

ISSN 2424-5070

2024

04

art nēvš.lt

rémėjai



Neišbaigtumo veidrodžių karalystėje

Eglė Elena Murauskaitė



A. Samuolis, Darbininko šeimos poilsis, 1928-1929. Eglės E. Murauskaitės nuotrauka

„Geltona moteris“. Dešimtmečiais dailės studentų kopijuotas darbas – kultinio, mat ikisovietinio, tarpukario ženklas, trykštantis skubriais potėpiais jauno skurstančio menininko, hermetizuoto tėvynėje, anuomet dar tik beatsitraukiančioje nuo arklo. Spalvinga žinutė erdviniame butelyje savyje netelpančiam kūrėjui iš vieno užsukamo laiko indo į kitą. Negausios žinios apie trumpą, bet statų Antano Samuolio kelią mitologizavo ir standartizavo žiūros taškus. Mano smalsumas į šitą selektyviai išeksponuotą naratyvą nori lipti pro langą. Bet vis tik pradeda nuo durų į parodą Kauno M. K. Čiurlionio muziejuje, netgi nuo kontekstinio prieangio.

Pastaraisiais metais vis noriau atsigręžiama į Lietuvos XX a. tapybą. Šioks toks emocinis ir laiko atstumas leidžia kitaip pažvelgti į sovietmečio dailę (XX a. II pusė), tyrinėjant socio-psichologinius intymumo atspindžius MO parodoje „Šito pas mus nėra“ (2024) ar detaliai analizuojant menines kryptis E. Grigoravičienės monografijoje „Ar tai menas?“ (2017). Pirmoji XX a. pusė taip pat vis aktyviau atveriamą, tampa savėnė – per Vilniaus 700 metų jubiliejui skirtas parodas ir renginius (pvz., „Vilnius. Wilno. Vilne“ (2023) ir dėmesį Kauno modernizmo architektūriniam paveldui (G. Jankevičiūtė, M. Drėmaitė).

Taigi, tarpukario Kaune pasitinka Samuolio „Autoportretas su patefonu“ (1929) – dėl apšvietimo kiek sunkokas žiūrėti, su lydinčia patefono slėpinio tyrinėjimo išraiška ekspozicijoje, lyg esminis metų metus kūrinį lydėjęs klausimas būtų aparato modelis. Tuo tarpu dinamiškoje paveikslų kompozicijoje plačiai prasisagstęs marškinius Samuolis žvelgia gosloka, tramdoma povyza, *hey girl. Ateik, plokštelių parodysiu?* Pusė marškinių beveik putodami veržiasi iš kelnų. Kurgi ta biografų aprašoma kukli niūruma? Nebent kartėlis žvilgsnyje į tai, ko negalėsi turėti. Figūra už balto peties man panašėja į Dorianą Grėjaus portretą. Koks subtilus prasminis apvertimas būtų įrėminti viešam kasdieniniam eksponavimui konservatyvesniąją savo pusę tvarkingai užsagstytu žalsvu kostiumu su kaklaraiščio užuomina, tuo tarpu leidžiant laukinei prigimčiai vilioti išskirtines akis žiūrinčiųjų, link kurių štai veržiasi pirmaplanė figūra. Dargi spalvomis suponuoti, kad tai viliokė šviesioji prigimtis, o tamsa glūdi atokiau, tvarkingai suvaržyta. Atrodytų taiklu dailininkui, dažnai tapiusiam portretus ant kitos natiurmortų pusės, įsikelti ir čia tokį dvigubą dugną. Tačiau parodos tekstas be didesnių paaiškinimų tikina ten esant Samuolio brolių.

Nuo gretimos salės sienos ima gnaibyti skurdo melancholija. Nerangus „Balionėlių pardavėjas“ (1928) lyg ir moja prieiti, lyg ir gūžiasi prie savo siūlomos menkos paguodos, pralaimėdamas pilkam kasdienos sunkiui. Lyg džinai iš stiklinio butelio kaklelio kyla negrabios helio gėlės. Ir geltona dar tik gelsva. Ir pardavėjo balta kaklo skarutė juokingai per menka apginti jį nuo speigo, jei patikėtume ant stogo boluojančiu sniegu. Ypač per menka apginti nuo egzistencinio šalčio. Lyg kas jį su visa berete ir balionėliais iš pavydžiai nepasiekiamo Paryžiaus būtų ištrėmę į Samuolio Kauno kiemus. Štai jie prasilenkia, nudelbę akis, kupini nedrįstančio alkano kartėlio.



A. Samuolis, Skurdas, 1926. Eglės E. Murauskaitės nuotrauka.

Dar aštriau smeigia „Skurdas“ (1926). Tėvas, neviltingai apglėbęs save, patamsėjusiais paakiais prie tuščios lėkštelės. Sukryžiuotos rankos ir gestą atkartojantis atremtas bukas peilis. Greta – motina su vaiku, labiau primenanti liaudišką mūkelę nei gyvą moterį. Išties, kas sakė, kad tai moteris? Užbaigiame vaizdinius sakinius įprastinių ženklų kontekste – vyras, vaikas ir..? Atviroje vaizduotėje figūra galėtų būti Jėzaus provaizdis, sunkiai įžiūrima bežodė burna su galima barzdos užuomina. Sustingdyti skurdo. Atrodo būtent vyras kaltas dėl duonos stygiaus, lyg gintųsi nuo tos minties, į jį projektuojamų lūkesčių. *Kaltas ne laikmetis, ne aplinkybės ir tikrai ne abu – būtent tu.* Melsvos naujos figūrinės linijos ant paveikslų viršaus ima atrodyti kaip ironiškas komentaras. Lyg ir karalius – didesnis už jį *šitas galėtų,*

turėtų. Gal tokį projektuoja žmona? Gal pats? Galimai sklidas ašotis vietoj tuščios lėkštutės. O gal rūpintojėlis? Kontūro brūkšnys ties vyro burna – kaip tuščių žodžių vėjas.

Tuo tarpu greta kabančiame portrete nutapyta „Senelė“ (1926–1927) – dinamiška, net smagi. Nors pintas jos krepšys, ko gero, irgi tuščias, tąsios kaltės ar saviplakos čia nė kvapo. Ar tiesiog iš pagyvenusios moters nieko kito ir nesitikėtum?

Natiurmortai. Pirmiausia „su dievuku“ (1930–1931). O galėtų būti siurrealistinis sapnas. Efektingas eksponavimas veidrodyje rodant kitą paveikslo pusę galėtų pabrėžti psichologinius laužytos vidinės erdvės niansus. Gyva šiuolaikinė moteris už medinės šventosios. Balta laiko upė paplauna šventyklos pamatus, ji krenta, mažėja, bet dieviška meilė išlieka. Marija didesnė už bažnyčią, uoliai saugo Jėzų ant kelių nuo atslenkančio šešėlio, virsmą liudija su atlaidžiu abejingumu. Dievukas... Skamba kažkaip nejaukiai, neadekvačiai buitiškai užkluptoje subtilioje mikro-transcendencijoje. „Natiurmortas su veidrodžiu“ (1930) nardina giliau į siurrealybę: už širdies susigriebusi figūrėlė lyg ir dairos savo atspindžio, bet bergždžiai – ten nei butelio, nei balto puodelio, stovėjusio greta. Kambario tamsos ovalas veidrodyje įreminamas stačiais kampais. Įsižiūrėk, ar gėlė atspindyje ta pati? „Natiurmortas su mediniu arkliuku“ (1933–1934) ir geltona draperija, išplėšiančia dar vieną sąmonės blyksnį iš šalto kambario. Iš pavadinimo tikiesi supamojo vaikiško? O čia milžiniškos vazoninės gėlės paunksmėje – mažulytis geltonas artojas. Gal, bendraminčių sąmoju, Ars naujus meninius dirvonus? „Natiurmorte su šventyklėle“ (1931) augalo šešėlio formuojamas ženklas atrodo svarbesnis nei pats augalas. Gal tai žmogaus, o gal senovinio drožinėto stogastulpio forma? Dvasios tamsa, prauganti buitinę materiją? Geriau įsižiūrėjus, už vazono ima vertis mistinės erdvės peizaželis: miškas ir dangus sugobti balto audeklo, giliau, gamtiškos sąmonės viduje, kur nespaudžia ankšto kambariuko sienos. Samuolis į augalus ir statulėles žiūri iš labai arti, lyg gretindamas gamtos ir religijos santykį. Žvilgsnio į smulkmenas jis nepritraukia tiek, kad atpažintum konkrečias gėles ar įžiūrėtum apsilaupiusius medinių šventųjų dažus – kas tuomet galėtų būti svarbu? Prijaukinta, vazonėliu įreminata natūra, pasyviai romiai nugalinti medinius kultūros ženklus savo dydžiu.



A. Samuolis, Nukryžiuotasis, 1933. Eglės E. Murauskaitės nuotrauka.

Nuo medinių link „gyvesnių“ nukryžiuotųjų. 1933-ųjų „Nukryžiuotąjį“ tais pačiais metais parodoje matęs Viktoras Vizgirda aprašo pilką, skausme išlinkusį kūną ir spektaklio laukiančią minią. Prieš mano akis Kristus it žalsvas džinas lanksčiai rangosi iš palinkusios figūros delno amžino išsipildymo link. Kairė ranka nusvirusi nuo kryžiaus. Tokiame plastiniame kontekste tradiciškai statmenai prikalta dešinė ranka tampa kontrastingu keliu ženklui – į tiesą ir gyvenimą, nepraleidžiant pro akis antro kryžiaus, laukiančio keleivio-nešėjo. Aplink stovintys žmonės kažkodėl primena medžius ar statybininkų būrį prie ką tik užbaigto objekto. Samuolis šviesą nukreipia būtent į juos – juk tai jiems Jėzus yra reikalingasis kelrodis, o ne prie kojų beraudantiems jau patikėjusiems. Tais pačiais metais tapytas „Nukryžiuotas buržua“ praskleidžia dar gilesnius kontekstus, nurijus kartoką teksto tabletę. Frakuotas veikėjas, nusilenkiantis spektaklio visuomenei, panašesnis į pop-žvaigždę, krintančią publikai nešti ant rankų, nei į kančias pakeliamą vienišąjį. Pats Samuolis dažnai minimoje citatoje Vizgirdai ironizuoja tuščią didelę buržua galvą, nors plaukai, rodos, dega mėlyna liepsna, lyg Einšteino, o paveikslo centre atsiduria šviesi širdies erdvė. Prie buržua kojų rangosi didžiulis žaltys ir dinamiškai artinasi rausvai apsirengusi figūra su kirviu (ne plaktuku ir vinimis). Gal tai provaizdžio leva, nusprendusi nukirsti pažinimo medį, ant kurio it vienaakis Odinas kabo šis inteligentas? Protas, neišgelbėjęs pasaulio? Žaltys, gundantis anti-intelektinei veiklai, siūlantis išbandyti kitas pažinimo formas?

Netoliese – „Darbininko šeimos poilsis“ (1928–1929), kur neįprasti ikonografiniai sprendimai smalsiam protui neleidžia pailsėti. Paveikslo moteris – vienintelė nuoga iki pusės, tuo tarpu vyras ir dukra net nedėvi maudymosi kostiumėlių ar kitų paplūdimio drabužių. Ją, taip neįprastai nukritusią paveikslo centre, pusnuogę, vilkinčią raudonu sijonu, Samuolis įrėmina dviem konservatyviai baltomis figūromis. Vyras stebi situaciją su juntama nejauka ir sutrikimu, kol mergaitė lyg niekur nieko žaidžia smėlyje. Kas čia nutiko? Gal moteris girta? Daug įprasčiau matyti šitaip vaizduojamus vyrus. Gal ji nėsčia, išvarginta vasaros karščio, nusprendė išsipatoginti, nepaisydama aplinkos nuomonės? Paveiksle „Pliažas (Vasarotojai)“ (1933) stambiakrūtė apvalaina nuoga moteris lyg grėsmė ar priekaištas pakimba virš paplūdimyje nerūpestingai drybsančių figūrų, tačiau vaizduojamas sociumas ir aplinka atrodo vientisesnė. XVIII amžiaus veneros ir danajės, pusiau gulomis viliokiškai žvelgiančios iš drobių, indikavo standartizuotą grožį ir atpalaiduojančią prabangą rūpestingų patarnautojų apsuptyje. Tuo tarpu XX a. stambūs nuogi moterų kūnai numesti, pvz., Henry Moore ar George Galway MacCann skulptūrose, atrodo pavargę, palūžę po būties našta, nusimetę estetines pretenzijas. Tokį vizualinį atgarsį vėlesnėje Lietuvos tapyboje galima aptikti Galinos Petrovos-Džiaukštienės „Gulinčioje“ (1974) – tos keliais dešimtmečiais vėliau nusiaplūkusios moters dramatiką taikliai aptaria Monika Krištopaitytė, o nemažai prasminių akcentų, atrodytų, ir čia aktualūs.

