Įsipareigojimas spekuliuoti

Valerio Del Baglivo

I

Kontratmintis kaip homeopatija

1796 metais, versdamas profesoriaus Williamo Culleno knygą *Materia Medica*, gydytojas Samuelis Hahnemannas (1755–1843) ėmė spekuliuoti nauju gydymo metodu. Vėliau šį metodą jis pavadins homeopatija. Kolegų pateikiami moksliniai maliarijos gydymo aiškinimai Hahnemanno netenkino, todėl jis nusprendė atlikti eksperimentą ir pats išgerti didelę dozę chinino – tuo metu vienintelio žinomo vaisto nuo maliarijos ir karščiavimo. Didžiai jo nuostabai, pasireiškę simptomai buvo lygiai tokie patys, kaip ir patiriami sergančiųjų šia liga. Tai lėmė visai naujų principų ir metodologijos atradimą. Plėtodamas eksperimentą, Hahnemannas prieina prie išvados: kuo susirgai, tuo ir gydykis, arba kitaip – ligos yra išgydomos vaistais, sukeliančiais sveikiems žmonėms simptomus, panašius į patiriamus sergančiųjų. Įrodinėdamas savo teoriją, jis tęsė mokslinius tyrinėjimus ir eksperimentus su dideliais įvairių preparatų kiekiais. Vis dėlto galiausiai gydytojas suprato, kad sergančiojo kūnui pasveikti gali padėti tik nedidelės dozės; didelės dozės, atvirkščiai, sukeldavo tik būklės pablogėjimą. Taigi gydant homeopatiniu būdu veiklioji medžiaga – vadinamoji preparato *potencija* – dažniausiai yra smarkiai atskiedžiama ir pacientui duodama ilgą laiką tam, kad kūno pasipriešinimas ligai būtų sukeliamas ir skatinamas laipsniškai.

Istorinė gydytojo Samuelio Hahnemanno figūra būtų puiki menininkės Godos Palekaitės iškasena – ne tik dėl tam tikrų biografinių mediko akibrokštų, bet ir dėl menininkei neabejotinai kilsiančios susitapatinimo su jo požiūriu galimybės. Hahnemannas kvestionavo dogmas, kylančias ne tik iš mokslo, bet ir iš pseudomokslinių tyrimų srities, o pati homeopatija šiandien su jais ir siejama. Pastaruoju metu Palekaitė domisi dviem klausimais, susijusiais su istorija, jos kategorizavimu ir klasifikavimu: kaip dabartį išgydyti nuo nostalgijos? Ir kaip iš istorinio veikėjo perspektyvos žvelgti į praeitį išvengiant jos garbinimo? Kaip ir vokiečių medikas, Palekaitė atsako į šiuos klausimus pasitelkdama gydomąjį *panašumų įstatymo* (*similia similibus curantur*) principą. Tirdama ji aiškinasi, kaip suserga pati istorija – kaip užsikrečia hegemoniškais diskursais, tikslumo ir tiesos validumo kriterijų apribotais akademinių disciplinų metodais, iškraipymais ir tiesiog pramanais. Tačiau, užuot išryškinusi sistemos įtrūkius, menininkė naudojasi laisve išrasti naujus faktus, produkuoti fiktyvius archyvinius dokumentus, apklausti įsivaizduojamus liudininkus ar kaip praeities įrodymus *padirbinėti* visai naujus objektus. Kitaip tariant, ji gydo pacientą ta pačia medžiaga, kuri sveikiesiems sukelia panašius į ligos simptomus. Jos praktikoje *padirbinėjimas* tampa *skiesta potencija*, arba pačiu homeopatiniu vaistu. Šis procesas prasideda istorijos paraštėse – ten, kur paliekama neklasifikuota tyrimų medžiaga ir nepritaikyti radiniai. Čia menininkė ieško ne daiktinių įrodymų, bet istorinių veikėjų. Per pastaruosius metus Palekaitė jau surinko išsamų marginalizuotų istorinių personažų gyvenimų archyvą –

