

Brutali erotika ir reikšminga forma: Vinco Kisarausko kūrybos epizodas

Erika Grigoravičienė

Kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08015 Vilnius

El. paštas: erika.grigoraviciene@gmx.net

Straipsnyje nagrinėjami iki šiol dailėtyrininkų interpretacijų beveik nesulaukę Vinco Kisarausko viduriniojo kūrybos laikotarpio tapybos darbai – brutali erotikos vaizdai. Jie ir yra tyrimo išeities taškas. Aiškinantis, *ką* ir *kaip* jie reiškia, mėginant apčiuopti jų intertekstualumo kryptis siekiama šiek tiek papildyti nūnai tikslinamą sovietmečio kultūros sampratą.

RAKTAŽODŽIAI: Vincas Kisaruskas, reikšminga forma, struktūralizmas, Oidipas, Antigonė, erotika, lyčių priešprieša, geismo mašina

Apie Kisarausko paveikslus rašę dailėtyrininkai pabrėžė mįslingą plokštumos ir erdvės sąveiką, tvirtą pastovią sandarą, įtampą, dramatiškumą, herojiškumą ir suvoktą praeities kultūros tradiciją¹. Dailininkai pirmiausia jį laiko formos meistrų², bet tyrėjams aišku, kad tai – reikšminga forma³.

7–8 deš. Kisarausko nutapyti brutali erotikos vaizdai – „Brutalusis“ ciklas, serijos „Išprievartavimas“, „Pusryčiai ant žolės“, mažo formato kompozicijų etuidai – nesulaukė didesnio dailėtyros dėmesio⁴, nors dalis šių darbų po 1990-ųjų eksponuoti retrospektyvinėse menininko kūrybos parodose. Sovietmečiu ir seksualumo, ir smurto, mirties reprezentacijos buvo nepageidaujamos, griežtai kontroliuojamos, cenzūruojamos. Kisarausko paveikslus, kuriuose erotika neatskirama nuo prievartos, tuomet galėjo matyti tik artimieji, bičiuliai, iš Maskvos atvykę rusų disidentai ar kratas dirbtuvėje rengdavę „stebėtojai“. 1983 m. menininkas dienoraštyje apie savo darbus rašė: „Nustebau, pakėlęs darytus prieš metus kitus, – kodėl taip dariau?“⁵

Šie įspūdingi kūriniai – ne laikotarpio visuomeninės ir kultūrinės terpės atspindys, o jos dalis. Jie skirti mums. Bandytas išsiaiškinti, *ką* ir *kaip* jie reiškia, nustatyti jų intertekstualių sąveikų lauką papildytų supratimą apie sovietmečio kultūrą ir jos ryšius su dabartimi.

1 Andriuškevičius 1997; Mulevičiūtė 1992; Žvirblytė 2012.

2 „Daug žmonių užaugo nematydami jo paveikslų, o jis, kaip formos meistras, tada verkiant buvo reikalingas.“ Repšys 2013: 126.

3 J. Mulevičiūtės, L. Jablonskienės ir R. Budrio parengtoje Nacionalinės dailės galerijos ekspozicijoje Kisarausko kūriniai rodomi skyriuje „Reikšminga forma“.

4 Šie kūriniai šiek tiek nagrinėjami straipsnio autorės disertacijoje: Grigoravičienė 2001.

5 Kisaruskas 1999: 59.

Įrėmintas skausmas

Dėl tam tikrų vaizdo sandaros savybių dažnas Kisarausko kūrinys skatina interpretuoti jį be išankstinių nuostatų ir atodairų. Pažiūrėkim, ką tai duos.

Pirmajame diptiko „Įrėmintas skausmas ir žali prisiminimai“ (1976) paveiksle iškart atpažįstame nuogą moterį į šalis ištiestomis rankomis, plačiai išskėstomis šlaunimis ir dėl kiek pažeminto žiūros taško gana aiškiai, nors ir šešėlyje, matoma lytimi. Didelė figūra įkomponuota centre lyg X raidė. Paveikslo kraštai nupjauna jos rankas virš alkūnių, kojas – virš kelių (lieka kiek daugiau už vadinamąjį torsą). Dėl to ji labai priartėja prie žiūrovo, bet tokia „kadruotė“ neparodo jos artimiausios aplinkos, tad nežinia, kas nutinka jos galūnėms. Kūno judesį sunku tiksliai apibūdinti. Stuomuo trim ketvirčiais pasuktas dešinėn, galva mažoka, palyginti su stambiomis šlaunimis, bejėgiškai nusvirusi į tą pačią pusę, ant kairiojo peties – lyg mirusios, miegančios ar netekusios sąmonės. Prie žasto prigludusiame veide matyti tik akiduobės šešėlis. Galvos, pečių, rankų ir viršutinės liemens dalies laikysena primena nukryžiuojimą, o gal kas nors laiko moterį už rankų ir traukia į skirtingas puses. Kūno padėtis – vertikali (tą liudija ir krūtų forma), todėl išskėstos kojos labiausiai panašios į platų žingsnį ar net veržlų šuolį iš kairės į dešinę (išsvysti judesį šia kryptimi padeda ir mūsų skaitymo įgūdžiai). Ugnies ir kraujo atspalvių kūnas apačioje daug laisvesnis, pilnas jėgų ir gyvybės. Jei moteris gulėtų, atrodytų apsvaigusi ir apimta aistros. Bet ji neguli, taip pat nestovi ant žemės ir, regis, nesėdi ant jokio pagrindo – yra nesavarankiška, persmelkta ir užvaldyta, be to, neapibrėžtos, prieštaringos būklės, būsenos ir tapatybės.

Likusį paveikslo paviršių, figūros ir kraštų įrėmintus plotus, užpildo bemaž tolygių spalvų ir geometrinių formų dėmės. Viršuje galvą ir pečius slegia tamsiai violetinė juosta, apačioje tarp šlaunų – juodas trikampis. Šios abi spalvos galėtų būti ir žemės, ir dangaus. Abiem atvejais gamtovaizdyje jos reikštų naktį, tamsą, kultūroje – gedulą. Spalvas vidurinėje paveikslo dalyje – ochrą ir kelių atspalvių bei tamsumo mėlyną – lengviau suskirstyti į žemės ir dangaus, tik jos ne visai atitinka įprastą apačios ir viršaus tvarką, o diena čia maišosi su naktimi. Abipus moters liemens matyti trijų plokštumų deriniai. Kiekviename jų galima įžvelgti po vieną taisyklingos stereometrinės figūros, stačiakampio gretasienio, kampą, tik visai neaišku, ar tai išorė, ar vidus. Spalvų plotų derinys rodo (ar reiškia) erdvę, bet tai – daugybinė, sudėtinė, keleto žvilgsnių erdvė, be horizonto linijos ir kintanti, nes ertmė bežiūrint virsta iškyšuliu ir atvirksčiai.

Iš viršaus ant kūno krintanti šviesa ir šešėliai galiausiai padeda apsispręsti ertmių naudai. Kairėje atsiranda iš apačios matomas, iš dalies moters kūno užstojamas langelis su mėlynu pavakario dangumi, dešinėje – įkypai ir kiek iš viršaus, visai iš kitos perspektyvos, matoma negili, stačiakampė niša ar langas į akliną tamsą. Kūnas atsitrenkia į jį, kampas smogia, įsirėžia į mėsą, sustabdo judesį, prislegia. Jis lyg iškirstas liemens šone bei šlaunyje ir apytikriai atitinka kirkšnį, bet krūtys užcina ant pjūvio plokštumos ir dėl to tampa kažkaip pabrėžtinai išeksponuotos. Langas išpjauna kūno gabalą taip, jog atrodo, kad

ten nieko ir nebuvo, kad jis ir yra pats kūnas, netgi jo vidus. Paveikslo paviršiuje mėsa ir geometrija neatplėšiamos, o besiveriančios erdvės vėl užsidaro, atsigręžia aštriosiomis briaunomis, tačiau bežiūrint apšviestoji kūno dalis optiškai atsiskiria nuo fono ir net nuo tamsiai žalsvų, kerpių ar bronzos patinos spalvos šešėlių. Žmogaus pavidalas, žerintis lyg išsilydęs metalas, ima pleventi kažkur tarp dažų paviršiaus ir mano akies. Taip pat galiu giliai panirti į dangišką keturkampių mėlį, net nepaisant, kad vienas iš jų galbūt vaizduoja sienos ar stuomens pjūvio substanciją.