Jei Samuolio siužetiniai pasirinkimai ir tekstiniai komentarai suponuoja kairiau linkstančias pažiūras, žvilgsniu pakilti virš moterų, kaip objekto, jam vargiai pavyksta. Nors vyrai paveiksluose pakankamai trapūs, net apgailimi, galbūt tapatindamasis su jais tarp moterų menininkas ieško motiniškos globos, o aistrą mato kaip nepasiekiamą, svyruodamas tarp klasikinių motinos-kekšės archetipų? Menininkas pristatomas kaip kuklus ir uždaras, nors jo paveikslai nesidrovi šokti į akis. Įdomu, kiek Samuolis tapatinosi su marksistine meno interpretavimo maniera, akcentuojančia aplinkybių ir biografijos svarbą kūrinių suvokimui: ar per išryškintas aplinkos detales bando aktyviai kalbinti žiūrovą, ar tiesiog dalijasi siauru jam prieinamo pasaulio ruoželiu. Lietuvos tapybinėje sąmonėje Samuolis aktyviai siejamas su vakarais, nors, priešingai nei jo bičiuliai *arsininkai*, negavo stipendijos mokytis užsienyje, nekeliavo, ir galėjo būti įtakojamas nebent vartomų albumų ar draugų pasakojimų. Kokiais keliais jo sąmonę pasiekė Van Gogo geltonis? Tuo tarpu sovietmečiu leistoje *Lietuvos dailės istorijoje* minimas Samuolio gyvenimas Maskvoje po pirmojo pasaulinio karo ir apsilankymai tenykštėje Tretjakovo galerijoje. Galbūt verta užklausti ir šį įtakų naratyvo pavyzdį?



A. Samuolis, Motina su kūdikiu, 1934. Eglės E. Murauskaitės nuotrauka.

Artėjant link Samuolio salės galo žiūrovą sutinka „Moteris su vaiku“ (1930) ir „Motina su kūdikiu“ (1934). Drobės eksponuojamos lyg piktokas veidrodiškas pasilyginimas vaikais, kurie abu atrodo per dideli ir per sunkūs juos laikančioms motinoms. Įdomu, kad būtent 1934-ųjų motina, apvilta geltonu rūbu, o ne populiarioji „Geltona moteris“ pasirodo Elenos Kairiūkštytės linoražinyje („Be pavadinimo (Samuolis)“ (1975).

Čia pat – ir „Liga“ (1931), surietusi žmogų į ragą. Nuo detalių apvalytame kambaryje melancholijos priespada perteikta ypač paveikiai. Greta 1937-ųjų „Ligonis“ ima atrodyti kaip pernelyg smulkmenišką skundas.

Galiausiai – ašinis parodos darbas. Nuožmiai į tapytoją dėbsanti moteris geltona palaidine – *nu kiek galima...* Nors dirbta skubriai. Daugumoje eksponuojamų kartočių pozuojančios Stasės žvilgsnis melancholiškai nudelbtas, tuo tarpu Samuolis geba perteikti tamsų gaivalą, kylantį atsispyrus nuo nuobodulio dugno. O gal tai ir atšiauri gynyba nuo seilę varvinančio tapytojo – *net nebandyk!?* Aplink parengtuose stenduose gausu detalių apie Stasės gyvenimą ir vaidmenį puoselėjant Samuolio kūrybą, ir vis tik kaip įdomu pamatyti kitą „Džiaugsmo skleidėja“ įvardijamos moters pusę jo žymiajame paveiksle. Lyg priminimas apie šviesių, rūpestingų asmenybių žmogiškumą ir nuovargį, erzulį viešam žvilgsniui nususukus. Šis dualumo aspektas įtaigiai pagautas Rimvido Jankausko-Kampo „Dvigubame portrete“ (1979–1984). Vis tik didžiausią smalsumą man sukėlė „Geltonos moters“ fonas, į kurį net jį pertapantieji, rodos, per daug nesigilino. Ar tai langas už Stasės nugaros? Kodėl tuomet jis nevientisas ir spalviškai tapatus greta esančiai sienai? Vizualiai primenantis galinį troleibuso langą, neįmanomą šiame kontekste. Ar tai kopėtėlės vijoklinei gėlei paremti? Jos nutapytos lyg būtų kambario viduje, bet naudojamos tik lauko augalams. Ir koks „lipantis“ augalas galėtų turėti tokio dydžio žiedus? Gal tai ne žiedai, o praskrendantys paukščiai? Gal grotelių motyvas – įstiklintos verandos dalis ar vitražas (dalis kvadratėlių užspalvinta)? Galbūt tai sienos apmušalas? Bet faktūros čia nesikartoja. Draperija? Bet kur tuomet klostės? Kartotėse ir inspiruotuose darbuose šis motyvas virsta skrendančiais angelais, gėlėmis ir antonomis, o parodos apraše ar anksčiau paveikslą analizavusiuose tekstuose šis aspektas neaptiriamas. Antrinis paveikslo planas gal nekeltų tiek smalsumo kiek tai, kad jo neapibrėžtumas

nesudomino šitiek į jį žiūrėjusių akių – paveikslas tapo kanoniniu akcentu vos pirmąsyk parodytas.

Tiek Samuolio bičiuliai tapytojai (Viktoras Vizgirda, Antanas Tamošaitis), tiek vėliau jo kūrybą analizavusieji (Viktoras Liutkus, Antanas Andrijauskas) akcentuoja menininko emocinę raišką, degančiais protrūkiiais besiliejančią ant drobių, kartais staiga išsibaigiančią dažais neužteptais tarpais. Vertinant Samuolio ekspresyvumą, kolektyviai apgailimas jo nenoras tobulinti formos raiškos. Čia man suskamba Jolitos Mulevičiūtės mintis, išsakyta apie vėlyvojo sovietmečio tapybą: neišbaigtos formos ir impulsyvumas indikuotų dailininko tapatinimąsi su kūrinyje vaizduojama aplinka, vidinių būsenų atvertį – estetinę preciziką siejant su formaliu svetimumu, nepažinumu. Frustracijos, išsiliejančios aštriais spalviniais deriniais, o gal prisitrauktos paguodos prošvaistės, dvilypumo motyvai kūrybinėse formose, užtapytuose ir nuorodose. Samuolio paveikslai traukia neišbaigtais turiniais, aktyviai kviesdami į savo erdves tęstinei bendrakūrybinei interpretacijai. Gal todėl keista girdėti apie jo kūrybą, suvokiamą kaip iki skausmo pažįstamą, nuzulintą iki plokštųjų spalvinės ekspresijos natų ir nebeužklausiamą. O vis tik – kas už tų geltonų palaidinių, už atspindžių ir šešėlių?

Nežinomybė yra žinojimas. Paralelė. Pokalbis su Milda Januševičiūte ir Gasparu Zondovu apie abejones, draugystę ir laiko fosilijas parodos „Dubio“ kontekste.

Viktorija Mištautaitė



Gasparo Zondovo personalinė paroda „Dubio“ baigėsi, todėl kartu su juo ir parodos kuratore Milda Januševičiūte šiam pokalbiui sukuriame išgalvotą terpę. Joje sapniškos būtybės, išpiešta minties forma ir jautrūs laiko atspaudai turi atsietą nuo realybės vietą – perregimą lėto laiko tylą. Pokalbyje mus skiria įterptis – Gasparo studijoje esančios skulptūros, kūrinių pirmtakai – kurių termoformavimo būdu atspaustas tekstūras, jų šešėlius ir įspaudus-pėdsakus galime matyti realiuoju laiku. Juos ir tyrinėjame. Minkštas atstumas, kaip tam tikras meno objektų nujautrinimas, panardina mus į menamo laiko kapsulės reljefinę nežinomybę.

Fone išsilieja nuobodulys, ištirpsta akmenys, o mes vis bandome užčiuopti, tyrinėti save, savo abejones ir dubiofosilijas.

Viktorija: **Prašau, įsivaizduokite, jog dabartinė aplinka nebeegzistuoja ir kartu šiame pokalbyje galime sukurti tobulą terpę, plotmę „Dubio“. Kokios klimato zonos, ryšiai, būsenos reikalingos, kad ji vešėtų mūsų vaizduotėse, atsietą nuo parodos erdvės ir koncepto (ar net nuo judviejų)?**

Milda: Paralelės tarp abejonės ir dubiofosilijos, kurios objektų pavidalu atsiranda mokslo paradigmoje. Jas sunku kategorizuoti pagal jau egzistuojančias, išaiškintas organinės ar neorganinės kilmės medžiagas. Tarpinė riba tarp žinojimo ir nežinojimo leido auginti kūrybinį procesą, o kartu – ir abejonę. Šaknų abejonę: iš kur ateina tavo idėjos, kaip jas realizuoti ir kodėl apskritai jas reikia realizuoti? Jei kuriame „dubio“ erdvę, sakyčiau, tai – „studio space“, nes būtent ten ir vyksta, gimsta visi apmąstymai.

Gasparas: „Dubio“ asocijuojasi su smalsumu. Kas, man atrodo, visai tinka galvojant apie neapibrėžtą, didelę lauko erdvę. Jeigu konkrečiau, bet tuo pačiu neturint specifinės vietos galvoje. Pavyzdžiui, dykuma ar uolynai, kurie irgi yra savotiška mūsų mokslinių ar lauko tyrimų erdvė. Kadangi mūsų kūrybos šaknys persidengia ir su mokslu, ir su paleontologija. Įdomu būtų išgalvoti tokią erdvę, kuri buvo kasinėjama, tyrinėjama. Maždaug taip įsivaizduoju ateities planą.

Milda: Kūrybinio proceso vieta nėra apibrėžta studijos sienų. Ji daug dažniau ateina iš aplinkos, o tarp studijos sienų jau atsiranda apčiuopiamos formos. Todėl galime įsivaizduoti „dubio“ kaip atvirą tyrimų lauko erdvę.



***Viktorija:* Kodėl ir kaip kūrėsi, atsirado ryšys, noras bendradarbiauti su paleontologijos srities mokslininke Natalija Jagielska?**

Gasparas: Proceso eigoje, kuomet dalis darbų jau buvo sukurti ir padaryti, atsirado natūralus poreikis mokslinei konsultacijai-užklausiai apie mikrofosilijas. Taip prasidėjo bendradarbiavimas-jungtys per formą, tačiau tai neturėjo įtakos vizualinei inspiracijai.

Milda: Įdomu tai, kad paleontologė Natalija Jagielska taip pat užsiima menine praktika. Ji piešia dinosauro iliustracijas (spalvų ir siluetų piešinius), susijusias su jos lauko tyrimais – taip mūsų pokalbis įgavo platesnius kontekstus nei mokslinė konsultacija.

Su Jagielska daug kalbėjomės apie pseudofosilijas ir dubiofosilijas. Tai buvo vienas iš atspirties taškų kuriant įsivaizduojamus pasaulius. Šiuo atveju pasitelkta dubiofosilijos koncepcija, t. y. analizuoti ne tik įsivaizduojami pasauliai, bet ir egzistuojantys, bet mums nematomi. Tekste palikome užuominų apie mikrofosilijas – pavyzdžiui, įprasti rytiniai ritualai (kaip dantų valymas) yra besitęsianti sąveika su mikrofosilijomis, kurios atsiranda ant mūsų dantų per naktį. Nuolat esame apsupti dalykų, kurių nepastebime, nematome. Šis pavyzdys iliustruoja Gasparo meninę praktiką – mikro dalykų „prizūminimą“ ir jų struktūrų sukūrimą. Viena vertus, jos priešiškos, bet kartu – švelnios.

Viktorija: Milda, ateini iš judančių vaizdų ir garso pasaulio, tuo tarpu Gasparo praktika labiau grįsta piešiniu/piešimu ir judesiu (skulptūra, dizainas, 3D modeliavimas). Papasakokite, kaip per skirtingas judviejų menines praktikas ir patirtis atskleidžiamas, kuriamas tas mikro pasaulio naratyvas?

Gasparas: Su Milda turime ryšį. Todėl sakyti, kad viskas prasidėjo iš kūrybinės praktikos, būtų neteisinga, nes pirmiausia esame draugai.

Meniniame ir gamybiniame veiksmo dažnai panyru į mikrodaleles, susitelkiu į smulkmenas, kurios kontekste nelabai reikšmingos, tačiau puikiai jas įsivaizduoju ir noriu įgyvendinti. Tuo tarpu Mildos patirtis judančių vaizdų praktikoje, gebėjimas matyti visumą atsitraukus, mikro-makro perspektyvų keitimas, krypties navigavimas papildo ir kartu filtruoja bendrą kūrybos procesą.

Milda: Taip, atskaitos taškas yra draugystė. Negalvojant apie formas ir mediumus, su kuriais dirbame, svarbiausia pokalbis, kurį mezgėme per kūrybą. Ar tai būtų įsivaizduojama auditorija, ar draugai kūrėjai. Visi egzistuojame toje problemų, rūpesčių, džiaugsmų visatoje, kuriais tarpusavyje dalijamės.

Viskas prasidėjo nuo to, kad Gasparas turėjo idėją ir pakvietė mane prisijungti. Per daug negalvojome, kokie mano, kaip menininkės, įgūdžiai padėtų. „Dubio“ yra apie abejones, bendradarbiavimas iš esmės yra tinkamas veiksmas su jomis susitikti. Turint gerą tarpusavio ryšį, galima išvengti vidinio neužtikrintumo, nestigmatizuoti problemų.

Įdomioji proceso dalis ta, kad šiuo metu gyvenu Briuselyje. Gasparo studijoje buvau tik vieną kartą ir turėjau galimybę apčiuopti objektus, pirmuosius jų bandymus. Vėliau viskas vyko nuotoliu. Galima vertinti tai kaip iššūkį (kartais taip ir atrodydavo), jog fiziškai negalime būti kartu, ypač parodos instaliavimo momentu. Bet tuo pačiu, tai buvo papildantis potyris (vėlgi galima grįžti prie atsitraukimo-prisitraukimo prieigos).