archyvą žmonių, kėlusių klausimus ir prieštaravusių kultūrinėms klišėms bei politinei ideologijai. Jos veikėjus vienija bendras likimas: visi buvo atstumti amžininkų ir todėl liko už oficialių istorinių metraščių ribų. Kompleksišku performansų, tekstų ir artefaktų archyviniu rinkiniu menininkė publikai pristato šių žmonių gyvenimo fragmentus. Tarsi gydydama homeopatiškai, Palekaitė distiliuoja dokumentuotas žmonijos patirčių porcijas ir, pasinaudodama šiomis išgrynintomis istorijos dalelėmis, prikelia iki šiol užmarštyje tylėjusių naratyvų aidus. Autorės darbuose nauji praeities prisiminimai generuojami kaip skiesta homeopatinė potencija. Nauji jie ta prasme, kad iki šiol nebuvo įtraukti į kolektyvinę atmintį, mat menininkės tiriami personažai dažnai yra nežymūs ar net tikslingai ištrinti iš visuomeninės atminties. Kūrėja naudojasi šiomis mažomis istorinėmis asmenybėmis, šlovės nenuvargintais jų kasdieniais gyvenimais, kad perrašytų „didžiąsias“ istorines temas ir laikotarpius. Taip ji tarsi personifikuoja istorinę kalbą, pozicionuodama ją kitokiame „čia ir dabar“, kuriame kaip tik dėl naujai atskleidžiamų *kontrnaratyvų* ir *kotratminties* vieši atsiminimai susipina su asmeniniais. Žvelgdama į tai iš menininkės perspektyvos, Palekaitė kvestionuoja patį atsiminimų kūrimą ir sklaidą tyrinėdama, kokį vaidmenį pasipriešinimui politinei subjektyvizacijai bei istorinių diskursų slopinimui turi atminties formavimas.

II

Nusikaltimo įvykio vieta

Tekste „Privatūs momentai: vaizduotinis įsitraukimas kaip dalyvavimo forma“[1] menininkas, meno kritikas ir kuratorius Morganas Quaintance’as aptaria naują dalyvavimo meninėse veiklose elementą ar techniką, paties pavadintą *vaizduotiniu įsitraukimu* (*imaginative engagement*). Jo teigimu, visos trys žinomos dalyvaujamojo meno (*participatory art*) formos (anot jo, tai – instaliacija, interaktyvus ir socialiai angažuotas menas) iškelia fizinio žiūrovo būvio svarbą – įsitraukimą į meno kūrinį ir jo siūlomas sąveikas. Fizinis būvis reikalingas darbui patirti ir yra esmingai svarbus jam išpildyti. Kitaip tariant, joks dalyvaujamojo meno kūrinys negali egzistuoti be kūno įsitraukimo.

Tačiau Quaintance’as siekia ištyrinėti ir ketvirtąją, ilgą laiką nuvertintą, dalyvaujamojo meno formą, atsietą nuo fiziškumu grįsto ryšio tarp meno kūrinio ir jo žiūrovo-dalyvio. Taigi vadinamasis *vaizduotinis įsitraukimas* – tai intelektualinis žiūrovo įsipareigojimas įsitraukti į kūrinį, nes be to darbas liktų neužbaigtas. Pats autorius prieina prie išvados, jog tai iš dalies panašu į knygos skaitymo sukeliamą malonumą. Kaip pavyzdį Quaintance’as pristato naratyvinius kūrinius, kuriuose tam tikri siužeto elementai praleisti, taigi skaitytojai ar žiūrovai yra prašomi pasitelkti vaizduotę ir juos išpildyti savitomis asmeninėmis interpretacijomis. Toks įtraukimo metodas yra tiek introspektyvus, tiek ir spekuliatyvus – atitrūkstama nuo išskirtinai vizualumo viešpatijos ir pereinama prie *kontempliatyvių fantazijų*, įkvepiančių vidines keliones ir asmeninį realybės suvokimą.