Pažvelgus į paveikslą, jis atgyja, nors moteris nei žvilgsniu, nei gestais nekomunikuoja su žiūrovais. Jo vaizdo sandaros paprastumas apgaulingas. Jame mažai spalvų, linijų, kompozicijos planų, jo plastiniai kontrastai – stiprūs ir ryškūs. Spalvos ir formos elementai nesutampa tik vienintelėje figūroje, leidžiančioje aiškiai atpažinti tikrovės objektą. Moters kūną su jo menamu trimatiškumu ir tam tikromis fizinėmis savybėmis išvysti nesunku, nes figūra turi nedidelį, bet referentui nurodyti pakankamą regimųjų bruožų kiekį. Predikacijos funkcija tyčia sutrikdyta: moteris atrodo veržliai judanti ir kartu surakinta, gyva ir nebegyva, mirštanti ir vis dar gyvybinga (kovojanti ir netekusi jėgų, besipriešinti likimui ir praradusi viltį). Iš patiriančio ir veikiančio subjekto ji, regis, šią akimirką virsta pasyviu žiūros ir prievartos objektu, žvilgsniui išstatytu mėsos gabalu. Kaip išraiškos figūra, „patoso formulė“, ji ir įkūnytų dvilypumą, aporiją, įtampą. Fono elementai sužadina kintančius trimatės erdvės įspūdžius, sudaro dalines netvarias žemės ir dangaus, nakties ir dienos, vidaus ir išorės izotopijas. Dėl jų moteris atrodo palaidota požemyje ir kartu iškilusi aukštai į dausas. Figūra iš vienos pusės stipriai atsiskiria nuo fono, iš kitos – su menamu interjero fragmentu susipina į vieną esinį, ir šis jų sąveikos (pa)darinys, pabrėžtinai akivaizdus ir neapsakomas, atrodo kai kas daugiau nei savavalis, atsitiktinis skirtingų vaizdo plotmių montažas. Tai ir ne mišrūnas – chimera ar kiborgas, taip pat ir ne techninis trimačio objekto pjūvio brėžinys, nors labai jį primena. Montažo, mišrūno ar brėžinio modeliai netinka, nes mėsa ir geometrija reaguoja viena į kitą. Menamos trimatės erdvės logikai nepavaldi figūros ir fono sandūra – paradoksali ir neteisėta, grubi ir dramatiška, keistai jaudinanti ir natūrali. Čia matomus plastinius kontrastus (reljefiška / plokščia, lenka / tiesu, toliau segmentuojama / vientisa) nesunku susieti su tradicinėmis ir moderniomis dvinarėmis priešpriešomis (gamta / kultūra, kūnas / dvasia, mirtinga / nemirtinga, nešvaru / tyra, karšta / šalta, aistra / protas, geismas / tvarka ir, žinoma, moteriška / vyriška).

Nuogo goslaus moters kūno ir geometrinių formų kontrastas asocijuojasi dar su viena priešprieša – natūralizmo ir abstrakcijos. Sovietmečiu šiomis dažnai vartojamomis sąvokomis viešajame dailės diskurse buvo įvardijami du labiausiai nepageidaujami dailės kraštutiniai. Modernizmo tapybos istorija iš esmės grįsta figūriškumo ir abstrakcijos kaita, vaizdo semiotikoje šią skirtį pratęsia figūrinio ir plastinio lygmens sąvokos⁶.

⁶ Greimas 2006.

„Įrėmintas skausmas“ pradžioje atrodo lyg vadovėlinis jų pavyzdys. Skirtumas tarp figūrinių ir plastinių formantų čia pasireiškia net dvejopai – vienu atveju jis akivaizdžiai parodytas, kitu – atsiranda stebėjimo procese. Vienintelę tikrovišką paveikslą figūrą galima „perskaityti“ ir plastiškai: spalvinis ir toninis šviesos ir šešėlio kontrastas sukuria naują eidetinį formantą, sukelia optinės energijos iškrovą. Plastiniams kontrastams priskirti reikšmes lengviau nei apibūdinti atpažintus tikrovės objektus. Gal dėl to paveikslas tampa sunkiai iššifruojamas. Jo prasmė, matyt, skleidžiasi ne vien žmogaus psichofizinių būsenų (skausmas, geismas, kančia, įtampa), civilizacijos negandų (beatodairiškas gamtos užvaldymas), kūno ir proto dualizmo pasekmių (prievara, disciplina, bausmė) ar lyčių kovos (patriarchato tironija, moters aukojimas, vienakryptė žiūra ir „objekto“ kerštas) srityse. Kartu tai gali būti vaizdavimo (tapybos) ir regimojo suvokimo vyksmo tyrimas, vizualus tapybos ženklų tvarkos modelis arba „reikšmingos formos“ metafora, rodanti, kad reikšminga forma nėra savitikslė ir savireferentiška, tai visuomet – užšaldyta aistra, paslėpta kančia, įrėmintas skausmas.

Paveikslas, kaip uždaro prasmės viseto, autonomiją sugriauna būtent „tikrovės“ mįslė. Persmelktas skausmo ar apimtas aistros moters kūnas jaudina, leidžia kone pajusti savo karštį ir kartu veiksmingai skaldo adresatų auditoriją. Jiems tenka užimti poziciją, ieškoti išieities.

Struktūralizmas, mitologija, kibernetika

Kisarausko tapyboje aptinkami visų rūšių ženklai. Viduriniojo laikotarpio paveikslai, turintys kubizmo, konstruktyvizmo, pokubistinio figūriškumo ir popmeniui būdingos mechaninės vaizdo gamybos imitacijos bruožų, kartais net sukelia formalios loginės iš vienareikšmių sutartinių simbolių sudarytos kalbos įspūdį. Geometriniai kontrastingi tolygių spalvų plotai, pasikartojančios konkrečius trimačius daiktus (veržles, dėžes, langus, sienas) primenančios figūros ar sudėtingesni pavidalai, pavyzdžiui, didelėje veržlėje įstrigusios šlaunys („Kieme“, „Ketvirtadienis“, 1974), atrodo kaip diskretūs arbitriniai ženklai, turintys reikšti kokių nors sistemų elementus ar abstrakčias sąvokas. Deja, jokio reikšmių žodyno nėra, kaip ir autoriaus komentarų. Panašybės, arba ikoniniai ženklai (semiotikoje – figūriniai formantai), dėl mažo regimųjų bruožų kiekio irgi galėtų būti interpretuojami kaip sutartiniai simboliai, kurių nebūtina susieti su jusline tikrove. Panašybės, vyraujančios Kisarausko viduriniojo laikotarpio kūrinuose, – tam tikri žmonių kūnų fragmentai. Jie simbolizuoja kūniškumą, lytiškumą, seksualumą, kartu yra nerimą, skausmą ar įtampą perteikiančios išraiškos figūros ir dar – menamai apčiuopiami tikrovės objektų, konkrečios kūniškos esaties pakaitalai. Indeksai – koliažo, asambliažo elementai, medžiagiškos tikrovės liekanos ir atplaišos – neišvengiamai jai metonimiškai atstovauja, nors kūrinyje įgyja ir naują prasmę. Mentelės pėdsakai, rankos mosto žymės dažų masėje, taip pat priklijuoti ar pertapyti fotografiniai autoportretai – autoriui atstovaujantys deiksės ženklai. Toks

raiškos diapazonas rodo menininko pastangas išbandyti tapybos, kaip autonomiškos ženklų sistemos, plastinės kalbos ribas.

Formos išlaisvinimo ir tapybos atnaujinimo įkarštis sovietmečio Lietuvoje sutampa su struktūralizmo, semiotikos ir medijų teorijų suklestėjimo, kalbinio posūkio laikotarpiu Vakaruose. Įdomu, kad ir Kisarauskui, ir struktūralistams savarankiškos ženklų ar formų semantinės vertės idėja susijusi su antikos mitų recepcija.