Viktorija: Kaip „dubio“ objektai plečiasi ir kinta realioje erdvėje, kirtę judviejų kūrybos ir Gasparo studijos ribas? Kaip plėtojate, tęsiate savo tyrimą, įtraukdami trečiąjį dėmenį – žiūrovus?

Milda: Erdves padalijome, jose užkodavome du architektūrinius vienetus, dvi atviras, atskiras erdves. Pradžioje žiūrovą, lankytoją pasitinka piešiniai, kaip puikiai atpažįstamas rankos prisilietimo aktas. Vėliau objektai tampa neaiškūs.

Gasparas: Pirminis sumanymas buvo nenaudoti, žiūrovui nerodyti pagrindinių klišių, kitaip sakant, pirminė forma-darbas lieka studijoje. Tačiau patys objektai yra vizualiai stiprūs. Gaila, kad tokiu amatu užsiimdamas daug laiko praleidi studijoje prie objekto, o gauni tik atspaudą. Pasitarėme su Milda, kad visgi pirminių objektų įvedimas, apjungimas suardytų kuriamą nežinomybę, jos pojūtį.

Tarp piešinių ir objektų. Pirmoji erdvė buvo kuriama koncepto naratyvui praplėsti. Su piešiniais, su dvipusiu objektu – tarsi įsivažiavimas į kuriamą pasaulį, kuris buvo statomas taip, kad turėtų iš karto skirtingas reikšmes. Tuo pačiu vyksta ir nuoseklus dubiofosilijų tyrimas.

Dubiofosilija – sąlyginai neseniai atrasta fosilija, jos kilmė nėra iki galo aiški. Kadangi yra procesų, imituojančių fosilizacijos procesus, ji gali būti, veikti kaip imposteris. Miglotumas ir nežinia ir plečia kontekstą, ir palieka neužtikrintumo. Todėl buvo svarbu jautriai parodyti, atskleisti šią temą, o fosilijos tik papildė nežinomybę.

Milda: Tekstas prasidėjo nuo kontempliavimo apie studijos erdvę, tad jie (objektai) ir liko studijoje. Paralelė tarp galvojimo ir pastabumo yra matyti parodą ne kaip galutinį, bet kaip nuolatos vykstantį procesą. O jei abejonei sukelti pasitelkiama paralelė su neužtikrintumo jausmu, tai fosilija yra būdas galvoti apie mažytes mikrofosilijas. Jos sudaro mūsų pamėgtus baltus paplūdimius, prie jūros iš tiesų gulime fosilijų patale. Kiekviena smėlio kruopelė savyje talpina ilgą istoriją. Ir ši nežinomybė yra žinojimas.



– Dubiofosilija skaitoma it koks autobiografinis arba šių dienų reflektyvus atspindys. Daug neapčiuopiamumo, tempo, paviršinio gylio, nerimo, nuovargio ir pasiekimų, tarp kurių gyvenimui nelabai lieka vietos. Ar nuobodulys yra pamiršta, „iškasta“ fosilija, bylojanti apie buvusią, kitokią mūsų prigimtį?

Milda: Visai gražiai išskaityta, daug apie tai kalbėjome. Pastaruoju metu vis galvoju apie Marko Fisherio citatą „No one is bored, everything is boring“ (liet. *niekam nėra nuobodu, viskas tiesiog yra nuobodu*). Panašiam kontekste šiuo metu gyvename: ir tempas, ir naratyvų perteklius. Esame maksimaliai stimuliuojami aplinkos. Todėl svarbu atsigręžti į nuobodulio formą, kuri grąžintų prie kūrybinio proceso iš pirminės paskatos-impulso. Vėlgi, grįžtant prie to, kad gyvename kolektyvinių balsų kūryboje, kaip išgirsti savo balsą? Ar tai įmanoma? Man atrodo, kad kartais reikia tiesiog priimti tai, kad esame dalis kolektyvinio kūno ir šnabždesius perduodame vieni kitiems.

Mums abiem, kaip praktikuojantiems menininkams, svarbu atrasti būdą kalbėti apie dalykus, kurie mus domina, kalbėtis su abejonėmis, savo sutrikimu visame šiame chaose. Tačiau kartu ir ieškoti sistemos. Draugystė ir pokalbis yra įžeminanti struktūra, nes institucijos gali klysti, pavesti meno lauke (kalbant apie bendrą jauseną, buvimą, egzistavimą šioje nestabilioje erdvėje).

Gasparas: Man labai rūpi vizualusis pasaulis ir jo pateikimas. Kaip viskas konstruojasi per ekspoziciją. Svarbu žiūrovui palikti ir erdvės tyrinėjimams. Gal nebūtina į viską žiūrėti kaip į meno kūrinį – labiau būti mokslininkais ar tyrėjais? It pro mikroskopą tyrinėti tekstūras, ieškoti pėdsakų. Darbai lyg ir atskleidžiami, bet neužčiuopiamas tikrumas, lieka studijuoti objektus skirtingais būdais. Piešiniuose yra dar kitas momentas, nes jų veikėjai yra išgalvoti augalai arba gyvūnai, kurie turi sąsajų su jau esamančiais. Taip pat svarbu palikti ir ironijos. Pats stengiuosi viską daryti taip, kad būtų smagu, nes kitaip nei procesas būna įdomus, nei rezultatas vertingas. Šiuo atveju man to trūko, tai daugumai kūrinių sugalvojau lotyniškus pavadinimus, kurie neturi konkrečios reikšmės. Tik kuria mokslinę jauseną ir žaidžia su žiūrovo dėmesiu.

Daug temų čia paliesta. Nuobodulys ar nežinia iš dalies nuskurdina kontekstą. Yra toks konceptas kaip „slow TV“ (liet. *lėtų bangų TV*), kadangi visų dėmesingumas yra labai sumažėjęs. Jautėsi, kad šie kūriniai reikalauja panašaus lėto žvilgsnio. Nėra nieko, kas rėžia akį, viskas švelniai ir natūraliai klausia, ieško priėjimo prie tavęs. To iš žiūrovo neprašau, bet tai malonus šalutinis efektas. Įdomu truputį paklaidžioti. Ramus priėjimas toks meditatyvus, nors nebuvo planuotas, bet suveikė pasitelkus apšvietimą ir architektūrą.



Viktorija: Ar galima sakyti, jog „Dubio“ yra pasipriešinimas tempui ir būsenoms, kurias jie sukelia?

Milda: Nežinomybės terpė, kuri nekelia nerimo, labiau – refleksiją laike. Ar tai būtų priešnuodis, ar tarpinės būsenos? Prisimčiau dar vieną dalyką: paleontologė Natalija pasakojo apie tam tikras dubio ar pseudofosilijas, kurių organinė kilmė labai neaiški. Kad biologinius, cheminius spyglius supurtytume ir pabandytume identifikuoti jų kilmę, pirminį šaltinį reikia sudeginti, sunaikinti, kad galėtume ką nors tame pamatyti. Prisimenu, paskutinę dieną sprendėme ekspozicijos galvosūkius dėl galerinėje patalpoje esančio židinio, kuris architektūroje sukuria kambario efektą. Ir tuomet vieną darbą pakabinome židinyje. Atrodo, jog viskas natūraliai apsijungė: kartais reikia dalykus sudeginti, kad juos suprastum.

Tokios atviros erdvės sukuria daug jungčių.

Paroda „Dubio“ vyko vasario 2 – kovo 1 dienomis galerijoje „Drifts“ .

Pirmas žingsnis sveikimo link: pokalbis su „Pakui Hardware“ apie jų ir Marijos Teresės Rožanskaitės paviljoną „Inflammation“ 60-ojoje Venecijos meno bienalėje

Deimantė Bulbenkaitė



Pakui Hardware (Neringa Černiauskaitė ir Ugnius Gelguda). Visvaldo Morkevičiaus nuotrauka

Deimantė Bulbenkaitė

Uždegimas – tai ūminė ir kompleksiška organizmo reakcija į jam daromą žalą. Su pavojumi susidūręs kūnas ne tik kovoja prieš žalingą agentą, bet ir patiria neišvengiamus struktūrinius pokyčius, kurie apie save primena randais net organizmui paveikus. Galima galvoti, kad karais ir krizėmis nusėta žmonijos istorija savaime yra uždegiminių reakcijų grandinė, kurios randai nespėja užgyti, nes greta veriasi naujos žaizdos.

Jau balandžio 19 d. 60-ojoje Venecijos meno bienalėje, Chiesa di Sant’Antonin bažnyčioje, duris atvers „Pakui Hardware“ (Neringa Černiauskaitė ir Ugnius Gelguda) bei Marijos Teresės Rožanskaitės (1933–2007) nacionalinis Lietuvos paviljonas „Inflammation“. Ruošiant šį interviu atrodo, kad ir pati Venecija primena apie karščiuojančią planetą: menininkai užsimena, kad instaliuojant kūrinius vis ateina pranešimai apie gresiantį potvynį. Ir tikrai ne pirmą, tai rodo druskos korozijos paveiktas paviljono bažnyčios grindinys. Sykiu krauju srūva skauduliai Gazoje bei Ukrainoje – baisu įsivaizduoti, kokius randus jie paliks ateities kartoms. Vis tik, teigia „Pakui Hardware“ duetas, uždegimas yra ir pirmas žingsnis sveikimo link.

Deimantė: Kalbamės įtemptu laiku tarp dviejų šiemet reikšmingų įvykių: judviejų parodos „Uždegimas“ uždarymo Taikomosios dailės muziejuje ir Venecijos meno bienalės, kurioje pristatysite paviljoną „Inflammation“, atidarymo. Vilniuje veikusi ir didžiulės minias lankytojų patraukusi paroda spaudoje ne kartą buvo vadinama generaline repeticija prieš kelionę į Veneciją. Kuo lietuviškas „Uždegimo“ blyksnis pasitarnavo besiruošiant bienalei?

Pakui Hardware: Keli ankstesni Lietuvos paviljonai vienokia ar kitokia forma taip pat yra pristatę savo projektus Lietuvoje, prieš plukdydami juos į Veneciją. Mūsų atveju aplinkybės susiklostė taip, kad Vilniuje galėjome „parepetuoti“ Venecijos paviljoną išskirtinėmis sąlygomis – milžiniškoje TDDM arsenalo salėje, triskart didesnėje už Sant’Antonin bažnyčios erdvę, kurioje šiuo metu kaip tik ir „auginame“ instaliaciją. Ši generalinė repeticija svarbi pirmiausia tuo, jog į Veneciją galimybės nukeliauti neturintys žiūrovai šią instaliaciją (tik be Marijos Teresės Rožanskaitės tapybos darbų) galėjo patirti ypatingoje aplinkoje ir neįprastai didžiuliu masteliu. Būtent žiūrovų kūniškas patyrimas ir dalijimasis patirtimi su mumis bei visa paviljono komanda padėjo priimti tam tikrus su instaliacija susijusius sprendimus, siekiant ją paversti prieinamesne platesniam lankytojų ratui. Žinoma, nemažai erdvinių ar konceptualių pokyčių sąlygojo ir naujos lokacijos – unikalią architektūrą ir istoriją turinčios Sant’Antonin bažnyčios aplinkos – atsiradimas. Vilniuje nuolat interviu ar gyvų susitikimų metu pasakojant apie „Uždegimą“, pamažu išnirdavo vis naujos idėjinės ir kontekstinės gijos, kurių anksčiau net nepastebėjome. Jas įpynėme į paviljono „audinį“ Venecijoje.

Deimantė: Karščiuojantis pasaulis – ne tik Jūsų paviljono tema, bet ir skausmingai taiklus apibūdamas laikui, kuriame gyvename. 60-osios Venecijos meno bienalės tema „Foreigners Everywhere“ buvo paskelbta dar 2023 m. birželį ir, nepraėjus nė metams, šiandien atrodo dar opesnė mąstant apie situacijas Gazoje ir Ukrainoje, realiu laiku stebint tarptautinių organizacijų neveiksnumą ir kasdien viešoje erdvėje verdantį radikalų susipriešinimą. Visa tai neišvengiamai liečia ir meno bendruomenę: su nerimu stebime plačiais mostais vykdomą kultūrinę cenzūrą Vokietijoje, girdime skatinimus boikotuoti „genocido paviljonu“ vadinamą Izraelio menininkės Ruth Patir projektą apie šiuolaikinę motinystę. Sykiu iškeliami ir sisteminiai pačios bienalės skauduliai, kurie, pavyzdžiui, architektūriškai atspindi XX a. kolonialistinės sistemos palikimą (pastovius paviljonus Venecijos Giardini sode turi tik tos šalys, kurios sau tai galėjo leisti praeito amžiaus sąlygomis), bei kelia klausimus apie renginio organizatorių pastangas (ar jų stoką) permąstyti bienalės struktūrą taip, kad ji atlieptų šių dienų geopolitinį kontekstą. Šios problemos glaudžiai siejasi su jūsų kūryboje dažnai minima kritika kolonialistiniam mąstymui ir išnaudotojiškoms politinėms bei kapitalo tėkmės sistemoms. Kaip jums patiems pavyksta išlaviruoti šiame laike tiek išlaikant pagarbą savo kritinei minčiai, tiek suvokiant politiškai įtemptą situaciją meno lauke ir probleminį pačios Venecijos bienalės kontekstą?