Čia svarbu paminėti, kad šiandienėje posttiesos eroje ir tiesa, ir fikcija turėtų būti suvokiamos kaip dinamiškos ir potencialiai produktyvios sąvokos. Tačiau fikcija negali būti painiojama su melu: ji egzistuoja žodžio „tarsi“ pakraščiuose, t. y. sukuria sąlygas įsivaizduoti situaciją kitaip. Vis dėlto mūsų istoriniu momentu kur kas svarbiau dėmesį sutelkti į tai, kaip „cirkuliuoja melagingos žinios [*fake news*]“[2], o ne į dualistinę melo ir tiesos priešpriešą. Palekaitės darbuose, jos performansuose bei instaliacijose, ši metodologija išplečiama dar labiau: vienu metu reikalingas ir žiūrovo fizinis buvimas, ir intelektualinės

pastangos. Jos kūriniuose erdvės slinktys tarp lankytojų kūnų ir paties meno kūrinio, tiesą sakant, yra labai svarbios. Vis dėlto galutinai suprasti menininkės darbus įmanoma tik tvirtai įsipareigojus spekuliuoti.

Palekaitės meninė kūryba gali būti apibūdinta kaip erdvinių, tekstinių ir performatyvių praktikų derinys. Nė vienas šių elementų neužgožia kito – greičiau jie visi apgyvendina erdvę, kurioje žiūrovai kviečiami susitikti su meno kūriniu. Iš fragmentiškų detalių daugio lankytojų prašoma atsekti dažnai asmeninę žinomo ar visai nežinomo veikėjo istoriją. Palekaitės kūriniai suvokiami kaip daugiasluoksnės instaliacijos – jose skirtingi elementai tarsi reliktai sudaro savitą architektūrą, kuriančią čia kaip pasaka sekamo istorinio naratyvo pojūtį. Tarsi įvairiapusio siužeto mazgai, šie objektai (mokslinių eksperimentų modeliai, rašytiniai dokumentai, asmeniniai daiktai, archeologiniai artefaktai) funkcionuoja lyg pasakojimo teisingumo liudininkai, pozicionuoti scenografiškoje dalyvius apsvaiginančios istorijos ekosistemoje. Taigi, pristatydama projektą apie Chazarų imperiją (geografiškai apėmusią teritoriją nuo Juodosios iki Kaspijos jūrų), menininkė parodos erdvės grindis nubarsto druska (*Teisinės sapno pasekmės / Legal Implications of a Dream*, RawArt galerija, Tel Avivas, 2018); kūrinyje, kuriame susitinka mokslininkas ir mistikas Emanuelis Swedenborgas ir antropologas siurrealistas Michelis Leiris, ji surenka visą įdomybių kabinetą (vok. *Wunderkammer*) (*Ribiniai protai / Liminal Minds*, Konstepidemin galerija, Geteborgas, 2019); o pateikdama slaptos Vilniaus anarchistų grupelės susitikimų dokumentacijas, ji suformuoja labirintą (*Reklamuojant anarchizmą / Advertising Anarchism*, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2018).