Algirdas J. Greimas, XX a. 8 deš. išplėtojęs figūrinės ir plastinės semiotikos koncepciją, aptiko, kad jo aprašomi sintagminiai, sinchroniški plastiniai kontrastai atitinka formalizuotus prieštaraujančius mitemų pluoštus Claude Lévi-Strausso struktūrinėje Oidipo mito analizėje⁷. Remdamasis struktūriniu kalbos modeliu, Freudo ir XX a. prancūzų dramaturgų išpopuliarintą kultinį pasakojimą apie tėvažudystę ir kraujomaišą Lévi-Straussas veikale „Mitų struktūra“ (1955) išnagrinėjo kaip uždara ženklų sistemą ir pateikė jo elementariąją reikšmės struktūrą, nulemtą grynai formalių loginių priešpriešų bei kombinacijų⁸. Pasak Greimo, „nelaikinė reikšmės pagava, grindžiama kategorine sąranga, plastinių objektų atveju atrodo net „natūralesnė“, nes, bent iš pažiūros, jų signifikantai juos pasmerkia statikai, kurią stengiasi įveikti žiūrovo žvilgsnis <...> apribotas plastinis paviršius sudaro palankias sąlygas mitinėms raiškoms“⁹. Struktūralizmo patirtis skatina permąstyti vadinamojo ezopinio kalbėjimo galimybes: pasirodo, formaliosios teksto ar vaizdo elementų struktūros gali būti ne mažiau informatyvios už metaforas, perkeltinės prasmės pasakojimus.

Universalūs antikos mitų siužetai, atsiradę Kisarausko kūryboje greta bibliinių, klasikinės pasaulio literatūros ir Lietuvos istorijos temų, pirmiausia yra kūrinių prasmės lauką išplečiančios ir kartu sukonkretinančios gairės, kitaip sakant, savotiška paslauga žiūrovams. Menininkas tapė kentaurus, krintantį Ikarą, bet tikrieji visos jo kūrybos protagonistai – Oidipas ir Antigonė. Paveikslų pavadinimai

7 „Kaip žinome, šią bazinę mitinę struktūrą sudaro koreliacija tarp dviejų teksto semantinių kategorijų, atpažįstamų tekste, kaip ir plastiniai kontrastai, iš jų sintagmatinės esaties ir išreikštų mitiniais formantais, pergrupuotais ir atskirtais nuo jų figūratyvinio konteksto.“ Greimas 2006: 97.

8 Lévi-Straussas veikale „Mitų struktūra“ (1955) pateikė pavyzdinę struktūrinę Oidipo mito analizę. Įsitikinęs, kad už akivaizdžios pasakojimo prasmės turi slypėti kita, užkoduota informacija, kuri yra bandymas išspręsti trikdančius neišsprendžiamus loginius prieštaravimus, ir mitas taip surėdytas, kad pats sudaro sau kontekstą. Lévi-Straussas pasakojimą apie Oidipą išskaidė į struktūrinius vienetus – mitemas, jo įvykių seką surašydamas ant kortelių kuo trumpesnėmis frazėmis. Mitemos žymi tam tikrus santykius, bet funkcinę reikšmę jos įgyja tik suklasifikuotos į grupes pagal kokį nors bruožą. Oidipo mito struktūrą pagal Lévi-Straussą sudaro keturi stulpeliai – dvejetainiai kitiems prieštaraujantys santykių pluoštai: kraujo giminystės santykių pervertinimas (giminystė kaip santuoka) priešpriešinamas tų santykių nuvertinimui (tarpusavio žudynės), o siekis paneigti autochtonišką žmogaus prigimtį (pabaisų sunaikinimas) – negalėjimui tai pasiekti (tikrinių vardų prasmė). Oidipo mito paskirtis – įveikti prieštaravimą tarp tikėjimo autochtonine žmogaus prigimtimi ir būtinybės pripažinti faktą, kad žmogus gimsta iš vyro ir moters ryšio. Lévi-Strauss 1996. Pasak Paulo Ricoeur'o, pagrindinis Oidipo mito klausimas – tai žmogaus kilmės problema, kurios prasmė yra ontologinė, o ne vien tik atsiradusi kokio nors loginio žaismo metu. Mitinis pasaulis pirmiausia atsiskleidžia kaip vaizdiny, o nuopolio mitų paskirtis turbūt yra rasti prasmę netvarkos ir nevilties situacijoje. Ricoeur 1996: 223, 229, 236.

9 Greimas 2006: 98.

(„Edipas karalius“, 1960) atskleidžia sąsajas su Sofoklio tragedijomis, bet jos nėra ikonografijos šaltiniai, kaip ir Kisarausko kūriniai nėra jų iliustracijos. Tai paralelės, kurios vos susiliečia¹⁰. Kitaip nei pasakojimai apie Dzeuso pagrobtą Europę ar Persėjo išlaisvintą Andromedą, Oidipo ir Antigonės siužetai dailėje neturi gilesnių vaizdavimo tradicijų, jų išlikimo ir sklaidos erdvės – literatūra ir teatras. Pasirinkdamas nusistovėjusių vaizdo schemų neturinčias temas, menininkas tarsi patvirtino vaizdo ir žodžio tarpusavio neišverčiamumą, įmanomus vien lygiagrečius jų ryšius. Kūriniuose nevaizduojami įvykiai – matome tik jaudinančias išraiškos figūras, „patoso formules“ ir plastinius kontrastus, kuriuos galima susieti su giliaja tekstų sandara.

1975-aisiais nutapytas paveikslas „Ismenė ir Antigonė“ atrodo lyg perpjautas, sumontuotas iš dviejų šiek tiek prasilenkiančių, panašių ir kartu skirtingų vaizdų. Kiekviename jų matome didžiulę, dėl stiprių šviesos ir šešėlių kontrastų itin iškilią, apčiuopiamą nuogos moters figūrą ištiestomis rankomis ir bejėgiškai ant peties nusvirusia galva. Nukryžiuotosios poza, kurią netrukus menininkas pakartojo „Įrėmintame skausme“, antikos dailėje reiškė ir smurtinę mirtį, ir maldą, džiaugsmingą dievų pagarbinimą. Abi moterys klūpo. Jų kūnus išpjausto geometrinės plokštumos, sužadinančios nepastovius, dvilypius erdvės įspūdžius. Jei tai stereometrinės kūnų išpjovos, jos tarsi skirtos jiems susijungti. Paveikslas rodo nesėkmingas ir pavėluotas Ismenės pastangas susitapatinti su Antigone, ja sekti, jai prilygti. Balta Antigonė dešinėje atrodo lyg didinga statula, tvirta kaip uola, susitaikiusi su likimu, geltona Ismenės figūra kairėje – labiau nutolusi, netenkanti pusiausvyros, stebinti viena akimi. Ismeni skirta tik gedėti Antigonės, o ne būti jos likimo drauge, ji tegalėtų parpuolusi kniūbsčia apglėbti negyvos sesers iščias.

Sofoklio tragedija apie drąsią Oidipo dukterį, prieš valdovo valią laidojusią žuvusį brolių, nes amžinasis dievų įstatymas jai buvo svarbesnis už tirono įsaką, sovietmečiu nebuvo vaidinama Lietuvos teatruose. Matyt todėl, kad galėjo priminti miestelių aikštėse suguldytus partizanų palaikus, priversti susimąstyti apie herojišką auką, ciniškai perkeistą tėvynės išdaviko sąvoką, politinės valdžios galias, tradicijas ir giminytės ryšių vertę, apie maištą ir nuolankumą, atkaklumą ir prisitaikymą, o gal net paklausti, ar išties okupacija – tai likimas?

Žiauri ir negailestinga lemtis – pagrindinis Sofoklio veikalų ir visų antikos mitų motyvas. Į neišsprendžiamus konfliktus įtraukti tragedijų herojai bando jai priešintis, mitai tiesiog pasakoja apie neišvengiamas žmonių negandas. Kisarauskas 1977 m. dienoraštyje rašė apie savo kūrybą: „Vėl ir vėl grįžtu į tas liūdnas lygumas, kur vaikšto skausmas ir didybė, kur gyvenimo vitališkumas ir tragedija vaikšto už parankės, kur likimo sunkūs žingsniai antspauduoja dienas.“¹¹

¹⁰ Apie knygų iliustravimą Kisarauskas rašė: „Iliustruojant tą ar kitą dalyką – daroma iliustracija. Žiūrima tiesiog. O reikia žiūrėti pro šoną, iš dalies, lyg susiliesti, lyg ir ne, šalia jo citi.“ Kisarauskas 1999: 45–46.

¹¹ Kisarauskas 1999: 54.