Pakui Hardware: Pirmiausia reikia išlikti sąžiningiems patiems sau – jei jauti, kad kitų ar tavo paties veiksmai neleidžia užmigti, nes vis abejoji jų teisingumu, vadinasi, kažkas yra ne taip, reikia eiti kita kryptimi. Greta šio gana emocingo atsako į pasaulinius ir vietinius įvykius, žinoma, svarbu ir aktyvus domėjimasis istoriniais bei geopolitiniais tų įvykių kontekstais, leidžiančiais adekvačiau reaguoti į tai, kas vyksta, arba į vienos ar kitos pusės spaudimą stoti į jų pusę. Bet kuriuo atveju, ką išmokė pastarieji keleri metai, būti politiškai „neutraliu“ yra privilegija, tiesiogiai proporcinga galios ir kapitalo sankaupoms.

Iš tiesų esame be galo dėkingi menininkėms, kurios dalyvavo mūsų praėjusiais metais kuruotoje parodų serijoje „Reclaiming Resilience“ (liet. *Atgauti atsparumą*), pristatytoje La Casa Encendida meno centre Madride, už per pokalbius ir diskusijas papasakotus jų ir jų bendruomenių patirtus skaudulius, kuriuos daugiausia lėmė būtent Vakarų pasaulio ekspansija. Asmeninės patirtys bei įkūnytas jų regionų istorijos išmanymas leido jautriau įsigilinti ir suprasti tiek praeityje, tiek dabar vykdomų grobikiškų veiksmų žalą. Tuo pačiu per šias diskusijas keitėmės ir savo patirtimis dėl didžiosios „kaimynės“ imperialistinės sąmonės ir veiksmų bei patirtų ir ateityje turbūt neišvengiamai laukiančių problemų. Taip šių parodų rengimo metu rasti keli svarbūs bendri sąlyčio taškai.



Pakui Hardware, Uždegimas. Ugniaus Gelgudos ir Neringos Černiauskaitės nuotrauka.

Deimantė: Rupa Marya ir Raj Patel 2021 m. knygoje „Inflamed: Deep Medicine and the Anatomy of Injustice“ uždegimą apibūdina kaip metaforą sistemiskai žalai, nuo kurios kenčia tiek žmonija, tiek planeta. Reaguodamas į toksiškas sąlygas, kūnas karščiuoja, ką mes galime laikyti ir ligos simptomu, ir kūno apsaugojimo būdu. Kurioje vietoje šiandien verta brėžti skirtį tarp ligos ir galimybės sveikti?

Pakui Hardware: Ties tinkamos diagnozės nustatymu. Jeigu įsivardinsime, kad fizinis žmogiškojo ir planetinio kūno negalavimas yra sisteminio gamtinių ir žmogiškųjų resursų besąlygiško išnaudojimo išdava, tai jau pirmas žingsnis sveikimo link. Jei nersime po šia sistemiskai daroma žala dar giliau ir atkapstysime, kad jai atsirasti pamatus padėjo dirbtinių skirčių – tarp mąstymo ir kūno, žmogaus ir gamtos, „civilizuoto“ vakariečio ir „kito“ bei t. t. – kūrimas ir įtvirtinimas, žengsime dar vieną žingsnelį į „karščio mažinimą“. Galiausiai, trindami tas dirbtines ribas ir suvokdami visa ko tarpusavio susietumą bei vadinamųjų „kitų“ (plačiąja prasme) neatskiriamą dalyvavimą mūsų įkūnytame gyvenime, galbūt nustosime fokusuotis į pavienius skaudulius ir imsime „sveikimo“ proceso iš esmės. Kelias tikrai ilgas! Bet, kaip parodo tavo minėtos knygos autoriai ir ką mėginame pabrėžti savo instaliacijoje, jis yra įmanomas. Nors ir skausmingas – ypač tiems, kuriems teks atsisakyti tam tikrų iš kartos į kartą lydėjusių privilegijų.



Pakui Hardware, Uždegimas. Ugniaus Gelgudos ir Neringos Černiauskaitės nuotrauka.

Deimantė: „Inflammation“ idėja dažnai pristatoma kaip spekuliatyvi, alternatyvi ateities vizija, o jūsų dueto kūryba vadinama išlaisvinančia nuo įprastų ateities scenarijų ir parodančia jų reliatyvumą. Vis tik kurdami spekuliatyvią ateitį gręžiatės ir į istoriją, ir į pasikartojančias jos ydas, ypač – kolonializmą. Smalsu paklausti, kas „Inflammation“ ateityje nutinka su kolonializmu? Ar pats uždegimas tampa planetą kolonizuojančia esybe?

Pakui Hardware: Uždegimas nėra kolonizuojanti galia, jis yra tos galios išdava. Gal svarbu paminėti, jog tiek mediciniškai, tiek metaforiškai uždegimas pats savaime yra itin natūralus procesas, vedantis į gijimą. Tiesa, kai kūnas jau nepaliaujamai veikiamas tam tikrų aplinkos arba genetinių „stresorių“, uždegimas tampa lėtinis, išeina iš teisingos trajektorijos ir ima siautėti. Apie tokią žmogaus ir planetinių kūnų būseną savo knygoje ir kalba Marya su Patel.

Kas ateityje nutinka su kolonializmu? Tai nulemti turėtų ne tik tie, kurie nuo jo nukentėjo ar kenčia iki šiol bei su juo kovoja, bet ir tie, kurie vis dar iš jo pelnosi ar kuria naujas kolonializmo formas. Ar bus atsisakyta ekspansyvaus augimo idėjos vardan to, kad uždegimo purtoma planeta nenusineštų mūsų pačių.



Pakui Hardware (Neringa Černiauskaitė ir Ugnius Gelguda). Visvaldo Morkevičiaus nuotrauka

Deimantė: Be uždegimo sąvokos 2023 m. giliai nardėte ir po kito šiais laikais aktualaus žodžio „atsparumas“ reikšmės bei, kaip minėjote, Madrido parodų centre La Casa Encendida kuravote parodų ciklą „Reclaiming Resilience“. Nors uždegimas tam tikra prasme yra kūno atsparumo mechanizmas, jis nepajėgus kovoti su nuodijančiomis sisteminėmis neteisybėmis. Ar susidūrimai su atsparumą analizavusiomis menininkėmis pakoregavo jūsų suvokimą apie uždegimo funkciją šių dienų kontekste?

Pakui Hardware: Parodų cikle dalyvavusių menininkių patirtys tikrai prisidėjo prie labai konkrečių, asmeninių „uždegimo“ sąvokos pavyzdžių. Tačiau svarbus yra ir kitas aspektas, kuris gal labiau ne pakoregavo, tačiau patvirtino mūsų ir šiame paviljone, ir ankstesniuose kūriniuose plėtojamą minties liniją – sisteminė ar istorinė priespauda nėra vien gniuždanti trauma. Tai – ir vienas iš veiksnių tam tikram susitelkimui, bendruomenės įgalinimui atsirasti. O toks įgalinimas pirmiausia įmanomas tik kritiškai žvelgiant į tas bendruomenes ar žemes išnaudojančią kosmologiją. Kaip ir menininkės Dominique White, Monia Ben Hamouda, Naomi Rincon Gallardo ir Bianca Bondi, įgalinimo šaltiniais besirenkančios nevakarietiškas ar bent jau ne europietiškojo „švietėjiško“ amžiaus kosmologijas, mitologijas ar istorijas, su „Uždegimu“ kviečiame įsivardinti karščiavimo priežastis ir drauge ieškoti kitokio savitarpio supratimo ir buvimo kartu būdo. Gal po kolonializmo pagaliau pasieksime vienas kitam dosnų konvivializmą?

Deimantė: Venecijos bienalėje Lietuva neturi fiksuotos savo paviljono vietos, tad šiemet jūsų projektas įsikurs Chiesa di Sant’Antonin bažnyčioje. Švento Antano vardu pavadinta bažnyčia turi įdomią sąsają su jūsų paviljono architektūra, mat šv. Antanas vadinamas „dykumos tėvu“, o „Inflammation“ reljefas – industrinių ir organinių medžiagų hibridinės kopos bei karščiuojančių organų dykvietė. Net kiek ironiška, kad Venecijoje esanti bažnyčia ne kartą buvo užlieta, ką rodo ir druskos korozijos paveiktas trupantis grindinys. Nuo kataklizmo prie kataklizmo. Kaip pasirinkote būtent šią paviljono lokaciją? Kaip bažnyčios istorija ir architektūra paveikė pačią „Inflammation“ paviljono idėją, architektūrą ir gal net bendrą atmosferą?

Pakui Hardware: Ši bažnyčia išties ypatinga! Už galimybę būtent joje įkurti paviljono instaliaciją esame nepaprastai dėkingi paviljono komisarui ir LNDM vadovui Arūnui Gelūnui, dėl kurio (pasi)tikėjimo instaliacija ir jos komanda bei jo paties atkaklumo pavyko įtikinti bažnyčios kuriją įsileisti pirmą nacionalinį paviljoną į šią erdvę. Parodos architektai – Ona Lozuraitytė ir Petras Išora – pritaikė Vilniaus instaliacijos elementus naujoms erdvinėms sąlygoms, kurių viena svarbiausių – įspūdingas aukštis ir draudimas liestis prie vidinių bažnyčios paviršių. Taip joje iškilo savarankiškas ažūrinis statinys, technologiniu charakteriu kontrastuojantis, tačiau kolonadomis mezgantis ryšį su bažnyčios istorine aplinka. Svarbų vaidmenį atliks ir Eugenijaus Sabaliausko bei jo komandos kuriama šviesos dramaturgija bei naujas dėmuo – pulsuojantis ir žiūrovų bei aplinkos kūnus „skanuojantis“ garso elementas.

Beje, šios bažnyčios istorija įdomi ne tik dėl legendos apie šventąjį, bet ir dėl dar vieno, mažiau žinomo, tačiau šiam paviljonui ne menkiau svarbaus veikėjo – dramblio, žuvusio nuo žmogaus rankos būtent šioje bažnyčioje! Anot pasakojimo, šis dramblys, apie 1818 m. atvežtas į Venecijos karnavalą kaip viena iš egzotinių „pramogų“, laipinamas atgal į keltą ištrūko ir blaškėsi Venecijos labirintuose, kol galiausiai įsiveržė į Chiesa di Sant’Antonin, kur, deja, buvo nušautas. Tad kitas rūšis užkariaujanti žmogaus sąmonė ir šioje erdvėje parodė savo žudančią „galią“.



Instaliavimo procesai Venecijoje. Visvaldo Morkevičiaus nuotrauka.

Deimantė: Itin pagarbus ir elegantiškas Jūsų ėjimas – sprendimas paviljone savo darbus eksponuoti su Marijos Teresės Rožanskaitės tapyba, kurioje medicininė informacija tampa atskira kalba, dažnai nesuprantama ir atstumiančia tam, kuris Rožanskaitės darbuose yra tiriamas ir atiduodamas į medicinos profesionalų rankas, o jei tiksliau – įtaisus. Sunku neįžvelgti tematinių panašumų su jūsų projektais „Virtual Care“ (2021), „Absent Touch“ (2020) ir „The Host“ (2021), kuriuose taip pat analizuotas šaltas technokapitalistinis įsiskverbimas į gyvą kūną. Vis tik su Rožanskaitės darbais į PH kosmologiją pirmą kartą ateina ir nauja, semiotiškai įdomi kombinacija: organai be kūno ir kūnas su atvertais, pažeistais ar net pašalintais organais. Norisi paklausti dvejopai: kuo Rožanskaitės prieiga prie kūno ir medicinos panaši į Jūsų, o kuo – pateikianti visai kitokį žvilgsnį?

Pakui Hardware: Į Marijos Teresės Rožanskaitės medicinos ciklo kūrinius tiesiogiai referavome būtent tavo išvardytoje „trilogijoje“, nagrinėjančioje scenarijus, kuriuose tiesiogiai paciento bei gydytojo, slaugytojo ar chirurgo kūnai nesusitinka, o priežiūra, gydymas ar operacija atliekami pasitelkiant technologijas. Taip iš dalies kalbama apie vis gilesnį technologijų įsišaknijimą įvairiose medicinos, srityse, tačiau kartu svarstoma, ar žmogaus rankos pakeitimas technologine būtinai lemia vien negatyvius pokyčius ir santykius. Taigi, nors Rožanskaitės kūriniuose itin žavi jos gebėjimas per žmogaus kūno fragmentų ir juos supančių ar į juos besiskverbiančių technologijų vaizdavimą perteikti tam tikras būsenas ar nuojautas, mes vis tik turime labiau ambivalentišką santykį su technologijų vertinimu. Rožanskaitei technologijos pirmiausia buvo žmogų nuasmeninantis ir į jo vidinę erdvę besibraunantis įrankis. Kitaip tariant, blogis savaime. Mes kūryboje nuolat pabrėžiame technologijas kaip vieną iš platesnio veikėjų tinklo elementą: kas kuria šią technologiją, kas ją finansuoja, kas instrumentalizuoja, militarizuoja, kur jos veda? Galbūt šiame paviljone labiau kalbame ne apie technologijas, bet apie kūnų būsenas, tačiau ši pulsuojanti įtampa instaliacijoje įgaus naujų virptelėjimų.

Instaliacijoje skulptūros taip pat nurodo į kūno fragmentavimą, tik šį kartą – nervinės sistemos, išlietos iš vingraus aliuminio, kurio tekėjimas, rodos, vis dar vyksta skulptūrų paviršiuose. Šiuose erdviniuose nervinių sistemų piešiniuose proteziškomis nerūdijančio plieno struktūromis suspenduoti ore ar persilieję per aliuminio kiaurymes pulsuojančio raudonio stiklo elementai. Kai kur išnyra ir stiklo ertmėse pranyksta medicininės žarnelės. Visus šiuos dėmenis galima rasti ir drauge su kuratoriais atrinktuose Rožanskaitės paveiksluose.