Svarbus ir nuolat pasikartojantis Palekaitės architektūrinių instaliacijų bei erdvinių mechanizmų konsteliacijos komponentas yra užuolaidos. Šis elementas naudojamas veikiau kaip erdvės organizavimo priemonė, o ne scenos uždanga, skirianti teatrinį veiksmą nuo žiūrovų. Ko gero, tai pompastiškiausias menininkės naudojamas dekoratyvinis elementas, tarsi projekcijoje išsyk apsupantis žiūrovą „istorijos rūmų“ aplinka. Tačiau, net jei menininkės pasitelkiami erdviniai efektai pasitinka lankytojus simbolinių ir patirtinių kalbų įvairove, naratyviniai jos kūrybos elementai meta dar didesnį perskaitymo iššūkį. Tiesą sakant, ji ne tik kviečia žiūrovus konfrontuoti su darbuose pristatomais fiziškai neegzistuojančiais personažais, bet ir -(re)prezentuoja jų istorijas sąmoningai praleisdama svarbias pasakojimo detales. Taip žiūrovai įtraukiami į nesibaigiantį trūkstamų dalių perkomponavimo ir perkonfigūravimo mechanizmą – jiems tenka užduotis iš naujo atrasti istorijos siužetą. Ir vis dėlto autorė tam tikras dalis praleidžia ne vien kurdama didesnę įtampą, – ją pačią domina tikslingai paneigtì ar išblùkinti, iš kolektyvinės atminties pašalinti naratyvai. Palekaitės komedijoje pagrindinis vaidmuo tenka Istorijai – būtent ji čia įvykdo tiesos falsifikavimo nusikaltimą. Kalbant metaforiškai, įžengus į vieną iš menininkės darbų jaučiamasi panašiai kaip bylą tiriančio detektyvo kabinete: tarp dokumentų, liudininkų parodymų, objektų, nuotraukų ir maketų bandoma susieti užuominas bei rekonstruoti veikėjų gyvenimus. Tačiau pagrindinis skirtumas tas, kad autorė nesiekia sugauti įstatymo pažeidėjų ar išspręsti minklių – jos tikslas yra atskleisti naudojamas technikas, priemones ir taip iš naujo įvertinti *istorijos atliekų* svarumą. Jos pastangos skirtos atspindėti ir dekonstruoti istorijos plitimo būdus – įtraukiant vis daugiau detalių, komplikuojant naratyvą bei pačią tiesos ir melo problematiką. Rinkdama neypatingų vyrų ir moterų gyvenimo įrodymus, menininkė mums primena, kad pati istorinių faktų artikuliacija gali tapti savotiška pasipriešinimo forma.

Šį skyrių baigsiu menininkės Doros Garcíos, tekste „Apsaugoti mus nuo tiesos“ rašiusios apie istorijos, nusikaltimų ir fikcijos ryšių neatsiejamumą, citata:

> Kas yra tiesa ir kodėl privalome nuo jos apsisaugoti? Nejau esame lyg Šecherezada iš „Tūkstančio ir vienos nakties“, konstruojantys fikcijas vien tam, kad nukeltume gresiančią mirtį? O gal fikcijos, kaip

> siūlė Freudas, „apsaugo atsiminimus“ nuo tiesų, kurias verčiau pamiršti? Arba galbūt kiekviena fikcija neišvengiamai prasideda nuo nusikaltimo ir poreikio jį nuslėpti? Regis, fikcijų konstravimo šerdyje glūdi kažkoks esminis gyvenimo ir mirties klausimas. Ko gero, čia kalbame jau ne apie individų gyvenimą, o greičiau apie civilizacijos, netgi žmonijos egzistenciją.[3]

Skaitydami Palekaitės tekstus ar žengdami į jos instaliacijas – būtent taip, kaip tai nusako ir García, – atrandame prikeltus seniai pamirštų istorinių asmenų gyvenimus. Tačiau kartu susiduriame su kur kas platesnio masto temomis ir rūpesčiais – tokiais, kurie šiandien tampa vis aktualesni.

III

Už disciplinų: atradimai ir sapnai

Rengdamas šį tekstą paklausiau Godos Palekaitės, kodėl, užuot kūrusi visai naujus veikėjus, ji visad renkasi kalbėti apie istorinius asmenis. Pirma, ji išreiškė didelį susižavėjimą ir norą būti kaip jie. Tačiau tada, iš naujo įvertinusi savo pačios mintį, tvirtai nusprendė, kad šie veikėjai dabar įkūnija ją, o ne atvirkščiai. Menininkė įsitikinusi, kad tam tikra prasme šios istorinės asmenybės ieškojo jos, – abipusis jų egzistencijų tapatumas jai visiškai aiškus. Patys Palekaitės darbai veikia tarsi įkūnijanti ir personifikuojanti kūrybos forma, tačiau greičiau ne kūniškos reinkarnacijos, o dvasinio, jausminio praeities ir dabarties tapatumo prasme. Juose istorinės reikšmės matomos pro somatinio ir emocinio bendrumo su praeitimi objektyvą. Autorė nesiekia vien tik atkreipti dėmesio į nežinomų gyvenimų naratyvus, tačiau skatina suprasti jų egzistavimą tarsi pradinius taškus, nuo kurių atsispirdami galime imtis kalbėti apie globalias problemas arba, anot Doros Garcíos, apie pačią žmoniją. Arba, kaip sako Palekaitė, diskutuoti apie „kažką šiuolaikiško, tačiau turinčio seną istoriją“, taigi atspindinčio amžinas grumtynes su galios struktūromis. Tačiau norėdami suprasti jos kūrybą, pirma turėtume aptarti pačios menininkės naudojamą metodologiją.