Oidipo ir Antigonės motyvus 9 deš. menininkas nuosekliai plėtojo greta likimo, laiko ir atminties temų. Vėlyvuosiuose darbuose herojai, regis, ne tik jau patyrę lemtingą smūgį, jie – mirę, atsidūrę amžinose Hado valdose. Ismenės ir Antigonės figūros viename paveiksle („Ismenė ir Antigonė“, 1980–1981) atrodo lyg du grėsmingai pasvirę akmenys stulpai. 1981-ųjų „Antigonė“ (MMC) – palinkusi virš įstrižos juodos plokštumos – ją užgriuvusios negandos, žalia, su kažkokio mechanizmo dalį primenančia galva, stebina savo apnuogintu, tikrovišku, moterišku kūnu. Toks erotišką kūną vėlyvojoje Kisarausko kūryboje beveik nebeaptinkamas. Gal Antigonė – ne tik menininko herojė, bet ir jo obsesija, jo Gradiva? Mažame kartono gabalėlyje „Antigonę prisiminus“ (1986–1987) nutapyta stovinti tiesi (Kisarausko kūryboje retai pasitaikanti išimtis) moters figūra, vietoj galvos turinti dvi lyg ne žmogaus akis. Visas jos kūnas sutvarstytas ar suvyniotas į gedulo drobulę. Šešėlis rodo ją esant prie sienos, iš šonų figūrą apgaubia abipus jos priklijuoti baltų vyriškų (menininko?) marškinių rankogaliai. Lyg šmėkla išnirusi atminties ekrane, Antigonė atsiduria tarp jų – ten, kur širdis.

Sofoklio herojė, sužinojusi, kad ją gyvą uždarys akmeniniame urve, savo likimą lygina su paverstos į uolą, bet dėl vaikų teberaudančios Niobės likimu, ir toliau sako: „Nebe saviškė aš gyviesiems / Nei mirusiems.“¹² Ji – nei gyva, nei mirusi. Antikos mituose negriežta skirtis tarp gyvenimo ir mirties susipina su nuolat pasikartojančia įvairiopa skirtumo tarp akmens ir gyvo kūno – mineralų ir organizmų, amžino ir laikino – stoka. Akmenys ar statulos čia atgyja, o žmonės ar net dievai – suakmenėja, kūnas ir akmuo sukeičiamas ar priverstinai suglaudžiamas. Kampuotos Kisarausko paveikslų figūros atrodo lyg nutašytos iš akmens, geometrinės plokštumos, įsirežiančios nei į gyvus, nei negyvus kūnus, labiausiai asocijuojasi su mūru – kapo rūsiu, baumės kamera, askezės cele ar gelžbetonine socialistinio modernizmo architektūra.

Sofoklio Antigonė išdrįsta nepaklusti savo dėdei Kreontui – ne tik Tėbų valdovui, bet ir vyrui, priversdama jį ištarti: „aš kol gyvas, moteriškė netvarkys“¹³. Tragedijoje atsispindi moters padėtis ir dalia įsigalint patriarchatui, kuomet moterišką lytį imta vis labiau žeminti ir demonizuoti. Oidipas psichoanalizėje tapo *ego* raidos ir represuoto seksualumo simboliu. Freudo „Oidipo trikampis“ pasąmonę (dabar jau įkūnijančią likimą) surišo su patriarchaline šeima, Lacano „Oidipo pakopa“ reiškia kalbos ir simbolinės tvarkos, „tėvo įstatymo“ galią. Tragiškosios mitinės Oidipo ir Antigonės figūros vienaip ar kitaip susijusios su lyčių skirtumu, lyčių tvarka ir vardan jos vykdoma geismo kontrole. Graikų mituose be kitokių likimo negandų, nuolatinių vaidų, įtampos tarp priešišių jėgų, dvilypumų ir metamorfozių, gausu lyčių kovos, sekso ir smurto motyvų. XIX a. besikuriantis mitologijos mokslas aptiko, kad

¹² Sofoklis 2001.

¹³ Ten pat. Ismenė sako Antigonei: „Tu pamiršti, kad gimėm mudvi moterim / Ir stot į grumtynes su vyrais negi mums.“

graikų mitai byloja tarsi laikino proto sutrikimo paveikta kalba¹⁴. Sovietmečiu, kai seksualumo reprezentacijos tapo kone visai uždraustos, graikų mitai buvo vienas iš itin negausių šaltinių, leidžiančių patirti Eroto žavesį, ir bene vienintelis tekstas, kur drąsiai „vaikšto už parankės“ aistra ir žudynės¹⁵.

Aiškinantis intelektualę mįslingų Kisarausko vaizdų radimosi terpę, greta mitologijos ir struktūralizmo išnyra dar vienas laikotarpio raktažodis – kibernetika. Su šimtmečio vidurio aktualijomis žinių išalkusius skaitytojus gana išsamiai supažindino Tomas Venclova 1965 m. išleistoje mokslo populiarinimo knygelėje „Golemas, arba dirbtinis žmogus“¹⁶. Daugiausia remdamasis amerikiečių matematiko Norberto Wienerio veikalais, Venclova rašė, kad kibernetika, „žmonių ir robotų lyginamoji anatomija bei psichologija“, – tai tarpdalykinė teorija ir praktika, jungianti biologiją, techniką, filosofiją, matematiką, visuomenės ir informacijos mokslus, tad aprėpianti ir kalbotyrą bei menotyrą (ši esą netrukus virs griežta, objektyvia kūrinių sintaksės algoritmus skaičiuojančia „menometrija“). Kibernetikų gaminamos skaičiavimo mašinos, kompiuterių pirmtakės, – tai žmogaus smegenų tęsinys ir kartu jų veiklos modelis. Bendravimui su mašinomis tenka kurti formalizuotas logines kalbas, kurios ilgainiui leis didelės mašinos atmintyje sukaupti visą žmonių turimą informaciją, tai užtikrins grįžtamąjį ryšį ir palengvins visuomenių valdymą. Knygoje paminėti istoriniai androidai – neįauki žydų legenda apie Golemą, XVIII a. automatai, taip pat naujieji robotai, moderniausi kūno dalių protezai ar dirbtiniai organai, DNR, genų atmintis ir programavimas, padėsiantis iš esmės pagerinti žmonių giminę. Dėl viso to esą išnyks biologinė riba, žmogus susilies su mašina, virs dirbtine būtybe, kuriai nebesvarbus kūnas – varginantis smegenų priedėlis, taip pat teks permąstyti ir išplėsti mašinos, gyvybės, sąmonės sąvokas¹⁷. Žmogus net sau esąs „juodoji dėžė“, nes iš prigimties nenutuokia apie savo kūno sandarą ir neretai elgiasi lyg automatas. Jis neišmano ir daugybės savo naudojamų aparatų, o, tik juos paveikęs, stebi jų reakciją. Ateityje „juodųjų dėžių“ tik gausės, ir bet kokia sistema turbūt – dėžė, nes ne visiškai aišku, kas jos viduje. Pasaulis vėl virsta labirintu, o emocijos ir intuicija – paskutinė likusi žmogiškoji tikrovė.

Prasmė, apibrėžtumai, kultūra ir informacijos išsaugojimas, pasak Venclovos, – tai žmonijos atsakas į nepaliamąją entropijos didėjimą ir neišvengiamą Visatos žlugimą.

¹⁴ Detienne 1996: 160.

¹⁵ Lenkų autorės Wandos Markowskos vaikams skirtą knygą „Graikų mitai“ (1962) „Vaga“ išleido 1971 m. Čia nerašoma apie pjautuvu iškastą Uraną ar Afroditės gimimą iš jo nukirstos lyties.

¹⁶ Tomo Venclovos knygos „Raketos, planetos ir mes“ (1962), „Golemas arba dirbtinis žmogus“ (1965), „Kalbos ženklas. Eilėraščiai“ (1972), autoriui emigravus, 1978 01 10 Glavlitso įsakymu išmestos iš bibliotekų ir knygų prekybos tinklo. *Rašytojas ir cenzūra* 1992: 564.

¹⁷ „Klausdami, ar mašina gali būti gyva, mąstyti, turėti sąmonę, susigriebiame, kad mums anaipatol nėra aišku, kas yra mašina, gyvybė, mąstymas ir sąmonė <...>. Kitose planetose gal rasime „pusiau akmeninius“ silicio organizmus, nedegančius kelių šimtų laipsnių kaitroje <...>. Mažai ką galime pasakyti net apie kito žmogaus sąmonę.“ Venclova 1965: 119–121.