Deimantė: Rožanskaitės laikų uždegimas – pati save nuodijanti politinė sistema, demonstravusi neva nepralenkiamą technologinį ir medicininį pranašumą, bet, liūdna ironija, taip pat pasižymėjusi ir gan trumpa piliečių gyvenimo trukme. Kokią funkciją „Inflammation“ kontekste atlieka Rožanskaitės darbai? Atminties sužadavimo? O gal save išpildančios pranašystės?

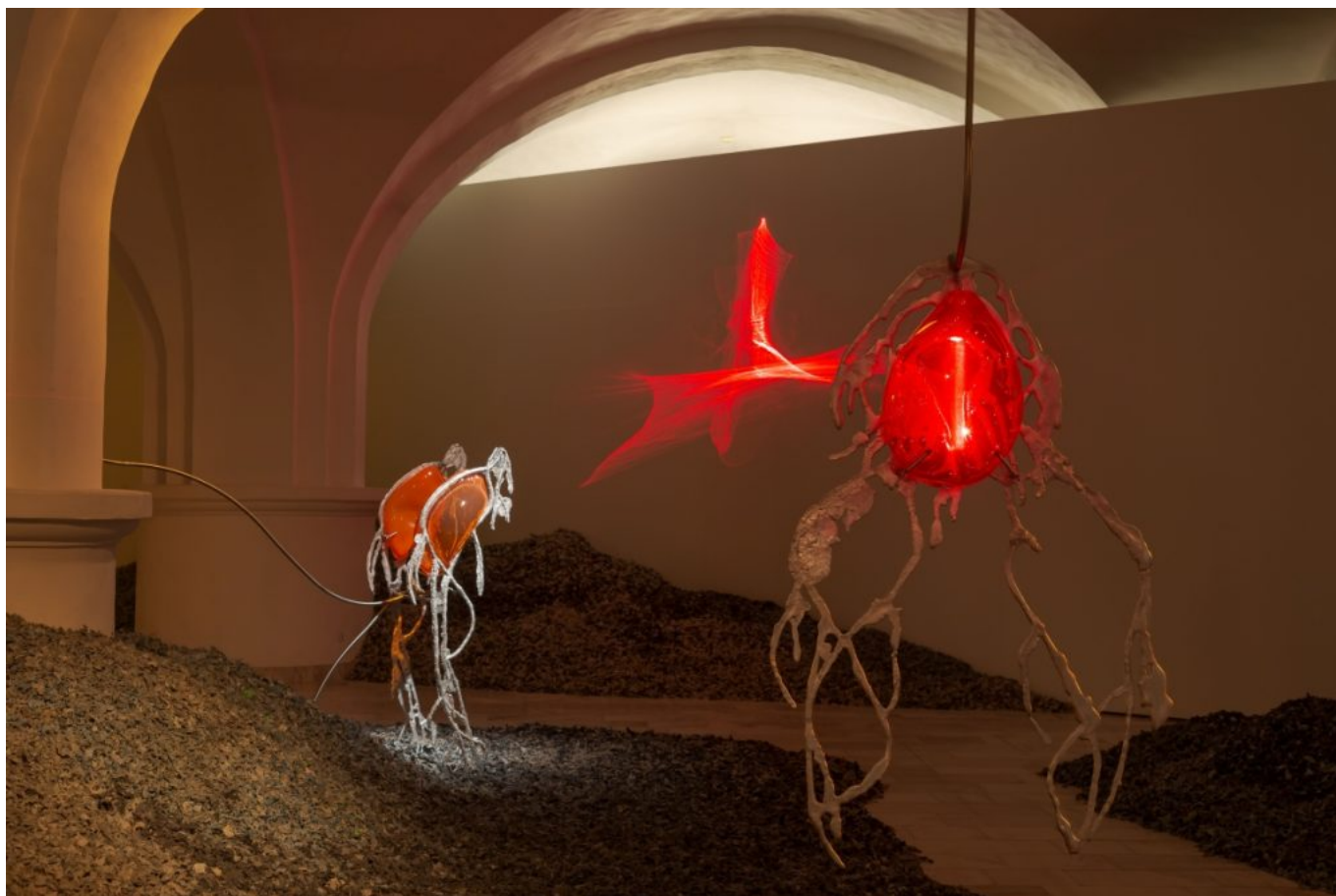
Pakui Hardware: Rožanskaitės kūriniai šiame paviljone veikia net keliais registrais. Pirmiausia, abstrahuodama kūnus ar pateikdama juos kaip kone praryjamus medicininį technologijų, menininkė demonstravo ne tuometinį nuo politinio režimo neatsiejamą mokslinį progresą, o to „progreso“ pasekmes – nuasmeninimą, augančią kontrolę. Tad to laikmečio įvedimas į bendrą paviljono pasakojimą rodo uždegimo sukėlėjus, atėjusius iš kitos nei Vakarų geografinės platumos. Rožanskaitės kūriniai leidžia kalbėti apie opresijas ir iš kartos į kartą keliaujančias traumas, sukeltas šalies, kuri retai kada linksniuojama kalbant apie imperialistinio ar kolonialistinio mąstymo padarytą žalą kitų žemėms ir bendruomenėms.

Drauge su kuratoriais sąmoningai rinkomės ir Rožanskaitės kūrinius, kuriuose vaizduojamos kosminės kompozicijos – abstraktūs, nerimastingi peizažai. Tokiu būdu dar viena gija sujungiamo žmogiškąjį ir planetinį mastelius. Pati menininkė vėlyvuoku kūrybos laikotarpiu nemažai dėmesio skyrė ekologijai, ėmė daryti žemės meno instaliacijas, tad šis ryšys – tarp žmogaus ir gamtos organizmų – nėra dirbtinai sukurtas vien šiam paviljonui.

Deimantė: Pakui Hardware ir Rožanskaitės duetas – ne vienintelis formuojant šių metų Lietuvos paviljono viziją. Prie „Inflammation“ prisidėjo ir architektų Petro Išoros bei Onos Lozuraitytės duetas, taip pat – kuratorių Valentino Klimašausko ir João Laia komanda, galų gale ir Pakui Hardware yra jūsų – Neringos bei Ugniaus – duetas. Paviljono komisaras Arūnas Gelūnas šią duetų gausą įvardijo kaip sinergetišką persipinančių balsų ir patirčių tėkmę. Kaip šioje polifoninėje tėkmėje nuo pirminės paviljono paraiškos keitėsi pati projekto vizija?

Pakui Hardware: Tikrai taip – daugiabalsės sinergijos čia tikrai netrūko! Apskritai, labai svarbu paminėti, jog tokio mastelio projektai kaip Vilniuje vykusi paroda ar paviljono parengimas pirmiausia yra kolektyvinio darbo, pastangų ir entuziazmo rezultatas. Menininkai tikrai niekad nebūna vieni, nors kartais ir susidaro toks įspūdis, tad visuose interviu stengiamės tai pabrėžti. Na, o paviljono vizija, kas

įdomiausia, nepakito itin drastiškai – liko visi esminiai elementai: hibridinis peizažas, skulptūrinių objektų grupė, specialiose vitrinose eksponuojami Rožanskaitės tapybos darbai. Vis tik nuo Vilniaus parodos paviljoną labiausiai skirs tai, jog bažnyčios erdvė padiktavo sprendimą TDDM parodoje naudotą mechaninę kinetiką pakeisti garsu bei šviesos choreografija kuriamu erdviu judesiu. TDDM Arsenalo erdvė su savo kolonų „šonkauliais“ provokavo skulptūrų judėjimą po erdvę, kur jos vienur pasislepia už kolonos, kitur netikėtai vėl pasirodo žiūrovui. Bažnyčioje norėjosi išnaudoti architektūros specifiką – didžiulius bažnyčios langus, svaiginantį aukštį, apleistumo nuotaiką.



Pakui Hardware, Uždegimas. Ugniaus Gelgudos ir Neringos Černiauskaitės nuotrauka.

Deimantė: Kuratorius Valentinas Klimašauskas rašo, kad „viltis yra tokia pati chroniška būseną kaip ir uždegimas“, mat net tamsiausią savo valandą galime matyti potencialą gijimui, kad ir kaip naiviai tai skambėtų. Kokią viltį su savimi išsineš jau balandžio 19 d. duris atversiančio „Inflammation“ paviljono lankytojai?

Pakui Hardware: Turbūt kiekvienas lankytojas išsineš savitą šio paviljono skaitymą, kurį sukurs ne tik pati instaliacija, bet ir jų asmeninės patirtys, kultūrinis bagažas. Galbūt kažkas joje atpažins savo sąsajas su paviljoną įkvėpusios knygos idėjomis, kiti – su mūsų regiono „uždegiminiais procesais“. Tačiau labai tikimės, kad ir kokias sudėtingas problemas šis paviljonas mėgina narplioti, į procesą įtraukdamas ir žiūrovus su visomis jų įkūnytomis istorijomis, jame taip pat pasiūlomas kompasas, kur link judant galima tikėtis šviesesnių horizontų. Atsisakant trumparegiško ekspansyvistinio ir ekstraktivistinio požiūro į mus supančią aplinką, suvokus, jog esame kiekviena ląstele susiję vienas su kitu, pasitelkę ar besimokydami iš kosmologijų, kuriose gamtos elementai turi lygiavertį asmens statusą, galbūt galime išsaugoti viltį, jog lėtinis uždegimas pamažu aprims.

Interviu su Protagonistu. Monika Kalinauskaitė kalbina Alfonsą Andriuškevičių

Monika Kalinauskaitė



Nuotrauka Ryčio Šeškaičio/MO muziejaus

Alfonsas Andriuškevičius (g. 1940 m.) – poetas, dailėtyrininkas, eseistas, išskirtinių meno kritikos tekstų autorius, eilėraščių rinkinių ir meno monografijų autorius, katalogų sudarytojas, 2007 m. Nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatas. O turbūt labiausiai – tas rašytojas, kurio vardą toliau linksniuojame net ir išsiskirdami į vis įvairesnes meno kritikos kryptis, vis skirtingesnes pozicijas. 2023 m. pavasarį mudu susirašinėjome apie įvairius klausimus, kylančius tiek rašantiesiems, tiek, turbūt, ir parašytiesiems.

Monika Kalinauskaitė: Pokalbj apie rašymą norėčiau pradėti nuo jūsų minties, kad visi esame parašyti. Man ji atrodo stebėtinai nepaneigiama, galinti apibūdinti ir demiurgo autorystę, ir „tikrų“ tekstų ar kitų parašytųjų darbą. Man asmeniškai sunku patikėti, kad mane būtų galėjęs užrašyti dievas, bet tikrai atpažįstu mamos braižą, ir dar ne vieną autorių. Taip pat galvoju, kaip mus, rodos, rašo vis kiti tekstai, ir nebūtinai „kultūringi“ – spaudimą keliančios žinios, prekių pavadinimai, įstrigusios reklamos. Visa tai reikėtų mokėti įvertinti ir atsirinkti, bet ar tikrai galime, jeigu esame jų parašyti? Juk tai beveik kaip kraujas ar lemtis, jei ja tikime – nenumirdamas neišlups.

Ar jaučiatės dabar parašytas kitaip nei tada, kai pats pradėjote rašyti? Ar keičiasi tik gyvenimas, o ne šis braižas? Ir jei taip – kas būtent tai yra ir kaip su tuo gyventi?

Alfonsas Andriuškevičius: Gerai pradėjote, Monika. Klausimas ir sudėtingas, ir sunkus, ir miglotas. Todėl neturiu kitos išeities, kaip atsakyti kuo paprasčiau. Antraip pasiklysiu džiunglėse.

Pradžioje – šiek tiek apie mintį „buvau parašytas“. Pirmiausia – kas rašo. O rašo, manau, dviejų tipų jėgos. Pirmosios yra vidinės (sąlygiškai). Joms nemenka dalimi priskirčiau tai, ką atsinešame. Ir toli gražu ne tik iš tėvų – kažkodėl daug kas kaip įkaltas sustoja ties tėvais ir toliau – nė žingsnio. O kur seneliai, proseneliai, protėviai, o kur protėvių protėviai ir t. t. su savo genais, su Freudo asmenine ir Jungo „kolektyvine sąmone“? Antrosios mus rašančios jėgos – išorinės (sąlygiškai). Tėvai, draugai, mokykla, kultūra (su visom vertybėm, normom, tradicijom, stereotipais), gamta, etc. (jūs kai ką jau išvardinote klausime). Nežinau, kurioms jėgoms (išorinėms ar vidinėms) priskirti Dievą, Absoliutą, Kosminę Sąmonę, patį Kosmosą, Visatą ir pan. Juk jos yra „einančios kiaurai sienas“. Toliau – kaip vyksta rašymas. Fantazuuju, kad esama trijų tarpsnių. Pirmasis – kai gimstame. Tuomet, tarkime, būname parašyti, ir tiek. Antrasis – kai jau gyvename ir esame *toliau rašomi* tiek savo vidaus, tiek mus supančios išorės. Tiksliau – jų sąveikos, jų bičiuliavimosi arba kovos. Ir trečiasis – kai mėginame bent šiek tiek įsiterpti į minėtąjį „autorių“ kolektyvą ir nors kažkiek rašyti (ar bent jau redaguoti) save patys. Štai tokia elementari pradžia.