Šiandien esame keistos laikų sampynos liudininkai. Čia žodis „sampyna“ vartojamas metaforiškai - nusakant savotišką virvę, suvytą iš skirtingų pažinimo sričių ir kontekstų gijų. Būtent tai ir kelia sunkumų interpretuojant mūsų laikų kompleksiškumą bei vyraujančius naratyvus. Ši slegianti epocha, kurioje požiūrio kampai yra tiesiog multiplikuojami ir istorinių, politinių bei ekonominių kategorizavimų daugis pasidaro nebesuskaičiuojamas, reikalauja sąmoningos pastangos įveikti primityvią socialinių, politinių ir ekonominių reiškinių poliarizaciją. Kad suprastume savo laikmetį, turime matyti toliau, nei leidžia binarinis požiūris, ir kaip pagrindinį veiksnį pripažinti patį reiškinių kompleksiškumą. Dauguma Palekaitės darbų juda būtent šia linkme, tačiau du kūryboje pasireiškiantys aspektai išryškėja labiau nei likusieji.

Pirmiausia menininkė pasitelkia tai, ką įvardyčiau *transchronologijos* sąvoka. Naudojantis šia pasakojimo forma, studijuojami ir tiriami subjektai aptariami nekreipiant dėmesio į geografines ar laikines jų atsiradimo - aplinkybes. Tad Sapfo (VI a. pr. Kr.) kalbasi su Michailu Bakuninu (XIX a.), o Michelis Leiris (XX a.) – su chazarų princese Ateh (IX a.). Transchronologinė meninė technika leidžia kelionėje laiku ir erdve susitikti skirtingoms istorinėms figūroms, atitinkamai keičiančioms savo atsiminimus, išvaizdą ir net mintis. O tai įgalina *viršistorinį laikiškumą*. Neįprastas, socialiai priimtinam elgesiui besipriešinančių istorinių kūnų aljansas čia atvaizduojamas lyg bendrame nenuspėjamumo ir impulsyvumo autoportrete; jo tikslas – išskaidyti hierarchijas ir įsteigti disidentinius tarpusavio ryšius. Palekaitės kūryba apima didžiulę skirtingų

teorijų ir disciplinų įvairovę, dislokuojančią menininkės aptariamus diskursus už bet kokios specifinės disciplinos ribų, – o tai atveria jai galimybę leistis į naujas, ribines pažinimo ir žinojimo tyrinėjimų teritorijas.

Kalbant jau visai kitomis kategorijomis, dauguma menininkės veikėjų yra išgyvenę tam tikras atradimo akimirkas – apšviečiančias patirtis, pakeitusias jų iki tol mintų kelių kryptį ir tikslą. Dažniausiai Palekaitės veikėjai susapnuodavo pranašiškus sapnus, lemtingai pakreipdavusius jų mąstymą ir gyvenimą. Labai dažnai tie sapnai padėdavo menininkės protagonistams apleisti *status quo* ir keisti pačią istorijos eigą, produkuoti naujas tikroves ar imtis ieškoti naujų pažinimo bei teorinių disciplinų formų. Tiesa, atidžiau pažvelgus į tai, kuo labiausiai domisi pati autorė, galima pastebėti, jog jai aktualiausios yra būtent pokyčių apraiškos, posūkių taškai ir tapsmo kažkuo kitu idėja. Turint omenyje, kad Palekaitės kūriniuose sapnavimas turi politinę reikšmę, tapimo kitu aspektas tampa dar svaresnis. Politinė sapnavimo vertė įprasminama visų pirma kaip sąlyga būtinam pokyčiui, kai išplečiamos ribos tarp įmanomo ir neįmanomo; kita vertus, sapnavimas atliepia ir asmeninius bei kolektyvinius troškimus. Sapnai reprezentuoja „alternatyvų mintinį kraštovaizdį“[4], padedantį mums įsitraukti į savo pačių pasąmonę ir sykiu į tai, ko (dar) nėra.