Tolygūs paskiri kontrastingi spalvų plotai, pastangos supaprastinti paveikslo raiškos paviršių be žalos jo prasmei ir poveikiui, būdingas modernizmo tapybai nuo fovizmo iki popmeno, šiandien atrodo lyg apdairus išankstinis jos pritaikymas skaitmeniniam kodui, manant, kad dirbtinės atminties pajėgumai bus riboti; struktūralistų formalioji logika panašiai koreliuoja su dvejetainė skaičiavimo sistema – kompiuterinių technologijų pagrindu. Kisarausko kūrinuose taip pat išryškėja atminties laikmenų, prasmės išsaugojimo ir kovos prieš entropiją paradigma.

Antrajame diptiko „Įrėmintas skausmas ir žali prisiminimai“ paveiksle nutapyta ankštame kambaryje klūpanti nuoga moteris. Jos galva siekia lubas (ar dangų), o kūnas matomas kaip išklotinė – ir pusiau iš priekio, ir pusiau iš nugaros. Ši dėl Kisarauski būdingo savito virtualaus meistravimo (pridėti nupjaunant) virsta žalsva lenta. Didelėmis migdolinėmis akimis šnairai stebinti žiūrovą, moteris kartu žvilgsniu rodo į tuščią ekraną nugaroje. Išraiškos figūra, vidinę jaudulio būseną užkonservuojanti ir galinti bet kada „įkrauti“ atsitiktinį žiūrovą, „patoso formulė“ diptike virsta kažkuo panašiu į „stebuklingą rašymo lentelę“, froidinę sąmonės sandaros metaforą, arba į deliozinį „kūną be organų“ – įrašantį paviršių, kuriame sustabdoma geismo mašinų kuriama produkavimo tėkmė, kūną be organizmo vientisumo, išraiškos ir psichinės vidujybės¹⁸.

Gelmės ir paviršiaus kaitos ryšys Kisarausko kūrinuose svarbus ne vien optiškai. Menininką, regis, domino, ar įmanoma jausmus ir psichinę vidujybę išreikšti mechaniniais vaizdo produkavimo būdais, prietaisų dalių asambliažais, griežtomis konstruktyviomis tapybos formomis. Roboto, kiborgo, žmogaus ir mašinos hibrido, taip pat uždaros ir atviros dėžės motyvai tarsi rodo susirūpinimą žmogaus likimu „mąstančių“ mašinų eroje.

Savo biografijoje Kisauruskas pasakoja, kaip atsidaro paveikslas „XX amžius“ I (1987): „Kažkada lankydamasis pas džiazio muzikantą V. Tarasovą pamačiau jo kambaryje ant spintos sukrautas įspūdingas keistų formų apvalias juodas dėžes. <...> koncerte scenos gilumoje pastebėjau į kaugę sukrautus tuos pačius juodus, apvalius, kažkaip grėsmingai atrodančius dėklus. <...> Tie juodi ir keisti būgnų dėklai, susijungę su Černobylio tragedijos siaubu, ir įkvėpė šį paveikslą <...> jie jau pirmame eskize <...> buvo virtę pasvirusiu, juodu, grėsmingu bokštu, nuo kurio, klūpdama iš siaubo, bėga figūra.“¹⁹ Sudėtingas, nepažinūs mechanizmas menininkui taip pat buvo ir pozityvi žmogaus metafora²⁰.

Pagrindinis Kisarausko kūrybos motyvas – uždara ar kiaura dėžė, kaip nors susijungianti su žmogaus kūnu ar jo dalimi, – kiekviename paveiksle įgyja vis kitą prasmę. Kiborgės – išskirtinės šio motyvo versijos („Atidarytas dangtis“, 1973; iš

¹⁸ Žukauskaitė 2011: 114.

¹⁹ Kisauruskas 1999: 11–12.

²⁰ Kisauruskas apie kūrybos procesą rašė: „... daug lemia ir visuomeninės sąlygos; tarkim, jei blogas, lietingas oras, magnetofonas tuoj rūdija, ar kenksmingi garai, rūgštys, trankymai ir pan. Ir geriausias „magnetofonas“ negros, vežamas į Sibirį gyvulinuose užkaltuose vagonuose...“ Kisauruskas 1999: 13.

„Brutalaus“ ciklo, 1975). Iš žaliai geltono, bet tikroviškai nupiešto nuogo moters kūno apačioje ir dėžės viršuje sudarytos būtybės tamsoje išnyra lyg apšviestos scenos prožektorių. Viena dėžė – juoda, pavaizduota atvirksčioje perspektyvoje, viršuje turi skylę su dangčiu, apačioje iš jos it viduriai krinta raudonos perforuotos juostos, kita – kiaura, viduje – varžtas su veržle, virš jos – tuščiaavidurė dėželė, galva. Kiborgės turi po keletą dar nepanaudotų aparatinių jungčių. Gal jos ir besielės, bet tikrai turi lytį – ji kuo aiškiausiai matoma²¹. Kituose „Brutalaus“ ciklo darbuose (1974) matyti dėžėje įstrigę moters ir vyro kūnai, apatinė jų pusė. Vyras klūpo, juodos jo dėžės viršuje – du į raktus panašūs veidai. Paveiksle „Du stebėtojai“ (1973) dvi prie didelio postamento pritaisytos galvos stebi keistą figūrą, kūną be organų, suręstą iš kiauros dėžės ir tikroviškų moters sėdmenų, smunkančių žemyn lyg sunkus guminis kostiumas. Kituose paveiksluose matyti susiglaudę robotai miesto panoramos fone („Be pavadinimo“, 1973, MMC), iš dėžės kyšo vyro ar metalu tviskančios roboto kojos. Kisarausko robotai, regis, kilę iš riterių, kurių menininkas daug nutapė 7 deš. Riterio šarvai – taip pat dėžė, jie saugo kūną, bet ir šis kartais begėdiškai iš apačios apsinuogina („Riteris“, 1969, MMC).

Dėžės motyvą galima susieti su fotografijos technika, sudėtingu atsitiktinumus lemiančiu aparatu ir „cele šviesai“. Kisaruskas gerai mokėjo ir mėgo fotografuoti, neretai klijuodavo nuotraukas ant tapybos darbų kaip koliažo elementus, taip pat kartais naudojo tapydamas. Dėžė turėtų reikšti ir totalitarinės valdžios sistemą – tai kalėjimas ir paslaptinga pragaro mašina, kartais atsiunčianti „stebėtojus“. Celė ir „juodoji dėžė“ taip pat yra universalūs savo ir kito vidujybės simboliai. Askezės ir bausmės celė patriarchate saugo nuo subjekto tapatybę griauančios aistros²². „Juodoji dėžė“ reiškia abejonę vidujybės pažinimu ar net egzistavimu. Jos jungtys su kūno dalimis asocijuojasi su pašamonės veiklą ir ženklų vartojimą nusakančiomis Deleuze'o ir Guattari „geismo mašinos“ ir „kūno be organų“ sąvokomis: geismo mašina atsiranda netvarkingai jungiantis „daliniams objektams“, „kūne be organų“ tai užrašoma, kad būtų išardyta²³.

Nerimas ir pusryčiai žolėje

Su dėžėmis sujungtos kūnų dalys Kisarausko kūriniuose įgyja erotinio fetišizmo bruožų. „Brutalaus“ ciklo paveikslą „Du torsai“ (1969, MMC) sudaro dvi raudonos laužyto silueto stereometrinės figūros pilkame fone. Jos panašesnės į masyvias lozungų

21 Donna Haraway „Kiborgo manifeste“ teigia, kad kiborgas, mašinos ir organizmo hibridas, neturi socialinės lyties ir psichinės gelmės, tad „jam negalioja oidipinė įsivaizdavimo, geismo ir draudimų logika“. Žukauskaitė 2011: 137.

22 „Vienuolynų mūrai, kamerų raktai – tai gynybos tvirtovės, turinčios apsaugoti nekintamą *aš*, apginti nuo kuriančios ir visa griauančios pasaulio aistros.“ Mickūnas 2011: 48.