Toliau. Kadangi visą gyvenimą esame *rašomi*, vadinasi, niekad nestypsime vietoje. Manau, nė vienas (išskyrus šviežutėlius kūdikius) nemirė visais atžvilgiais toks, koks gimė. Tikrai esu kitoks, nei buvau kadaise. Ir elgiuosi gerokai kitaip (gyvenimas, pasak jūsų), ir jaučiu, mąstau kitoniškai („braižas“, pasak jūsų). Pakeistas, manyčiau, buvau ir minėtųjų „autorių“ (vidinės bei išorinės jėgos), ir gal (gal!) šiek tiek pasikeičiau savo pastangomis. Jeigu tikrai taip, tuomet savo paties tekstų rašymą laikyčiau šiuo požiūriu svarbiu dalyku. Keitiesi skaitydamas, bet dar labiau – rašydamas. Užtat savo esė „Flirtas su idėjomis“ (knygoje „Nesufalsifikuotų dienoraščių fragmentai“) ir sakau: „Todėl baisu yra skaityti. Dar baisiau – rašyti“.

Kaip gyventi? Jeigu esi *rašomas* – pasirinkimo nedaug: kovok, veik, jei kovoja, kapituluok, jei kapituluojasi, rašyk, jei rašosi. Bet... Štai du patarimai. Pirmasis: mokykis (jei įstengi) žiūrėti į save iš šalies, kaip į knygos veikėją, kaip į filmo personažą; žiūrėk, kas „jam“ dar atsitiks... Antrasis: žvelk į kitą žmogų kaip į irgi parašytą, o svarbiausia – kaip į kenčiančią, vadinasi, reikalingą atjautos būtybę.

M. K.: Iškart norisi šokti į kitą rašymo pusę, pas vieną tokią atjautos reikalingą būtybę – skaitytoją. Man visada atrodė keistas tas santykis – skaityti ir būti skaitomai. Jis kažkiek vartotojiškas, bet ekonomikos neskatina; kažkiek intymus, bet palikuonių paprastai nesukuria. Jis mezgasi tarsi paraleliniame pasaulyje, bet gali virsti realiu prisirišimu. Ir kiekvienas, rašantis ne „į stalčių“, jį užmezga, tačiau nebūtinai puoselėja, ar žino, kaip. O gal tai giminingų sielų veikimas, kurį minite esė „Skaitytojų sielos“ (iš rinktinės „Sufalsifikuoti dienoraščiai“)? Kaip jaučiatės šį santykį patyręs ir patiriantis? Ar rašančiajam reikėtų mokytis, kaip jį kultivuoti? O gal tai kažkas, kas ir neturi būti apčiuopiama sąmoningai – tegu mums tai būna mįslė, kuria sielos užsiima tarpusavyje?

A. A.: Visus savo skaitytojus suskirstyčiau į tris (sąlygiškai, žinoma, nes juk egzistuoja įvairiausi ribiniai atvejai) būrius. Pirmasis – pažįstami. Antrasis – žinomi, bet (su menkom išimtim) nepažįstami. Trečiasis – nežinomi. Su visais jais santykiai skirtingi, tačiau vienas dalykas yra bendras: mano tekstai užmezga, provokuoja manosios vidujybės (sielos) kontaktą su jų vidujybėmis. Ir, manau, reakcija priklauso nuo giminingumo arba ne, šiuolaikiškiau kalbant – nuo tų susiduriančių vidujybių (sielų) sąrangos panašumo ar skirtingumo. Neįsivaizduuju, kad mano tekstas galėtų kuo nors pradžiuginti visiškai skirtingos „anatomijos“ nei manoji sielą. Arba (apvertimas) kodėl mane kaip skaitytoją taip jaudina Emily Dickinson ir Sylvios Plath poezija, o daug, daug mažiau – Marianne Moore (irgi didelės poetės) eilės?

Pirmoji kohorta ypatinga tuo, kad su jos atstovais (jų, deja, teturiu apie dešimt) galiu aptarinėti savo tekstus: sužinoti į ką ir kaip jie reagavo, ką nors jiems papasakoti iš teksto radimosi istorijos, padžiūgauti dėl vienokio ar kitokio jų pastebėto stilistinio (daugiausia) mano atradimo... Bėdos čia yra trys. Viena, kad reakcija daugmaž nuspėjama. Antra, kad jie pažįsta mane ne tik kaip autorių, bet ir kaip žmogų (šiuos du subjektus, neneigdamas jų „kraujo giminytės“, esu stipriai linkęs atitapatinti), žino apie mano gerąsias ir bjauriąsias puses, o tai veikia teksto suvokimą. Ir trečioji... Būta atvejų, kai

mano tekste pateiktas ne taip, kaip jam pačiam norėtūsi, „personažas“ (iš tų pažįstamųjų) trumpesniam ar ilgesniam laikui įsižeidžia. Bet... Tebesilaikau nuostatos: su niekuo nieko, kas bus mano tekstuose, iš anksto nederinti. Rizika, žinoma...

Antrąją grupę (ji daug gausesnė) sudaro Lietuvos žmonės, kuriuos žinau (iš vardų ir slapyvardžių internete, iš veidų per knygų pristatymus), o vieną kitą net ir pažįstu, bet su kuriais nekomunikuoju. Taigi, būna atvejų, kai jų reakcija tarsi aiški: patiktukai „Šiaurės Atėnų“ FB, žvaigždutės portale „Goodreads“. Retkarčiais ji net paargumentuota (komentarais). Bet iš mano pusės – spengianti tyla. Su kai kuo iš jų norėčiau susisiekti. Bet nelabai žinau, kaip tai padaryti, nes portalų nariu tapti nenoriu... Aišku, maloniau, kai tau tuose „Goodreads“ suteikia penkias žvaigždutes, o ne vieną ar dvi. Bet... Radęs vertinimą, paprastai pasižiūrėdavau, kas per paukštis tasai vertintojas: kiek ir ką jis skaitęs, kaip vertinęs. Tuomet manosios jausenos atspalvis neretai pasikeisdavo (kai kada – net smarkiai). Ypač sutrikdavau, kai tas pats asmuo, kuris man suteikė, tarkime, tris žvaigždutes, tiek pat būdavo suteikęs ir Hemingway'ui už „Senį ir jūrą“...

Galiausiai tretieji. Tai žmonės, kurie mane skaito, bet apie kuriuos nenutuokiu ničnieko. Pati paslaptiniausia kompanija. Migloje skendinti brolija. Kas jie tokie? Kaip juos veikia mano tekstai? Kodėl jie juos skaito? Kuriu įvairiausias fantazijas apie juos... Norėčiau bent vieną kitą jų pamatyti pats likdamas nematomas...

Tai kaip dabar su santykių kultivavimu? Gal labiausiai juos (santykius) „kultivuoju“ (kai neįžeidinėju) su pirmuoju būreliu. Su antruoju – šiek tiek irgi (per knygų pristatymus nevingiu patraukti per dantį tiek juos, tiek pats save, truputį pafliirtuoju). O trečioji kompanija, kaip sakiau, man nepasiekiamą. Tai ką daryti? Ogi padarykime dar vieną apvertimą. O kaip su manimi, šiuo atveju – jau skaitytoju, mezga santykius kitų kraštų autoriai? Juk kokioms Atwood ar Tokarczuk net neegzistuoja... Arba – rašytojai velionys? Kaip „kultivuoja“ Kafka, Beckettas, Salingeris? Kultivuoja savo tekstais. Vadinasi, belieka tiesiog rašyti taip, kaip esi parašytas rašyti... O visa kita sutvarkys kosmosas.

M. K.: Kitas klausimas – apie sielas. Daug jų sutinku jūsų esė ir eilėraščiuose. Ir, visai ne kaip sielos, jos atrodo labai kūniškos, turi spalvas, kartais net kažkur bėga, patiria įvairių virpesių ir sukrėtimų. Tačiau siela dabar nėra populiari kaip sąvoka, skirta suvokti vidujybei ir / arba amžinybei. Ir ji tikrai turi problematiškų ryšių su religiniais ar hierarchiniais pančiais, kurių stengiamės atsikratyti. Kodėl jūs renkatės būtent sielą? Ką išskirtinio jums talpina šis žodis?

A. A.: Siela, siela... Sutinku su jumis, Monika, kad ši sąvoka senstelėjusi, šiek tiek naftalininė. Sutinku, kad ji turi ryšių su „religiniais pančiais“. Dėl hierarchinių – nežinau. Bet neminite dar vieno dalyko: siela nuo Sapfo iki Kajoko su Marčėnu yra labai labai susibičiuliavusi su poetiniais „pančiais“! Ir labai labai neblogai juose jaučiasi. Ko vertas vien šio žodžio skambesys! Net ir kitomis kalbomis: *soul*, *Seele*, *alma*... Neįsivaizduoju, kaip tam tikro tipo poezija galėtų be jos išsiversti. O manoji (poezija) tokia ir yra. Aišku, kad „siela“ joje reprezentuoja mano vidujybę, mano psichiką, manąjį „aš“. Tačiau... Tačiau paimkime šias keturias eilutes: „Štai papūtė kitas vėjas. / Apsivertė topolių lapai. / Ir siela, visai tviskėjus blizgėjus, / Matinė tapo“. Na, pabandykime vietoj „sielos“ dėti „vidujybę“, „psichiką“, „psichinį mechanizmą“... Nelabai, tiesa? Beje, savąsias esė taip pat laikau poetinio tipo rašinėliais.

O susidaro ji (siela), ko gero, iš trijų (minėtų pradžioje) jėgų susiaudimo. Bet man maloniau ją įsivaizduoti lyg vandens rutulį (ne per didžiausią): jis (priklausomai nuo aplinkybių) keičia savo spalvą, šviesį, skaidrį, pavidalą... Net suskyla kai kada! Neblogai, žinokite, siela („siela“) jaučiasi mano tekstuose. Tiesa, kartais ji verkšlena, bet – dėl kitų priežasčių...

M. K.: Gal tuomet ir pakalbėkime apie poeziją. Kodėl tai tokia gera buveinė sielai – ar vien dėl kalbos takumo, ar ypatingo ryšio su tikrove, jos žaizdomis? Nemažai menininkų jau nuo XX a. antrosios pusės į poeziją žiūri kaip į pasipriešinimo, emancipacijos kalbą. Man asmeniškai poezijos skaitymas ir rašymas yra būdas žodžių triukšme išgirsti tai, kas svarbu. Kuo jums svarbi poezija? Koks jos išskirtinis

komponentas, kuris gali paženklinti ir kitus tekstus, patraukti juos į savo pusę?

A. A.: Gera buveinė sielai... Gražiai pasakėte, Monika. Žinoma, ne kiekvienai sielai. Bet manajai – taip. Kodėl? O, kad aš žinočiau... Galiu tik spėlioti. Tad paspėliosisiu.

„Esu ekstazių žmogus. Ta prasme, kad labai noriu visokių ekstazių“, – sakau, pradėdamas esė „Ekstazės“ (knygoje „Sufalsifikuoti dienoraščiai“). Ir tai – gryna tiesa. Ekstazių esu patyręs visokių visokiausių. Tačiau pačios fainiausios – kai susiduri su aukščiausios klasės meno kūriniais (prieš kai kuriuos dailės objektus esu net atsiklaupęs). O dar fainesnės – kai kuri pats. Ir ypač – poeziją. Ir ypač ypač – kai jauti, kad gaminasi neblogas dalykėlis... Štai jums pirmas trumpas atsakymas. Bet norėčiau jį dar pratęsti, dar šiek tiek paspėlioti.

Manau, kad ir susidūrus su pakertančiais kitų kūriniais, ir savojo kūrybos akto metu išstinganti ekstazė ypatinga tuo, jog tiesiogiai sukontaktuoji su aukštesnėmis jėgomis, pavadinkime, Kosmosu (senovės kinai sakė, kad gerame kūrinyje turi pulsuoti kosminis ritmas). Pajunti, kad jis tarsi veikia per tave, paklūsti jo dėsniams, jo diktatui. Tai yra saldu... Žinoma, ekstazės prisišaukiamos ir kitokiais būdais – alkoholiu, narkotikais... Kadangi ir alkoholinių esu patyręs ne vieną, galiu palyginti. Į galvą iškart ateina bent trys skirtumai. Pirmasis: alkoholinė ekstazė, nepaisant jos teikiamo džiugesio, yra kažkokia ūkanota, ne veltui sakoma: „Jis apsinešęs“, „Ji apsidrumstusi“ ir pan. Antrasis: šio tipo ekstazė neretai vystosi nuo džiugesio į niūrumo pusę. Ne vienas gėrovas, pradžioje buvęs smagus, linksmas, ilgainiui tampa piktas ir agresyvus. Galiausiai: po alkoholinės ekstazės tenka susimokėti ir fizinėm, ir (neretai) moralinėm kančiom: nelygu, ką jos galiojimo laikotarpiu būsi iškrėtęs... Nė vienas (?) šių fenomenų nepasireiškia kūrybinės ekstazės metu... Ir net kai rašai (arba skaitai) pačias nykiausias eilutes (tarkime, Mackaus: „Ir aš tikiu į didįjį evangelistą mirtį“) – ekstazė spindi. Tai yra nuostabu, Monika. Bet... Prie žodžių „nė vienas“ padėjau klaustuką. Tuo noriu pasakyti, kad rezultatų prasme skirtumas tarp poetinės ir alkoholinės ekstazių nėra visiškai nekvestionuotinas, mat toli gražu neaišku, kur link tavo ekstazinio „pamišimo“ vaisius (tekstas) pastūmės vieną ar kitą skaitytoją... Tai ir viena priežasčių, kodėl baisu rašyti...