IV

Autoistorija, žinojimo tapsmas

Pratarmę norėčiau baigti referuodamas į kitus du rašytojus, Édouard’ą Glissant’ą ir Glorią Anzaldúą. Abu juos domino kreolizacijos procesai ir, svarbiausia, abu eksperimentavo skirtingomis raiškos formomis – rašydami esė, romanus ir poeziją. Manau, šiedu autoriai būtų puikus Palekaitės tyrimo objektas, mat ji pati rašymą laiko viena meninės praktikos formų. Vis dėlto nesu tikras, ar ji sutiktų šiuos du vardus įtraukti į savo ekstravagantiškų personų archyvą. Galbūt atsakomybės parašyti menininkės knygos įvadą sukeltas nerimas verčia mane vogčiomis skolintis Palekaitės homeopatijos receptą – taigi įvadą baigsiu pasitelkdamas dar daugiau pavyzdžių, cituodamas kitus šaltinius, minėdamas kitų vartotus žodžius ir sąvokas. Kitaip tariant, tai darysiu spręsdamas problemą vaistu, sukeliančiu panašius į sergančiųjų simptomus.

Poeto, filosofo, literatūros kritiko ir rašytojo Édouard’o Glissant’o darbų ir kūrybos kompleksiškumas, jo indėlis į postkolonijinės teorijos vystymą yra nepamatuojamas. Tačiau čia dėmesį norėčiau fokusuoti ties dviem jo plėtojamais konceptais, galėsiančiais pagelbėti giliau interpretuojant Palekaitės kūrybą. Glissant’as savo knygą *Santykio poetika*[5] pradeda dviem sąvokomis: pirma – *įsivaizduojamybė*, antra – *atviras laivas*. Pirmas knygos skyrius „Įsivaizduojamybė“ – tai trumpas, iš trijų tripletų sudarytas poezijos kūrinys. Dėl bendro mūsų tikslo savo analizę sutelksiu į vieną jo eilutę:

> Mintys iškelia praeities įsivaizduojamybę: žinojimo tapsmas.[6]

Ši eilutė man yra tiesiog pasakiška – ji sujungia plačią koncepcijų imtį nuo praeities, vaizduotės suvokimo iki žinių generavimo apmąstymo. Tačiau labiausiai mano dėmesį traukia veiksmažodinis daiktavardis „tapsmas“ – juo nurodomas transformacijos judesys, numatantis už laiko ribų atsiduriantį žinojimą. Šios knygos personažų dialogai vystomi ta pačia kryptimi, vedančia link transformacijos, vienas kitą papildančių skirtumų ar, naudojantis kita Glissant’o poetine fraze, link „jų vieningo skirtingumo“. Tai – minčių

choreografija, kurioje tapsmas yra svarbesnis nei buvimas, kur būties singuliarumas pertvarkomas į visai naujas turinio elementų sąryšių schemas.

Antrąja sąvoka *atviras laivas* karibietis intelektualas užduoda itin svarbų klausimą: ar įmanoma jausmų reinkarnacija ir ar tam tikru būdu įkūnytas žinojimas gali būti perduodamas? Antrame savo knygos skyriuje Glissant'as aprašo kraupias afrikiečių vergų deportacijos į Amerikos žemyną patirtis. Siaubingiausioji reprezentuojama laivo, kaip priverstinio egzodo scenos, aprašymu:

> Įsivaizduokite du šimtus žmonių, sugrūstų į erdvę, kurioje išsitektų vos trečdalis. Įsivaizduokite vėmalus, atviras žaizdas, knibždančias utėles, sukniubusius mirusiuosius, susirietusius mirštančiuosius. Įsivaizduokite, jei tik pajėgiate, besisukantį pakraunamo denio raudonį, kopimą į stačias rampas, juodą saulę horizonte, *vertigo*, dūmus, kylančius nuo guodžiančios ugnies.[7]