23 Gilles'is Deleuze'as ir Félixas Guattari veikale „Anti-Oidipas: kapitalizmas ir šizofrenija“ (1972) pašamonę tyrė ne kaip ženklų struktūrą, o kaip geismą produkuojančią mašiną, kuri funkcionuoja tik jungdamasi su visuomeninėmis, ekonominėmis, politinėmis mašinomis. Žukauskaitė 2011.

raides nei žmonės, bet turi svarbiausias moters kūno dalis – minkštas papilves ir apvalias krūtis. Šios atrodo it nukirstos ir vėl pritvirtintos prie nežmogiškų, tiesiais pjūviais apdorotų kūnų. Kitur ant žiūrovo virsta statula, suręsta pramaišiu iš kampuotų plytų ir patogiai akims atsuktų gyvo kūno fragmentų („Moteris ir skulptūros“, 1972, MMC). Paveiksle „Dvi figūros“ (1973) matyti du liepsnos atspalvių moterų kūnai, susiglaudę ir viršuje tarsi užšalę ledo luite (arba prie veidrodžio prigludusi moteris ir jos atspindys). Stipriau apšviestos, išryškintos jų krūtys bemaž atsiduria žiūrovo erdvėje. Mažame etiude („Figūra“, 1975) dangaus fone stūkso iš dėžių sudėtas „portretinis biustas“, tikroviškos krūtys virsta pro stačiakampę iškirptę. Paveikslo „Išsigandęs miestas“ (1975, MMC) tolumoje matyti miesto siena, arčiau – raudona triumfo arka, o priekyje tarp šių dekoracijų stovi keista, pusiau sulindusi į dėžę statula – aptaisyta šarvais, bet nuogu pasturgaliu, o vietoj rankos kyšo į bigę panaši krūtis.

„Interjere“ (1977) nutapyta berankė žalia moteris. Ji sėdi tamsiame ankštame kambaryje ant juodos dėžės pusiau atsukusi nugarą, kiek palinkusi į priekį. Jos galva, regis, nebaigta, bet sėdynės ir nugaros siluetas vienprasmiskai primena didelį falą, panašiai kaip siurrealistų Brassai 4 deš. aktų fotografijose. Tokia figūra yra ir penkių kinematografiškų koliažų serijoje „Vilniaus senamiestis“ (1977). Ryškiaspalvė tapyba ir supjaustytos, kitaip į laužytą eilę sukljuotos nespaltotos namų fasadų, gatvių nuotraukos, kuriose net matyti praeiviai, sukuria įspūdingą, kiek artimą metafizinei tapybai miesto aikštės ar skvero vaizdą. Kartais aikštė truputį primena muziejaus salę, bet tai vieša erdvė, kurioje dedasi keisti dalykai – iš dėžių lenda ryškiaspalviai torsai, begalvės moterų statulos. Šios figūros iš vienos pusės (tiesiogine prasme) panašios į grubiai nutašytas skulptūras, iš kitos – perdėtai erotiškos. Greta jų mėtosi tuščios dėžės ar jų dangčiai. Matyt dėl to ir dar dėl kontrasto tarp ryškių, sodrios faktūros dažų ir slidaus, pilkšvo fotografijų paviršiaus jos atrodo lyg ką tik nelauktai mieste išdygusios viešnios. Viena jų panaši į falą. Ta pati figūra, tik kaskart kitos spalvos, parodyta ir kitu rakursu, iš šono ir paversta į priekį („Trakų gatvėje 15 val.“, „Senamiesčio gatvėje“, „Garelio gatvė 14 val.“). Darbe „Garelio gatvė penktadienį“ begalvė statula, iki šlaunų įsprausta į dėžę, iškėlusi rankas lyg šuoliui pasiruošusi atletė, atrodo sustingusi tik akimirakai ir netrukus išsiverš kaip nenugalima jėga. „Senamiesčio gatvėje“ (1977–1978) toji begalvė figūra jau stovi tiesiai raudonoje dėžėje ir atrodo kaip Nikė, atokiau jos – lyg kažkoks antkapis („stebėtojas“).

Erotinio fetišizmo apraiškų būta ir ankstesnėje Vakarų dailėje, bet jis ypač suklestėjo, tapo aiškiai matomas, įgijo grėsmės ir ironijos aspektų siurrealistų koliažuose, asambliažuose, fotografijoje. Šioje strategijoje susipina brutali prievarta ir aistringas susižavėjimas, jos esmė, kad kūno dalies vaizdas čia yra ne jo visumai atstovaujantis ženklas, o geidžiamo tikrovės objekto pakaitalas²⁴. Svarbi kūno

24 Gorsen 1987: 209.

dalys grubiai atskiriama, išryškinama ir išstatoma suinteresuotai žiūrai. Fetišistinis įvaizdis – tai pavyzdinis „dalinis objektas“, įtraukiantis į geismo mašiną ir žiūrovą, nes šis susijaudina ir praranda estetinį nuotolį. Toks kūrinys veikia, produkuoja geismą (apimantį ir neapykantą, norą jį paslėpti ar sunaikinti), o nelaukia reikšmės interpretacijų. Siurrealistų pamėgtas torso, begalvės moters motyvas ar falinė figūra įvaizdina garbinamą ir niekinamą, vujaristinį ir fetišistinį vyriško geismo objektą iš Freudo kastracijos komplekso ir skopofilijos teorijos²⁵. Jie paskutinį kartą dailės istorijoje moterį mistifikavo, demonizavo ir kartu pavertė automatu²⁶. Lyčių priešpriešą siurrealistai susiejo su šiurpau „konvulsinio grožio“ samprata,



Vincas Kisarauskas. *Trakų gatvėje 15 val.* 1977

seksą – su mirtimi, o seksą ir mirtį – su naujais mechaniniais ir automatiniiais raiškos būdais, koliažais ir monotipijomis. Nejaukios atgijusios statulos ar sumaitoti manekėnai, subyrėję pusiau organiniai, pusiau dirbtiniai kūnai, kuriais žiūrovas nebegali žavėtis nebaudžiamas, – savotiškas atsakas klasikinei nuogalei, estetiniam objektui, gamtos, dailės ir civilizacijos simboliui²⁷.

Kisarausko tapyboje pasikartojanti brutali geidulingų moters kūno fragmentų ir griežtų kampuotų konstrukcijų sandūra ar falinė figūra liudija menininko pastangas išbandyti ir kitoki nei reikšmės laikmena paveikslo funkcionavimą. Tai humoro nestokojantys emocinio poveikio eksperimentai. Koliažų „Vilniaus senamiestis“ išraiškos plotmė – figūrų judesiai, pozos, siluetai, karikatūros bruožų turinčios jų pieštos santrumpos – ypač aiškiai rodo, kad šiurpas ir seksualinis fetišizmas čia ironizuojamas. Vis dėlto erotika menininkui taip pat rūpėjo.

Keliuose mažuose etuduose skubriai nutapytos meilės scenos. Viename jų besimylinti pora, dangaus spalvos vyras ir moteris su dėžėmis vietoj galvų, juodo debesies fone atrodo lyg kitų figūrų sapnas („N-1“, 1976). Kitur matyti aistroje

²⁵ Pagal Freudo skopofilijos teoriją, vyriškos lyties vaikas, išvydęs, kad motina neturi penio, įgyja kastracijos baimę. Vėliau nuo šios baimės siekiama apsaugoti žiūrą. Vujarizmas – tai žvilgsnio nukreipimas nuo savęs į „kaltininkę“, fetišizmas – prarasto falo projekcija į motinos kūną (ji tampa „faline motina“).

²⁶ Eiblmayr 1993: 12.

²⁷ Nead 1992.

susipynę kūnai („Nerimas rugpjūtyje“, 1979), dėl teptuko šėlsmo sunkiai įžiūrimi („Kompozicija apskritime“, 1978), daugiau nei du („Kelios neramios figūros“, 1979) arba dvi moterys („Kompozicija“, 1979). Išraiškingos besimylinčių moterų figūros nupieštos tikroviškai, nors irgi dangaus spalvos, greta jų ant paveikslo priklijuotoje nuotraukoje – krėslė sėdinčio ir kažką mašliai stebinčio vyro atvaizdas. „Kompozicijos su dailininko foto“ (1979) dešiniajame viršutiniame kampe priklijuotas paties autoriaus profilio fotografinis atvaizdas, žiūrintis dešinėn, link krašto, ne į figūrų pusę. Dalis figūrų jau beveik užtapytos, sunaikintos, o nuo dar išlikusių nuotrauką skiria priklijuoti perforuoto plastiko gabalai. Nedidelėje tapybos ir asambliažo kompozicijoje „Geismo valanda“ (1983) geismą įkūnija į „Garelio gatvės“ nikę panaši figūra, virš jos priklijuota apskrita kažkokio prietaiso dalis primena saulę ar milžinišką planetą, bet kartu atrodo ir kaip mechaninė jungtis, skirta kitai detalei („daliniam objektui“) prijungti.