Norėčiau pasakyti dar vieną dalyką. Poetinė kūryba išties ribojasi su tam tikro tipo beprotybe. Kuriantis poetas – šiek tiek beprotis, šiek tiek somnambulas, šiek tiek apsėstas haliucinacijų. Na, argi ne beprotiška Sigito Gedos eilutė, nuolat kartojama viename jo ciklo „Nakties žiedai“ eilėraštyje: „Gražink man mano kaukolę, dangau“? Arba Dylano Thomaso: „*And, broken ghosts with glow-worms in their heads, / The things of light / File through the flesh where no flesh decks the bones*“. Arba Henriko Radausko: „Balti malūnai mala laiką, / Ir laikas byra ant kalnų, / Ir gruodžio šaltos rankos laiko / Bažnyčios bokštus už sparnų“? Kuriantis poetas yra apimtas poetinės būsenos, nes tik jos metu ir tegali ištikti ekstazė (žinoma, ir poetinė būseną, ir ekstazė gali aplankyti, kaip sakiau, ir skaitant). Man gera glūdėti poetinėje būsenoje. Tuomet pasaulis yra kitoks, ne įmirkęs kasdienybėje, šviežias, kažkiek sukeistintas. Nustoja įsakmiai galioti visokios konvencijos, stereotipai, normos. Daug ką išsvysti taip, lyg su tuo susidurtum pirmą kartą. Na, argi ne puiku? Nežinau, kaip jums, Monika, o man patinka kartkartėmis pabūti pusiau pamišėliu. Deja, šią dovaną iš Kosmoso gaunu vis rečiau...

Ne, ne, ne. Savo poezijoje aš niekam nesipriešinu, su niekuo nekovoju, nuo nieko nesiemancipuoju. Nebent tai atsitinka savaime, pačios literatūros lauke, kai padarai ką nors sąlygiškai nauja. Man, kaip tekstų autoriui, socialiniai reikalėliai svetimoki. Nors sutinku, kad yra ir labai geros, socialiniu požiūriu angažuotos poezijos. Pavyzdžiui, garsusis Lorcós „Romansas apie ispanų žandarmeriją“ (*Romance de la Guardia Civil Espanola*). Bet su viena sąlyga – po socialumu turi glūdėti gilesni, fundamentalesni dalykai...

Išskirtiniu poezijos komponentu vis dėlto laikyčiau ritmą. Kažkada esu sakęs, kad poezija – tai sužadintas kalbėjimas, grįstas muzikiniais principais. Išties, mano nuomone, pakeitus autoriaus panaudotus įvaidžius kitais, kūrinys mažiau persimainys nei tuomet, kai pakeisime jo ritminę sandarą. Manau, kad kai kuri eilėraštyje, ypač jį mintyse deklamuodamas, dalyvauja net tavo kūno sandara,

virpčioji visu kūnu, o drauge virpčioja visa ilga ilga tavo protėvių grandinė...

M. K.: Taip pat intriguoja vienas iš jūsų poezijos elementų – raudona spalva (su giminaitė rausva). Spalvų jūsų eilėraščiuose daug, bet dauguma nėra netikėtos – jos skleidžiasi gamtos kampeliuose, metų laikuose. O raudona, atrodo, transcenduoja šį pasaulį – tai lyg ir neturėtų vykti su tokia kūniška spalva. Ji kalasi su jausmais, išnykusi kelia nerimą, sufleruoja tuojau kažką keisiantis. Tos pačios sielos laksto rausvos, man iškart norisi sulyginti – kaip embrionai. Ar galite daugiau papasakoti apie šitą paletę? Kaip ji atsirado, kaip keitėsi ir keičiasi?

A. A.: Apie raudoną spalvą... Kodėl ji man tokia įstabi nuo pat vaikystės – nežinau. Uždavęs sau šį klausimą esė „Sniegenos ir zylės“ (knygoje „Sufalsifikuoti dienoraščiai“), atsakau šitaip: „Protagonistas labai gėrėjosi raudonomis sniegenomis balto sniego fone. (...). Kodėl jis jomis gėrėjosi? Reikia manyti, tik todėl, kad jomis gėrėjosi ir Galia“. Žvelgdamas iš „istorinės perspektyvos“, matau raudonus objektus, mane džiuginusius įvairiais gyvenimo tarpsniais. Vaikystėje – raudoni margučiai ir jau minėtos sniegenos. Paauglystėje, kai jau mokiausi Kaune, pradėjo džiugiai dominti raudonai dažytos (tais laikais – retas atvejis) moterų lūpos. Būdamas studentas, į šokius eidavau užsivilkęs ryškiai raudoną megztinį (tuomet nė neįtariau, kad devynioliktajame amžiuje prancūzų poetas Theophile'is Gautier eidavo į teatrą vilkėdamas raudona liemene ir dar nešdavosi ant rankų juodą katę). O sovietmečiu, jau būdamas suaugęs, raudonai įsirišau ir smetoninio leidimo „Šventąjį raštą“, ir čia, Lietuvoje, 1980 metais išleistą Henriko Radausko poezijos tomelį... Jau nemažai metų geriu kavą iš raudono lakuoto puoduko.

Dabar, jūsų paklaustas, mėginu kurti josios (raudonos spalvos) reikšmes. Taip, ji ir mistiška, transcendentiška (raudona lempelė priešais altorių bažnyčioje, vyno tapatinimas su Kristaus krauju mišių metu). Ir drauge – kankiniška (kūnas), erotiška (kūnas)... Ak, kokia stipri, kokia veiksminga yra raudona kai kurių poetų eilėse! Iš vakariečių pirmiausia į galvą ateina, žinoma, Sylvia Plath. O iš rytiečių – dvidešimtojo amžiaus pirmosios pusės japonas Saito Mokichi (jam, beje, raudona dažnai susijusi ir su beprotybe). Kadangi nemoku japoniškai, pacituosiu vieną jo *tanka* angliškai: *how red / the red of red brick: / that wall / and the talk with this man / who stabbed his woman*. Į mano eilėraščius ji (raudona) ateidavo pati, jokio išankstinio kvietimo jai nesiųsdavau. Į galą (paskutinį eilėraščių parašiau 2012 metais) rodėsi vis rečiau, padaugėjo mėlynos ir žalios. Tačiau eseistikoje mudu su ja tebesusitinkame...

M. K.: Gal galite daugiau papasakoti apie Protagonistą, šmėžuojantį jūsų tekstuose? Ieškodama jungčių tarp ekstazės, Galios ir visko, ką aptarėme, vis atsiremiu į jį ir jo nuotykius. Pati matau P tarsi AA avatarą, žygiuojantį po teritorijas – džiugias, skaudžias, aistringas – kurios nebepakeliamos už lapo ribų. Man rodos, viskas, kas užrašyta, pasidaro dar aštriau, negu buvo ar gali būti patirta. Net pagalvoju, kad gavę galimybę perskaityti, kaip esame parašyti, nebenerėtume išgyventi savo istorijų... Kokia yra Protagonisto kilmė – griežtai autobiografinė, grynai stilistinė, fikcinė, poetinė? Ar nėra kuri iš jų, ar visų chimera?

A. A.: Taip, Monika. Sutinku, kad mano tekstų (eseistinių, pirmiausia) protagonistas gali būti laikomas A. A. avatara (labai gražiai skamba). Tik gal čia reikėtų pridurti, kad tuose tekstuose (sakykime, kai kada) egzistuoja lyg ir du protagonistai: vienas, kai pasakojama pirmuoju asmeniu; antrasis – kai kažkieno balsu (veikiausiai jau to antrojo) šnekama, kas nutiko pirmajam. Čia tarsi turėtume atvejį, kuris dailėje įvardijamas apropriacijos sąvoka: pertapomas (bet nekopijuojamas) kieno nors kito sukurtas personažas, bet paliekami aiškūs kilmės įrodymai... O žodinių tekstų (bent jau manųjų) srityje galėčiau sakyti, jog tas kažkas (antrasis protagonistas) perrašo personažą, kuris buvo (atsiprašau už savimylišką savęs citavimą) „taip parašytas“... Žodžiu, protagonistas rašo protagonistą!

Šiaip ar taip, abiejų paminėtų protagonistų kilmė (bent jau vienu požiūriu) yra autobiografinė. Išties, pramanytų istorijų ir faktų manosiose esė nedaug, didžioji jų dalis – tikri, tai kas kad literatūriškai apdoroti. Vis dėlto... Ne sykį, girdėdamas priekaištą, kad rašau apie save, mintyse nusijuokdavau. Viešpatie, aš ne apie save rašau. Aš save, savo gyvenimą naudoju tik kaip medžiagą sukurti literatūrinį tekstą. O pastarasis (jei jis pretenduoja į „neblogą“ statusą), manau, privalo pasižymėti bent dviem

savybėmis: jame turi būti ištirpusios (įsišaknijusios, įsirausios, bet ne šiurkščiai deklaruojamos) „filosofinio tipo“ idėjos (apie tai kalbu esė „Flirtas su idėjomis“ knygoje „Nesufalsifikuotų dienoraščių fragmentai“); jis („autobiografinis“ tekstas) turi suteikti skaitymo malonumą, vadinasi, būti smagiai stilizuotas. Štai ir atsakiau į jūsų klausimą: protagonisto (protagonistų) kilmė ir autobiografinė, ir stilistinė, ir poetinė. Ar tai chimera?

O šiaip jau istorijos-teritorijos „už lapo ribų“ (jūsų formuluotė) mano gyvenime nemenka dalimi pasitaikydavo sūrokos. Įveikindavau jas (ypač antroje gyvenimo pusėje) daugiausia dviem būdais. Pirmas – įmesdavau savo situaciją į daug platesnį (tarkime, pasaulio) kontekstą: tuomet išvysdavau, kad esama šimtą kartų blogesnių atvejų už manąjį. Kitas – žvelgdavau į save (neretai – su žiupsniu pašaipos) kaip į parašytą personažą, kurį bus galima dar kartą perrašyti (vėl toji apropiacija!). Bet... Niekuomet nenorėjau (išskyrus paauglystę, Jacko Londono ir Karlo May'aus skaitymo laikus) gyventi kieno nors kito gyvenimą (įsivaizdavau, kad jausčiausi lyg apsirengęs nešvariais svetimais drabužiais). Taip pat netroškau, kad kas nors nugyventų manąjį (tokią galimybę kai kuriuose savo eilėraščiuose eksploatuoja mano favoritas Markas Strandas). Nežinau, kaip ten būtų buvę, jei man skirtą scenarijų kuriuo nors metu būčiau gavęs perskaityti iš anksto... Pabaigti būtų galima kad ir šitaip: esu šioks toks melancholikas (bet ne pesimistas). Esu šioks toks fatalistas (bet ne verksnys). Nors esu egocentrikas, kada ne kada vaizduojuosi, kad turiu ne vieną sielą, ir kad jos (mano sielos) kartais komunikuoja tarpusavy, kartais – ne. Buvau taip parašytas!

Neišnešiotas skausmas, geltona atskirtis

Eglė Elena Murauskaitė



Marija Teresė Rožanskaitė. Širdies operacija II, 1974. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Kas Lietuvos tapyboje kalba apie nėštumą ar su tuo susijusias traumas? Jei manėte, kad niekas, ypač sovietmečiu, siūlau atidžiau žvilgtelti į Marijos Teresės Rožanskaitės kūrinius parodoje „Neįrėmintos: Leis, Tabaka, Rožanskaitė“ (Parodos kuratorės: Anu Allas, Laima Kreivytė). Priklausomai nuo emocinio būvio ir atvirumo giluminiams pjūviams, šią trijų Baltijos šalių menininkių (Rožanskaitės, Malle Leis ir Maijos Tabakos) parodą apžiūrėti galima pradėdant nuo gėlių arba nuo kryžiaus stočių. Tačiau man parodos ašimi šįkart tapo gilumoje esanti medicinos tematikos salė, atrakinama Rožanskaitės paveikslo „Širdies operacija II“ (1974) ir greta kabančios „Kuprinė (Hematoma Subcutaneous)“ (2004). Žinojau, kad Rožanskaitė į medicinos temą nėrė giliai ir net stebėjo operacijas, tačiau jau anksčiau, žvelgiant į čia neeksponuojamą šio paveikslo „sesę“ „Širdies operacija“ (1974), manęs neapleido jausmas, kad kažkas čia ne taip. Parodos kontekstas sudaigino dar vieną interpretacinį vektorių menininkės kūrybai, kol kas rimčiau neaptartą menotyroje.



Marija Teresė Rožanskaitė. Širdies operacija, 1974. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Kas gali išpjauti moters širdį perkeltine prasme? „Širdies operacijoje II“ matome horizontalų pjūvį (ne vertikalų, būdingą įvardintai kardiologinei procedūrai) ties prie operacinio stalo pritvarstyta ranka – kūne tokia padėtis atitinka pilvo (ne krūtinės) sritį. Paklodės klostės išryškina kojos kontūrą, o po uždengta marška matomas švelnus kūno apvalumas ties delnu galėtų būti nėščiosios pilvas. Vaizdas atitiktų nemažos dalies pilvo chirurgijos procedūrų pradžią – įskaitant cezario pjūvį.

