

Spektaklio veikėjai yra viduramžiškos „figūros tuščioje erdvėje“⁶⁶. Apšviestos ir užtemdytos. Daugelis, kalbėdami apie erdvės kategoriją riterių romane, lygina jos vaizdavimą su šachmatais: „Erdvinių santykių vaizdavimo būdas toks, kad autorius naudojama perspektyva ir mastelis visą laiką keičiasi; susidaro įspūdis, kad romano personažai erdvėje juda šuoliais kaip figūros šachmatų lentoje“⁶⁷. Viduramžių dramaturgas „mato savo veiklą šiek tiek panašiai kaip šachmatų ėjimų seką“⁶⁸. Spektaklyje šachmatų figūros vaizduoja,

dubliuodamos, Apvaliojo stalo riterius, (figūros sudaužymas – riterio mirtis). Pasikartojantis papildomumo išplėtimas sudarvina Bachelard'o „poetinės akimirkos“ realybę: „Visi kaupiami vienalaikiškumai *dėstomi tam tikra tvarka*. Suteikdami šiai akimirkai vidinę tvarką, šie vienalaikiškumai suteikia jai apimtį“⁶⁹.

Tai, kad šio spektaklio laikų ir vietų paradigminis pjūvis duotas visas iš karto, be pasirinkimo galimybės, leidžia pastebėti, kad čia, priešingai žinomai Jakobsono teorijai, paradigma nėra metaforiška. Vietoje metaforinės substitucijos čia veikia papildomumo principas – deridiškas suplementas – „viskas + n“. Galima pasakyti, kad pagrindinė figūra čia yra ne metafora, bet metonimija, viduramžių vaizduotei būdingas partityvumas, („kai dalis nusakoma remiantis visuma arba visuma nusakoma remiantis dalimi“⁷⁰), o ne perkėlimas. Papildomumo principas pasireiškia ir visais figūrų dubliavimais. Vienas kitą dubliuojantys vaizdai – figūros, lėlės, šachmatai – nėra nei simboliai, nei metaforos, bet yra metonimijos.

Kaip karaliaus Artūro karalystės istorija kartu yra viso pasaulio istorija, taip ir kiekviena spektaklio dalis yra visuma. Spektaklyje Apvalusis stalas sudarytas iš stiklinių rutulių, kurių kiekviename telpa visa Artūro karalystė. Visa ji telpa ant mažos stiklinės šachmatų lentos. Kartu tai yra ne tik kinematografiškas („virtualaus daugybiškumo“) teatras, bet ir – svarbiausia – sakramentinis teatras. Kaip Šv. Mišių auka

⁶² J. W. Harris. Op. cit. P. 51.

⁶³ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 83.

⁶⁴ Ten pat. P. 126.

⁶⁵ Плг. А. Бергсон. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 128. „Išdėstyti tvermę erdvėje reiškia pačiu paradoksaliausiu būdu išdėstyti nuoseklumą vienalaikiškume“ (Ten pat. С. 149).

⁶⁶ L. Kirchenbaur. (1931). Cit. A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 63.

⁶⁷ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 66.

⁶⁸ J. W. Harris. Op. cit. P. 52.

⁶⁹ G. Bachelard. „Poetinė akimirka ir metafizinė akimirka“. P. 512.

⁷⁰ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 77.

nėra „ritualas“, kurio metu „tikras aukojimas yra *pakeičiamas* simboliu“⁷¹, bet yra tikroji sudabartinta Kristaus auka, kurios „visumą“ apima kiekviena ostijos dalelė.

Spektaklis kaip Realus Buvimas

Sakramentiniu teatru galima pavadinti tik tada, kai jo funkcija yra performatyvi, o ne referencinė (reprezentacinė), t. y. tada, kai spektaklio pasaulis ne „nurodo“ ar, lyg maloni regimybė, pavaduoja tikrąjį pasaulį, bet *iš tiesų yra* kaip tikroji realybė, prezencija – realus buvimas dabartyje. Teatrui būdingas performatyvumas (o tai savaime „teatrinis“ žodis) iš esmės yra toks pat kaip ir sakramentinis performatyvumas: ženklas neturi referencinės funkcijos, nes jis pats yra referentas⁷². Tokį ženklą viduramžių kontekste priimta vadinti „simboliu“,

⁷¹ Taip teatrologas Edgaras Klivis pristato tradicinį „metaforinį“ teatrą ir jo giminumą ritualui. E. Klivis. „Metafora ir *mise-en-scène*“ // Logos 35 (2003). P. 190.