Pasak geismo fenomenologiją išplėtojusio filosofo Algio Mickūno, erotinė žmogaus aistra geidžia būtent kito aistros, „siekia patirti kito kūną ne kaip gryną lytiškumą, o kaip aistringą, panirusį į išraiškų atmosferą“, trokštantis subjektas ir trokštamasis „objektas“ persunkti tos pačios erotinės aistros; Deleuze'o ir Guattari teiginys, kad kūno geismas neturi objekto ir yra iš esmės klajokliškas, reikštų, jog „mes visada mylimės su pasauliu. Erotiškumas pripildo viską...“²⁸ Menas Kisarauskui, regis, buvo klajokliško geismo išsipildymo vieta: „žmogus ieško, veržiasi, nori <...> nors akimirką pajusti kitus, nesamus pasaulius, pajusti kitus troškimus, gelmes <...>. Vieni nusigeria, kiti poeziją myli, dar kiti merginėja – tuose prisilietimuose, trumpuose nepažįstamų žmonių susitikimuose lyg ir suskamba aidas nebūtų pasaulių, – viskas praeina, vėl žmogus, vėl ir vėl beldžiasi į nesamas duris, vėl ir vėl nori, kad skambėtų fantazijų pasauliai, prisilietimų virpulys, geista šilima. Menas atveria tas duris pačia tauriausia forma, traukia ir vilioja.“²⁹

Nerimastingo geismo išraiška ir ironiškai brutalūs moters įvaizdžiai menininko kūryboje radosi kartu su rimtais lyčių priešpriešos, nelygybės, moters ir vyro santykių apmąstymais. Nutapyti dėžėse ir mechanizmuose įstrigę moters ir vyro kūnai, ir būtent jų apačia – biologinio žmogaus likutis, gamtinės lyties ar „gyvuliško prado“ konotacija, – pažeidžia įprastą lyčių subordinaciją ir dorovės normas, be to, lyčių skirtumą susieja su skirtumu tarp žmogaus ir mašinos. Vyrai ne sykį parklupdyti („Klūpinti žmogysta“, 1976). Dvipusis kentauras iš vyro ir moters kūnų su arklio kojomis ir kiauryje viduryje (pro kurią matyti pusė stebinčio veido) tarsi patvirtina, kad lyčių lygybė ir simetrija – mitinė fantazija („Kentaurai“, 1973–1974).

²⁸ Mickūnas 2011: 47, 56–57, 174.

²⁹ Kisarauskas 1999: 52. Menininkas taip aprašė 1985 m. Indijoje matytas šventyklas: „Jose daugybė iškalčių įsimylėjusių figūrų. Supasi stangrūs liemenys, atstатыtos išbrinkę, apvalios, didžiulės krūtys, kurias dar labiau paryškina permesta ornamentuoto audinio juostelė; stovi plačiomis strėnomis <...> moterys. Prie jų glaudžiasi vyrai, mylisi atvirai, viską užmiršę, užmiršę ir pasaulio bėdas, ir žiūrovus, ir tą laiko skubėjimą.“ Ten pat 85.

„Brutalaus“ ciklo paveiksle „Pasikalbėjimas apie rimtus dalykus“ (1973) frontaliai ir simetriškai įkomponuotos dvi masyvios, galingos, raudonių žėrinčios figūros. Moteris ir vyras sėdi prie stalo (ant jo stovi butelis), kampuoti jų keliai beveik suremti nusklembtomis plokštumomis, aiškiai matomi lyties organai pabrėžtinai plastiškai lygiaverčiai, bet vyro – tvirtas petys, stipri ranka, raiškios akys, o moters galvos kaip ir nėra, krūtys – stambios ir apvalios lyg milžiniški išlupti akių rutuliai – geometrinės intervencijos būdu paverstos fetišistiniais objektais. Lygybėje nepastebimai atsiranda nelygybė. Nelygybė ir asimetrija dar ryškesnė kitame „Brutalaus“ ciklo darbe (1972), taip pat frontaliai moterį ir vyrą vaizduojančioje kompozicijoje. Moteriai čia atstovauja stačiakampė kūno išpjova su viena apvalia krūtimi, auksinės draperijos skiautė ir didelis juodas apskritimas, vamzdžio skylė, vyru – įprastai, kasdieniškai marškiniais ir kelnėmis vilkinti figūra, tik be galvos ir dalies krūtinės, to, kas paprastai sudaro vadinamąjį portretinį biustą. Tarp šių nelygiaverčių „dalinių objektų“ lyg ir numatytas trumpas sujungimas, susiglaudę tam skirtais tviskančiais nupoliruotais paviršiais, jie turbūt patirtų elektros iškrovą.

Patriarchalinės tvarkos ir jos nulemtos žiūros kritika, moters priespaudos ir prievartos prieš moteris tema Kisarausko kūryboje išreikšta ir dar žiauresniais vaizdais. Viename iš penkių paveikslų apie išprievartavimą („Išprievartavimas“, 1976) lyg teatro scenoje stovi trys išsižergę tarkvinijai, po jų kojomis guli nuoga begalvė moteris. Iš viršaus nusileidžia visa matanti akis, veidas ar stebėjimo aparatas. Vyrų nuogi, bet jų kūnai ties liemeniu baigiasi tarsi kokiais sarkofagais, viduje juodais ir kapo duobė. Prievartautojai stiprūs, jų tapatybė neidentifikuojama, bet jie nubausti, nes išstatyti žvilgsniui, o gulinčiosios rakursas toks, kad jos moteriškumo beveik nematyti.

Pirmajame serijos „Pusryčiai žolėje“ paveiksle (1973) vaišės gamtoje ruošianti klūpanči susilenkusi nuoga moteris – tikroviška iš priekio, bet begalvė ir su nugaroje iškirstais laiptais – atrodo tobulas vergijos įsikūnijimas. Atokiau stovinčio vyro liemenį ir galvą atstoja kampuota kryžiaus formos dėžė, kurios raudonoje plokštumoje matyti mįslingas įrašas. Antrajame serijos paveiksle (1975) matome panašią moters figūrą, tik išdidintą. Ji atrodo kaip pasirėmusi ant žemo stalo, bet jis žolės spalvos ir teturi vieną briauną, tad sudaro įspūdį, jog tai milžinė, iškilusi iš už horizonto. Trečiajame paveiksle moters vergovės totalumas parodytas dar kitaip: vietoj laiptų nugaroje ji turi kiaurymę, ji – lyg tuščias indas, kurį horizonte išrikiuoti keturi stebėtojai – prie dėžių pritaisytos galvos – gali prisipjauyti arba užpildyti savomis fantazijomis.

Edouardas Manet „Pusryčiuose ant žolės“ (1963) pirmą kartą dailės istorijoje moterį parodė iš tiesų nuogą, nevilkinčią jokių tobulo grožio ar deivės rūbu, ir pavertė žiūrovą neteisėtu vujaristu. Kisarauskas apnuogino moters padėtį, jos pažeminimą, ir privertė žiūrovą jaustis kaltininku. Jo brutali erotika mažai ką turi bendra su nuobodžiomis nuogalėmis, 7 deš. pab. išdygusiomis dailėje

ir fotografijoje. Įdomesnių, drastiškų ir ironiškų aktų tuomet nutapė Arvydas Šaltenis, Kostas Dereškevičius, sukrečiančių seksualumo ir mirties įvaizdžių atsirado tik 9 deš. Mindaugo Skudučio, Šarūno Saukos darbuose. Iki tol skulptoriai tašė torsus, rūpindamiesi formų estetika. Rašytojai daugino mizoginiškus įvaizdžius, mėgdamiesi atrasta perskyra tarp šventosios ir paleistuvės³⁰. Kisarausko brutaliros erotikos vaizdus galima palyginti tik su Valentino Antanavičiaus mitologinėmis figūromis ir asambliažais iš sužalotų lėlių³¹ arba su moterų menu, pavyzdžiui, Marijos Teresės Rožanskaitės „Rentgenoterapija“ (1977, LDM), ir ypač – su jo žmonos Saulės Kisarauskienės darbais.