Čia grįžtu prie pirmosios „Širdies operacijos“, šiuo metu rodomos Venecijos bienalėje: kelios pažįstamos medikės patvirtina, kad dešiniame viršutiniame kampe nutapytas organas nėra širdies dalis, nors kairėje vaizduojamas dirbtinės kraujotakos aparatas ir jo raudonos žarnelės – nuorodos į tipinius širdies operacijos elementus. Abiejuose paveiksluose nutrūkusios raudonos gijos primena nutrauktą gyvybės siūlą. Virš aparato kairėje išnyra nuogos moters torsas plokščiu pilvu, nuo jos krūtinės baltais potėpiaisi atsiskirianti dvasia pamažu pereina į fono juodumą. Štai koks jausmas iškvėpti sielos dalį, tik ar bus dar vienas įkvėpimas? Moters lytį primenantis organas, įspraustas tarp mechaninių varžtų, suponuoja brutalią nesavanorišką atvertį, kaip ir antrajame paveiksle pririšta ranka. Įdomu, Valentinas Klimašauskas, nedrąsiai referuodamas į šį vaizdinį, aprašo moters lytį kaip kosminės žaizdos metaforą savo aptariamame įpjovos / žaizdos temos kontekste.¹



Marija Teresė Rožanskaitė. Kuprinė, 2004. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Parodoje naratyvą papildo tarp baltų klosčių įrėminta „Kuprinė“, man primenanti sumuštą nėščios moters pilvą. Forma atkartoja pjūvio plotą greta kabančiame paveiksle. Jei tokiu būdu prarastas ar sužalotas kūdikis, motinos „širdies žaizda“ kraujuoja ilgus metus. Sovietinėje terpėje tokia mažai su kuo aptartina emocinė našta slėgtų pečius lyg sunki kuprinė – kaip simboliška tuomet šį gyvybės kiaušinį kūrinyje perkelti nuo pilvo ant nugaros. Juolab, kad yra ir kitas Rožanskaitės kūrinys „Kuprinė (moteris – vaizdas iš priekio)“ (2004) – visa jų serija, pristatyta parodoje 2005-aisiais, anuomet įvardinta² kaip komiški žaidimai formomis. Šiuo žiūros kampu kitaip atsiveria ir dar viena (neeksponuojama) Rožanskaitės drobė „Žaizda“ (1984–1987). Menininkės kūrybą pristatančioje knygoje ten pavaizduoto objekto identifikuoti nepavyksta: spėliojama, kad tai galėtų būti plikas pakaušis ar nykštys, kūrinys taip pat aptariamas kaip abjekto meno pavyzdys.³ Galimybė kiaušiniškoje formoje įžvelgti nėščios moters pilvą su cezario pjūvio siūle nesvarstoma, neužklausiama ir aukščiau aptartų „širdies operacijos“ paveikslų perkeltinė prasmė. Anaiptol nesiūlau mene ieškoti anatomicinio tikslumo ar „tikrosios“ tiesos – veikiau gėriusi neįtikėtinu Rožanskaitės subtiliu gebėjimu kalbėti apie skaudulius, paslepiant giliausias įžvalgas tiesiai prieš akis Ranciere'iskais⁴ prasminiais montažais, sovietmečio paveikslų žinutę pabrėžiant vėliau nepriklausomoje Lietuvoje kurtais objektais.

Netraktuojant šių drobių kaip fotoreportažo ir tuo pačiu konkretizuojant kūniškas abstrahuotų kuprinių nuorodas, į vaizdinį koliažą Rožanskaitės atrinkti prasminiai elementai atveria dar daugiau sluoksnių. Nėštumą ir gimdymą galima sieti su moters pasiruošimu leisti į pasaulį ateiti tam, kas nori per ją reikštis (žodžiai, muzika, įvairios davimo ir/ar kūrybos formos), pasirenkant veikimą ir tuo pačiu atsiduodant veiksmui – o čia rodoma, kad tokioms jautrioms būsenoms moteris nesaugoma aplinkos. Priešingai, iš jos vidaus tai išimama, netgi išlupama jėga, pribrendo tai ar ne, menkai tesulopant paliekama žaizda, atimant jos galią. Apie menininkės asmeninį gyvenimą iš viešai prieinamų šaltinių nežinau tiek, kad galėčiau spręsti, ar refleksijos autobiografinės,⁵ ar tai jautriai fiksuojamo bendrabūvio apraiškos, tačiau Lietuvoje vis garsiau kalbama apie medikalizuotą ir emociškai šaltą prieigą tiek pasitinkant, tiek išlydint gyvybę (ne tik sovietmečiu).

Šia prasme salėje rodomi darbi dar glaudžiau sukimba į gyvybės rato naratyvą. Maijos Tabakos „Gydytoja Lija Brakė ir slaugė Laima“ (1974) drobės apačioje laukiančias gyvastingas garbanotas fejās šaukia į aštrią, galvas nulenkiančią tamsą iškilmingai paruoštu švirksčiu (veikiausiai skirtu pradėti aborto procedūrai). Rožanskaitės „Palatoje“ (1981) – operacijai atidengtas pilvas, virš jo – pasikartojantys raudonos kančios košmarai, neįvardijamas skausmas, atitveriantis subjektą nuo

pasaulio daugybe nematomų sienų. Panašiai ir 1980-ųjų „Ligoninėje“ – kančios išlankstyta moters kūno iškarpa ryškiai geltoname fone ir naratyvinį ratą uždarančios „Geltonos draperijos“ (1991). Neatmesčiau galimybės, kad Rožanskaitė ligoninėms pakartotinai parenka geltoną spalvą, istoriškai žymingą pasmerktas mirti mažumas.6 Galiausiai „Blokas IX“ (1988) atrodo ir kaip Berlyno sienos alegorija, ir kaip nuoroda į užsidarymą individualizuotoje kančioje – moteris ir vyras abipus jos nesusisiekia nutrūkstančia gyvybės arterija. O gal IX referuoja ir į pasmerktųjų žydų likimus Kauno IX forte?



Maija Tabaka. Moterys, 1974. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Iš poreikio vis atidžiau reflektuoti istorinį moterų egzistencinių patirčių spektrą Baltijos šalyse gimė ir pernai Rygoje surengta teminė paroda,⁷ kur eksponuoti kiti šių trijų menininkių darbai. Tabakos „Moterys“ (1974) nurodo į permatomą realybės šydą. Visos jos kenčia ir apsimeta: raudonauliais avinti manekenė su balkšvu nelaimingu kūdikiu, besišypsanti blondinė plevenančiu šalikėliu ir jos kūnui lyg per sunkiomis kojomis, asimetriškai išsipašiusi žalsvarūbė stileiva, galiausiai pamažu susiliejanti su purvinoku keleliu... Melancholiškas ruduo, ko gero, panašiai veikia jas visas, bet smerkiantis pirštas beda į tą, kuri pasidavė ir leido pamatyti savo ašaras, į tą, kuri palūžo neišlipusi iš lovos (geltonas patalas taikliai siejasi su Rožanskaitės draperijomis). Malle Leis „Vakaro šviesa. Autoportretas“ (1972) – gerklėje užstrigus vaikystė, tamsa, iš kurios pamažu išeinama nieko nematančiomis akimis. Ateitis čia uždrausta, dangus – užkardytas, o ribinės raudonos lubos augimui tikrai ne stiklinės – moteris įstringa pilkumoje, tarp suvytusio šešėlio ir neįmanomybės. Parodoje menininkės drobėse raudoni

aistros žirgai ir belaikio rojaus sodai vis atsitrenkia į aiškiai užbrėžtas ribas. Paveiksle „Sandra ir Taraskono pilis“ (1983) mergaitė atrodo sutrikusi lyg nuoga leva, pasakos pamotės pasiūsta žiemą parnešti žibučių, o pilies vaizdas tamsoje – kaip šaldytuvo magnetukas iš nelankyto egzotinio krašto, nutolęs langelis į nepasiekiamą tikrovę. „Gėlės su balta ranka“ (1968) dar labiau pabrėžia siekio nesėkmės, neprieinamumo aspektą. Kas belieka šioms gyvybe trykštančioms moterims, įspraustoms į sovietinę ankštumą? Leis abstrakcija „Trys dėžės“ (1967) liudija griežtai įrėmintą gyvybės žalumą, o „Ekspozicijoje su autoportretu“ (1968) spalvingas gyvenimo filmas slenka pro šalį per bereikšmius, vienodai tuščius kambarius. Tiek Leis, tiek Tabaka, anot parodos tekstų, „kuria save“ vis iš naujo – joms prieinamais įrankiais, karališkai, vaikiškai, žaismingai ir plėšriai, mėgindamos „apkabinti šešėlių“. Priespaudos sąlygomis tamsą pagarsina aplinka, tačiau egzistenciškai toks integracijos šokis išlieka aktualus ir belaikis. Rožanskaitės „Kompozicijoje XIV“ (1980) pigi plastiko priedanga greit atsilupa nuo vidinės juodumos ir žemiškų aistrų kraujas matomai sutepa tarp dvigubų standartų įrėmintos elegantiškos būties klostes.



Malle Leis. Dvigubas žmogaus ir šuns portretas, 1983. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Tuo tarpu Leis „Dvigubas žmogaus ir šuns portretas“ (1983) esmingiau praveria dvigubų standartų bei vyrų ir moterų santykio temą. Moteris ir mergaitė yra pirmame plane, tačiau svarbiausiu vis tiek įvardijamas kampe tūnantis vyras – tarsi judvi būtų nežmonės (gal tai ir froidiškas vertimo „man and

dog“ slystelėjimas). Išties vyras ir šuo galėtų būti froidiškai išstumtas mergaitės pasąmonės produktas, o moteris – brandesnė jos versija, sutramdžiusi vidinę vėjavaikę. Ir štai ji, elegantiškai nurijusi kartėlį tėvui, pridengusi gėdą, nubrėžusi aiškias ribas, tačiau siena neužmūryta aklina, o ant riboženklio svyranti raganiška gyvybės uoga liudija tebevykstančią syvų apykaitą. Temos sąskambių galima aptikti ir Tabakos paveiksle „Čigonės mirtis“ (1988). Jo centre – žuvęs vyras, užklotas ryškia tautinių raštų skepeta, tačiau dėmesys krypsta į moterų dinamiką ir suponuojamą „užkadrinį veiksmą“. Pirmaplanė figūra, išsiskirianti įstabiai išraiškingomis mirties ar traso perkreiptomis akimis, neturi akivaizdžios žaizdos. O gal pelkės nimfa, taikliai su ja rezonuoja rankų gestais, užbūrusi pagrobė arlekinišką sielą? Prieš akis miršta vyras, tačiau pavadinimas dėmesį kreipia kitur, klausiant kas kaltas dėl besiskleidžiančios dramos, kas čia iš tiesų svarbu? Beje, lyčių dramoje gėlių tema parodoje sušmėžuoja neįprastai: gausūs Leis natiurmortai pristatomi tekstu apie jos siekį profesionalia prieiga ir atida peržengti žanro stereotipą, kaip nureikšminto ir palikto moterims lyg meninė tremtis (kaip, pvz., Veros Šleivytytės atveju). Tačiau ekspozicinis sprendimas daugelį šių paveikslų sukabinti palei žemę, kur juos sunku apžiūrėti, lyg ir ginčija Leis pastangas. Jei tai kvietimas nulenkėti galvą ir/ar priklaupėti apžiūrint ant grindų suklijuotas etiketes lyg smulkius augalėlius žolėje, tokioje gausioje parodoje gesto subtilumas rizikuoja pasimesti – o vyresniam žmogui gali tapti iššūkiu.



Marija Teresė Rožanskaitė. Sutinka moterys, 1977. Eglės Elenos Murauskaitės nuotrauka.

Rožanskaitės stacijų darbai šioje temoje man suskamba itin jautriai, kaip liudijimas apie suvokiamą savo laikmečio vyrų patiriamą emocinį skausmą, nepaisant dar sudėtingesnės moterų padėties. Temą paryškino neseniai MO muziejuje atidaryta paroda „Šito pas mus nėra“.8 O čia nuostabu matyti, kad

Rožanskaitė gebėjo aprėpti tai, ką kai kurie įvertinto tik iš laiko atstumo. „Erškėčių vainike“ (1975) atidengta lenta – metafora ir kryžiui, ir kirvarpų išgraužtai sielai, kurią vis labiau apima šešėlis. Esi labai kaltas, įkalintas, beveidis, čia tave išrengia ir atima net purvinus marškinius. Jokio kraujo, tačiau centro geltonis – lyg ištiškęs trynys, lyg drapiruotos pabaigos materializacija. Geltona atskirtis ir nepasiekiamų namų langų šešėliai lydi ir tą, kurį „Sutinka moterys“ (1977), išrikiuotos abipus kryžiaus vietoje nusidėjėlių. Girtas ar nuvargęs, suklupęs po emocine našta vyras skubriai pridengiamas mandagumo pleistreliu: nieko nieko, pirmyn, tempk savo kryžių toliau. Žvelk, kaip kiti tempia karstą. Kaip jį lydi. Kaip po truputį jame nugula, net ir gyvieji. Kasdienybės Marijos pagimdo neišvengiamai mirsiantį kūdikį, belieka peržvelgti egzistencinį filmą tarp pradžios ir pabaigos taškų.



Ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.

Vaizdo autopsija Autopsy of an Image



Ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.

Rentgeno kabinetas X-Ray Room



Ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.



Ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.