⁷² Plg. Rasa Vasinauskaitė. „Kaip atsiveria referencija? (Keletas metodinių pastabų)“ // *Darbai ir dienos*. 39 (2004) P. 120–121. Struktūralistiniais terminais kalbant, signifikantas pats yra signifikatas. Panašiai tai, „kad meno kūrinys ne tik kažką nurodo, o kad tai, kas nurodoma, jame ir yra“, Hansui-Georgui Gadameriui primena katalikišką Eucharistijos sampratą. (H.-G. Gadamer. *Grožio aktualumas*. Vilnius: Baltos lankos. 1997. P. 50.) Nepaisant to, kad ši struktūralistinė terminologija vartojama popiežiaus Jonas Paulius II enciklikoje *Fides et ratio*, reikia pastebėti, kad sakramentai gali būti traktuojami kaip iš viso neturintys referencinės funkcijos: jie ne nurodo malonę, o realiai ją suteikia, t. y. jų funkcija yra performatyvi. Tuo tarpu referencinė funkcija, anot Ricoeuro, išreiškia „pretenziją ką nors pasakyti apie ką nors“. (P. Ricoeur. *Interpretacijos teorija*. Vilnius; Baltos lankos. 2000. P. 79.)

tačiau šį žodį turėtume vartoti atsargiai. Plačiąja prasme simboliai – tai, anot Ricoeuro, „pastovūs vaizdiniai, kuriuose save atpažįsta ištiesa kultūra, o gal netgi didieji archetipiniai įvaizdžiai, kuriems, nepaisant kultūrinių skirtumų, lenkiasi visa žmonija“⁷³. Taip gali būti interpretuojama Gralio legenda. Tačiau viduramžių simbolis „nebuvo tik ženklas, žymintis kokią nors realybę ar idėją. Jis ne tik pakeisdavo šią realybę, bet kartu tarsi buvo prijungiamas prie jos“⁷⁴. Čia simbolis, kaip antikinė „nuolauža“, kaip iš esmės nepilna, bet reikalaujanti papildymo realybe, papildomumo principo dėka tampa daugiau nei realybe⁷⁵. Šia prasme Gralio taurė, kaip ir kiti spektaklyje matomos judančios figūros, jau yra simboliai, nepriklausomai nuo mūsų jiems priskiriamos simbolio vaidmens, dubliuojantys ir papildantys pasakojimo realybę.

Viduramžių simbolis yra „nematomas“ realybės *demonstravimas*, vaizdas, reikalaujantis būti pamatytas. XII a. mistikas Hugas iš Sen Viktoro sako, kad „simbolis (...) yra matomų formų sujungimas, siekiant pademonstruoti nematomus dalykus“⁷⁶. Simbolį reikia pamatyti „dabarties dabartyje“ savo akimis, būti sakralinio įvykio liudininku. Gralio legenda išreiškia XII a. ilgesį, kai žmonės „tikėjosi būti pripildyti malonės tik pažvelgus į paslaptį“⁷⁷. Chréteno ir Borono

⁷³ P. Ricoeur. *Interpretacijos teorija*. P. 67.

⁷⁴ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 75.

⁷⁵ Prisiminkime Nietzsches žodžius apie meną, kaip apie „būties papildymą ir apvainikavimą“. (Friedrich Nietzsche. *Tragedijos gimimas*. Vilnius: Pradai. 1997. P. 46.)

⁷⁶ Cit. A. Gurevič. Ten pat. P. 249.

⁷⁷ J. W. Harris. Op. cit. P. 75.

Gralis – tai reali taurė, kurios vien pamatyti pripildo sielą džiaugsmo.

XII a. pradžioje pradėta kalbėti apie Kristaus Realų Buvimą Eucharistijoje kaip „transsubstanciaciją“⁷⁸ – substancinių perkeitimą, kai vynas ir duona tampa Kristaus kūnu ir krauju, apimančiu jo dieviškumą ir žmogiškumą, jo fizinę buvimo tikrovę, pasiekiant duonos ir vyno akcidenzijoms (pavidalui, skoniui, kvapui). Galima sakyti, duonos ir vyno vaizdai priskiriama viduramžių simbolio funkcija – papildyti nematomą tikrovę ją parodant.

Šis vaizdo ilgesys ryškiausiai (nuo X a.) pasireiškia Velykų tridienio apeigose su ostijos ir kieliko paslėpimu ir, po ilgų kenotiškų Didžiojo Penktadienio ir Šeštadienio, jų „atradimu“ Prisikėlimo rytą. Atrastas prisikėlęs Kristus parodomas ir garbinamas monstrancijoje. Iš šio laikotarpio velykinių tropų kilo ir sakralinis teatras – liturginė drama, kuri buvo vaidinama bažnyčiose. Vaizdo pamaldumas sustiprėjo su popiežiaus Urbano IV 1264 m. sumanyta, tačiau tik popiežiaus Klemenso V 1311 m. įvesta *Corpus Christi* (Kristaus Kūno) švente. Šio šventės procesijos, kurių metu ostija nešama ir rodoma monstrancijoje, išsiliedavo iš bažnyčių į miestų gatves ir aikštes, sujungdamos šio pasaulio „nuolaužas“ – sakralinę ir profaninę erdves – į vieną Realaus Buvimo pilnatvę.