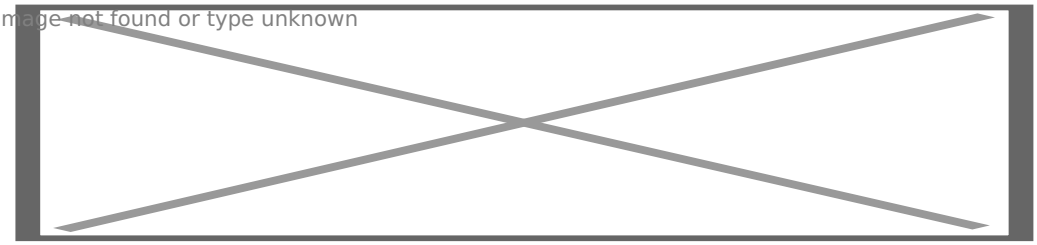
Toliau Glissant'as teigia, jog šios patirtys, nors nugulusios į „pasąmoninę atmintį", išlieka ir paskesnėse afroamerikiečių kartose, kurios, „net ir nebeįstengdamos įsivaizduoti ten pražuvusiųjų kančių, toliau audžia šią burę (gedulo skraistę)". Drįstu kelti klausimą: ar įmanoma somatinėje, jausminėje ar emocinėje plotmėse susisieti su Palekaitės personažais ir jų patirtimis? Ar galime jų likimus perskaityti taip, lyg jie būtų mūsų protėvių? Ir nejau mes patys savotiškai nesame pasąmoninės kitų žmonių prisiminimų sankaupos?

Mano nuomone, feministės rašytojos ir kritikės Glorios Anzaldúos terminas *autoistorija* gali suteikti svarbų raktą skaitant Palekaitės knygą. Pačios Anzaldúos šaknys persipynusios – save ji vadindavo metisa (isp. *mestiza*). Autorės tekstuose dažna tapatybės tema – ypač kalbant apie tai, ką jai pačiai reiškia būti čikana (isp. *chicana*), feministe ir rašytoja lesbiete. *Hibridizacijos* bei *multiplikacijos* sampratos ne tik charakterizuoja jos raštų turinį, bet ir nulemia rašymo būdą, kuriuo atskleidžiamos įvairios idiomos ir sykiu stilistiniai kalbėjimo registrai. Savo pačios rašymą ji apibūdina taip:

> Autoistorija… terminas, kurį naudoju nusakyti rašymo apie asmenines bei kolektyvines istorijas stilių, taikantį fiktyvius elementus, tarsi literatūriškai pagražinant autobiografinius memuarus; autoistorija-teorija – tai teoretizuojanti asmeninė esė.[8]

Palekaitės raštuose randame panašių būdų konstruoti siužetą, panašiais būdais plėtojamus naratyvus. Nors menininkė kiekvieną patirtį aprašo itin kruopščiai, pindama skirtingus kalbėjimo stilius ir taip atliepdama savo archyvo personažų istorinius kontekstus bei užimamas socialines pozicijas, kaip ir Anzaldúa, ji nerašo vien dėl tekstų. Greičiau jie yra interpretuotini kaip aktai, kaip kalbos atkarpos, kurias reikia perskaityti balsu ir atlikti performatyviai: menininkės tekstai yra ne literatūros objektai, o tikri pokalbiai, kiekvieno perskaitymo atveju aktualizuojami čia ir dabar. Šis aspektas iš naujo apibrėžia rašytojo ir skaitytojo santykį, sumaišydamas jų tikslus, vaidmenis bei ypatybes. Kitas jos rašymo bruožas, palygintinas ir su Anzaldúos metodais, – tai racionalaus eseistinio komunikavimo būdo atsisakymas. Tad tikslas čia yra ne konkretaus argumento įrodymas, bet, priešingai, santykių tarp tiriamų asmenybių komplikavimas plėtojant aprašomų detalių, sutampančių taškų ar gyvenimų bendrumų įvairovę. Menininkė kuria empatiją ir intymumą generuojantį sandarumą. Taigi tiesioginis efektas yra šiais elementais knygos skaitytojams sukuriamas jausmas, tarsi jie patys atsimintų aprašomas akimirkas bei daugumą čia pasakojamų istorijų. Kyla įspūdis, lyg į pačius skaitytojus būtų įsikūnijusi menininkė Goda Palekaitė.