1968 m. Kisarauskiene sukūrė monotipijos atspaudų nuo molio plokščių (moliotipijų) seriją „Gulinti figūra“. Subyrėjęs į fragmentus moters kūnas, kai kur primenantis falinę figūrą, atrodo lyg pusiau paniręs į vandenį, bet šie pabiri kūno iškilumai kaip tik yra tie odos plotai, kuriais prisiliečiama prie kito kūno, be to, jie parodo medžiagišką kūno ir paveikslų paviršiaus tapatumą, dar sustiprintą dažų faktūros – sunkaus molio plokštės išsiskyrimo su atspaudu pėdsako. Siurrealistų iki kraštutinumų išplėtotas vyriškas požiūris į moterį kaip paveikslą nelaukta susiduria su autentiška jusline moters ir menininkės patirtimi. Kaip ir jos vyras ar Sofoklio aiškiaregys Teiresijas, menininkė rodo pasaulį iš visų pusių.

Pabaigai

Amžininkai pastebėjo, kad Kisarauskas „nuo pat pradžių kūrė ir savo paveikslus matė Vakarų Europos modernios dailės kontekste“³². Reikėtų patikslinti – ne tik dailės, bet visos kultūros.

Apie Vakarų dailę ir kultūrą menininkų šeima daugiausiai sužinodavo iš lenkų spaudos, bendraudami su Lenkijos dailininkais ir retkarčiais ten lankydamiesi³³. Skaitė André Bretono „Siurrealizmo manifestą“ ir Jeano Cocteau dramą Oidipo motyvais „Pragaro mašina“ (1934), atsainiai vertino psichoanalizę ir „Oidipo kompleksą“, žavėjosi André Massonu, siurrealistų fotografija ir naujausia britų tapyba (Allen Jones, Francis Bacon). Susirašinėjo su JAV išeiviais, taip pat Paryžiuje gyvenusia Janina Mačiukaite (1913–1965), prancūzų kalbotyrininko Georges'o Matoré žmona. Matoré namuose lankydavosi Greimas. Kisarauski žinojo apie jo darbus, semiotiką ir struktūralizmą. Žinojo ir apie 1968-ųjų gegužę Paryžiuje, JAV hipius, 1967-ųjų „Meilės vasarą“ (*Summer of Love*). Nuo 1963 m. į Lietuvą atvykdavę išeiviai atveždavo žinių, įspūdžių ir knygų. Mickūnas kartą svečiavosi pas Kisauruskus. Lietuvoje šeima daugiau bendravo ne su dailininkais, o su moks-

30 Ši perskyra ryški Jono Avyžiaus romane „Chameleono spalvos“ (1975).

31 Grigoravičienė 2001.

32 Jo kelias buvo unikalūs, nors labai akmenuotas (V. Ambrasas). Kisarauskas 1999: 191.

33 Čia ir toliau remiuosi Saulės Kisarauskiene pasakojimu.

lininkais, architektais, rašytojais. Venclovos „Golemas“ su autoriaus autografu tebėra Kisarauskiėnės bibliotekoje.

Pasibaigus stalinizmui visos Rytų Europos dailėje paplitęs aktas ir erotika daugeliui menininkų išties atrodė Vakarų civilizacijos ir pažangos, t. y. laisvės ir pasipriešinimo simbolis³⁴. Kisarauskas nuėjo daug toliau: nuo plastinių paveikslų paviršiaus kontrastų, ženklų skirtumo, iki visai kultūrai lemtingos hierarchinės lyčių priešpriešos, nuo Oidipo tragizmo iki savito vizualaus „anti-oidipo“ – daugialypumo tapsmo, sugriaunančio dvinarę prisitaikymo ir pasipriešinimo logiką.

Gauta 2013 10 09
Priimta 2013 11 11

Literatūra ir šaltiniai

1. Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: VDA leidykla, 1997.
2. Detienne, M. Permąstyti mitologiją. *Mitologija šiandien*. Sud. A. J. Greimas, T. M. Keane. Vilnius: Baltos lankos, 1996: 159–170.
3. Eiblmayr, S. *Die Frau als Bild. Die weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, 1993.
4. Gorsen, P. *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt, 1987.
5. Greimas, A. J. Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika. *Baltos lankos*. 2006. 23: 71–98.
6. Grigoravičienė, E. *Antropologinės XX a. 7–10 dešimtmečio Lietuvos dailės dimensijos*: daktaro disertacija. Vilnius: VDA, 2001.
7. Kanišauskaitė, I. *Antikos teatras. Sofoklio Antigonė*. Vilnius: Baltos lankos, 2001.
8. Kisarauskas, V. *Dienoraščiai. Atsiminimai*. Sud. S. Kisarauskiėnė. Vilnius: Vaga, 1999.
9. Kivimaa, K. Private Bodies or Politicized Gestures? Female Nude Imagery in Soviet Art. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Part 2. Wien: MuMok, 2010: 94–99.
10. Lévi-Strauss, C. Mitų struktūra. *Mitologija šiandien*. Vilnius: Baltos lankos. 1996: 50–75.
11. Markovska, V. *Graikų mitai*. Vilnius: Vaga, 1971.
12. Mickūnas, A. *Eстетika: menas ir pasaulio patirtis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
13. Mulevičiūtė, J. Apsinaujimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m. *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*. Vilnius: Academia, 1992: 128–199.
14. Nead, L. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London, New York: Routledge, 1992.
15. Putinaitė, N. *Nenutrūkusi styga: prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai, 2007.
16. *Rašytojas ir cenzūra*. Sud. A. Sabonis, S. Sabonis. Vilnius: Vaga, 1992.
17. Repšys, P. *Piešimas buvo tarsi durys*. Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas. Vilnius: Aidai, 2013.
18. Ricoeur, P. Mitas: filosofinė interpretacija. *Mitologija šiandien*: antologija. Vilnius: Baltos lankos, 1996: 216–242.
19. Venclova, T. *Golemas, arba dirbtinis žmogus. Pokalbiai apie kibernetiką*. Vilnius: Vaga, 1965.
20. Žukauskaitė, A. *Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
21. Žvirblytė, M. Paveikslų plokštumos samprata Vinco Kisarausko kūryboje. *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*. Sud. M. Saukaitė. *Acta Academiae Artium Vilnensis* 64. Vilnius: VDA leidykla, 2012.

³⁴ Kivimaa 2010.

Erika Grigoravičienė

Brutal eroticism and significant form: an episode in the creative work of Vincas Kisarauskas

Summary

Combining the semiotic and intertextual approaches, this article analyses the middle period works – brutal erotic images – of the most famous Soviet Lithuanian (semi)non-conformist painter Vincas Kisarauskas. These are the series painted in the 1960s and the 1970s, such as “The Brutal One”, “Rape”, “Breakfast on the Grass” as well as small-format composition sketches. Although some of these works were shown in exhibitions after 1990, they have hardly ever been interpreted by art critics.

For Kisarauskas, similarly as for structuralists, the idea of an independent semantic value of signs or forms was connected to the reception of the Ancient Greek myths – the figures of Oedipus and Antigone. A frequent motif in the analysed paintings is a closed or hollow box that connects to a human body or a body part in some way. Cyborgs or male and female bodies trapped in ‘black boxes’ are characteristic of erotic fetishism and also have associations with such notions of Deleuze and Guattari as the ‘partial object’, ‘desiring machine’ or ‘body without organs’. In Kisarauskas’ work, surreal images of a female body or scenes of desire including several figures appear together with paintings depicting gender inequality and brutal violence against women.

After the end of Stalinism, for many artists, nudes and erotica, common in the art of the entire Eastern Europe, really seemed to be a symbol of Western civilization and progress, i.e. freedom and resistance. Kisarauskas went much further: from plastic contrasts, difference between formal elements of painting to the hierarchical gender opposition that is crucial to the culture itself and the difference between humans and machines, from Oedipus’ tragedy to a kind of visual “anti-oedipus” destroying the binary logics of conformism and resistance.

KEY WORDS: Vincas Kisarauskas, significant form, structuralism, Oedipus, Antigone, eroticism, gender opposition, desiring machine