⁷⁸ Terminas oficialiai pavartotas 1215 m. Laterano IV Susirinkime, Tomo Akviniečio nagrinėjamas *STh.* III, q. 75, patvirtintas Tridento Susirinkimo (prieš protestantų „konssubstanciaciją“, pastaroji reiškia, kad abi – ir Kristaus, ir duonos substancijos – Eucharistijoje pasilieka drauge, o tai sudarytų nebe papildomumo, o dviejų skirtingų „realybių“ suderinimo problemą).

Kaip sakramentinis performatyvumas sukuria malonės prezenciją, taip teatrinis performatyvumas gimdo pasaulio efektą. Gintaro Varno teatras nėra realybės vaizdavimas, bet – pati realybė. Jo sukurtas pasaulis yra realus pasaulis. Galbūt būtent todėl Artūro karalystė taip gerai jaučiasi šiame teatre – jai giminingame pasaulyje, kurio bruožai būdingi viduramžių sakralinei vaizduotei.

Pabaiga

„Nusiaubta šalis“ kritikos kartais yra lyginama su vitražu. Šio spektaklio erdvė primena gotikinės bažnyčios (į kurią spektaklis taip ir nenukeliavo), „chronotopą“, kuris „apima visą universumą ir visus laikus“ ir sudaro „laiko ir erdvės vienovę“⁷⁹. Laikas čia primena Bergsono „atrastą“ laiką, „kuris yra visų trukmės lygmenų koegzistencija“⁸⁰. Augustiniškai tai – „praėties dabartis, dabarties dabartis ir ateities dabartis“⁸¹ vienoje daugiasluoksniėje dabartyje (augustiniškoje daugiskaitos *praesentia*). Viduramžių terminais tai būtų *aeuum* („amžius“) – sukurtasis laikas, turintis pradžią, bet neturintis pabaigos. Toks laikas, pasak Tomo Akviniečio, kaip ir amžinybė, duotas „visas iškart“, tačiau su juo „suderinamas „prieš“ ir „po“, tai yra laiko nuoseklumas⁸². Kintamumas, galintis būti siejamas su šiuo „viduriu“ tarp laiko ir amžinybės, Tomui yra vietų kintamumas. Toks – skirtingų vietų vienlaikiškumo da-

⁷⁹ A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 118.

⁸⁰ G. Deleuze. „Apie vaizdinį-judėjimą“. P. 79.

⁸¹ Šv. Augustinas. Išpažinimai. 11 knyga. XX. 26. P. 49.

⁸² *STh.* I, q.10, a. 5, ad 2.

bartis (*totum simul*) – yra angelų laikas⁸³.

„Nusiaubtos šalies“ pasaulis šiek tiek primena buvusį romantišką miniatiūrinių viduramžių vaizdą. „Malonu ir lengva buvo žvelgti į šį pasaulį ir vaizduoti jį visą – visą be išimties, – visas jo apraiškas, su visomis jo „karalystėmis“, brangenybėmis ir keistenybėmis, atspindėti jį „pasaulio žemėlapiuose“ ir enciklopedijose, iškalti jį tūkstančiuose smulkių figūrėlių,

⁸³ Ten pat, corp.

besiglaudžiančių prie katedrų sienų, tapyti jį auksu ir ryškiomis grynomis spalvomis freskose...“⁸⁴ Tačiau šis pasaulis jau nebe toks, tai yra nusiaubtas pasaulis, pilnas Gralio ilgesio ir mesianybinių pažadų. Skambant ilgesingai Persello muzikai, Karalius Žvejys vis dar stovi ant užšalusios kūdros. „Yra kitų... Kiti atras Gralį“.

⁸⁴ P. Bicilli (1916 m.). Cit. A. Gurevič. *Viduramžių kultūros kategorijos*. P. 68.

THE HISTORY OF ONE SPECTACLE (CHRONOLOGY AND TOPOGRAPHY OF „THE DESTROYED LAND“)

Marija Oniščik

Summary

The text tells a story of „The Destroyed Land“ – the spectacle by Gintaras Varnas, considered as a spiral journey through time and places, paradigmatically showing the historical view of how the spectacle was born and performed, what literary images from Arthurian cycle gave rise to its plot and setting, what the historical and mythological import lies in the beginning of Grail legend, and what the sacramental meaning follows from it. The philosophical purpose of the text is to investigate the problem of time as it is presented in the spectacle together with treatment of place. It is argued that in the spectacle, there is a medieval view of history as „vertical“ time, presented paradigmatically as a whole, which reminds us of the Bergsonian conception of time with its instantaneous multiplicity. It is also proximate to medieval

notion of aeviternity in Thomas Aquinas, as the mean between time and eternity, in which the succession of time treated as the changeableness of place, is compatible with being simultaneously whole. The text also analyses those features of the spectacle, which make it very similar to the medieval theatre with its simplicity of staging originated from liturgical drama. It is stated that here one has a sacred theatre, which has not a referential but a performative function to create a real world akin to the sacramental Real Presence, represented by the image of Grail. From the philosophical point of view, the religious longing for Grail can be treated as Derridian messianicity

Keywords: theatre, history, image, time, place, Real Presence.