Šioje knygoje autorė pasiūlo dokumentais, pasakojimais ir pasakomis grįsto meno formą, kurios įgalintas menininko, veikėjo ir skaitytojo susitikimas tiek emociškai, tiek intelektualiai sužadina ir jų trijų egzistencijas. Tad taip tekstas po teksto skaitytojas yra vedamas nesibaigiančiu istorijos keliu, kuriame surinktos ir pateikiamos detalės – tiek iš pirmo žvilgsnio banalios, tiek ir galimai revoliucingos – yra sulipdomos į trapius ir keistai intymius nepaprastų vyrų ir moterų portretus. Tai tarsi „tikrovės dramaturgijos atvejis“, kaip kad nusakė Michelis Foucault savo garsiojoje esė „Nešlovingų žmonių gyvenimas“ (*La vie des hommes infâmes*)[9] – kitame neįtikėtiname pamirštų žmonių biografijų tyrinėjimams skirtame darbe. Tačiau koks šiandien yra esminis biografijų knygos tikslas? Ir kam rinkti žinomų ar nežinomų istorinių asmenybių istorijas? Tikiu, jog atsakymas glūdi knygos *Schizmatikai* pavadinime. Čia susiduriame su nenugalimu veikėjų instinktu priešintis primestai valdžiai ir pasiryžimu pasiaukoti dėl savo idealų. *Schizmatikai* geba matyti naujas perspektyvas pertvarkydami esamą *status quo* ir, dar svarbiau, praplečia ir įkūnija kritines pozicijas savo gyvenimais, kuriuos paverčia bandomaisiais testais naujiems egzistavimo būdams – taip veikiama tiek asmeniniame, tiek egzistenciniame lygmenyse. Čia ir glūdi visa esmė: ši knyga siūlo savo laiką pralenkusius ir tiesioginiame patyrime įkūnytus institucinės ir politinės kritikos pavyzdžius. Baigdamas paskatinčiau skaityti *Schizmatikų* naratyvus ir dėl ypatingos jų svarbos šių dienų nežinomybės ir izoliacijos kontekste – jie patikina, jog bet kokiu istorijos laiku privalo išlikti poreikis ir galimybė stoti akistaton su tuo, kas *nėra žinoma*, ir einant konstruktyviu bei kūrybišku keliu nukrypti nuo to, kas yra „įprasta“ ir „tikėtina“. Ir galiausiai, šios patirtinės būtinybės vedami, pasakojimai sugrįžta pas mus su naujomis bendrumo jausmo epistemologijomis.



Taimenis parodoje *Teisinės sapno pasekmės*. 2018. RawArt galerija, Tel Avivas

1 Morgan Quaintance, Private Moments: Imaginative Engagement as a Form of Participation, *Art Monthly*, Issue 354, London, 2012.

2 Jon K Shaw, Theo Reeves-Evison, *Fiction as Method*, Berlin: Sternberg Press, 2017, p. 29.

3 Dora García, To Protect us from the Truth, in: Jon K Shaw, Theo Reeves-Evison, *Fiction as Method*, Berlin: Stenberg Press, 2017, p. 176.

4 Sharon Sliwinski, *Dreaming in Dark Times*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p. 10.

5 Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Ann Arbor: Michigan Publishing, 1997.

6 Ibid, p. 1.

7 Ibid, p. 6–7.

8 Tara Lockhart, *Writing the Self: Gloria Anzaldúa, Textual Form, and Feminist Epistemology*, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, vol. 20, 2006 / 2007, p. 9.

9 Michel Foucault, Lives of Infamous Men, in: James D. Faubion, *Power: Essential Works of Foucault, 1954–1984*, vol. 3, New York: The New Press, 2001, p. 157–175.