

# Kartu mąstyti ir pasakoti istorijas: dailės kūrinys kaip bendrininkas

Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas  
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius  
erika.grigoraviciene@gmx.net

———— Dailės kūrinių interpretacijos metodologijai ir teorinėms priemonėms skirtame straipsnyje svarstoma, kaip remiantis šiuolaikine materialistine filosofija, pirmiausia – Bruno Latouro ir Donnos J. Haraway teorijomis, plėtoti *ižemintą* ir spekuliatyvią kontekstinės interpretacijos versiją. Haraway *situatyvaus žinojimo* paradigmoje dailės kūrinys būtų simpoetinis bendrininkas, kompanionas, įgalintas kartu mąstyti, kelti nerimą, jungtis į dalinio, įkūnyto ir įvietinto žinojimo tinklus, gedėti, ugdyti *atsako galią*. Jis ne iliustruoja, o siūlo istorijas, taip pat ir dailės istorijos pasakojimus. Kartais ir ne naujausi dailės kūriniai padeda *kartu mąstyti* ir Haraway nusakyta prasme – apie rūšių bendrabūvį *chtulucene*, įvairių padarų giminystę. Aptarus diskursyvias kūrinių emancipacijos, į(si)tinklinimo ir veikmės sąlygas, antroje straipsnio dalyje nagrinėjamas Antano Gudaičio kūrybos atvejis.

*Reikšminiai žodžiai: estetinis režimas (Jacques Rancière), tinklaveika (Bruno Latour), situatyvus žinojimas, simpoezė (Donna J. Haraway), Antanas Gudaitis.*

### Dailės kūrinio emancipacija, į(si)tinklinimas, veikmė

Mintį, kad kūrinys galėtų būti laikomas bendrininku, kartu mažytį tinkamu haravėjišku kompanionu, pirmiausia lėmė senokai teoretikų pastebėta jo emancipacija, atsiskyrimas nuo autoriaus. Perfrazuojant Roland'o Barthes'o esė „Nuo kūrinio prie teksto“ (1971) teiginius apie literatūrą, galima sakyti, kad kažkuriuo metu suvokimo, interpretacijų ir sklaidos projektų atžvilgiu pirmenybės netekęs dailės kūrinys liovėsi būti *kūriniu* – autoriaus „vaiku“ ir tapo *tekstu (vaizdu)* – daugialypių žaidimo ir darbo, o ne paprasto vartojimo objektu: su juo galima bendrauti per tarpininkus, fragmentiškai ir neatsižvelgiant į autorių, o jo sukeltos asociacijos „išlaisvina simbolinę energiją“<sup>1</sup>. Vitalistinės metaforos, regis, čia neatsitiktinės.

Roland'as Barthes'as kartu su Marceliu Duchampu, Micheliu Foucault, Umberto Eco numarino *autorius*, suteikė tam tikrą autonomiją *tekstui (vaizdui)* ir įgalino publiką, arba pareikalavo jos indėlio. Struktūralizmas, semiotika, formalioji dailės kūrinio analizė parodė, kad iš *teksto (vaizdo)* galima „ištraukti“ nebūtinai autoriaus numatytas reikšmes. Poststruktūralizmas apskritai neigia pastovų, patikimą ryšį tarp (materialaus) ženklo ir (mentalinės) reikšmės. *Tekstai (vaizdai)* nebegali funkcionuoti kaip tyčia ar netyčia užkoduota žinia, tad svarbia figūra tampa suvokėjas. Nuo XX a. 7 deš. Vakarų menotyra neabejoja, kad žiūrovo, kito asmens interpretacija yra esminė meno kūrinio sąlyga. Pasak Pierre'o Bourdieu, tekstas, objektas ar procesas kaip meno kūrinys egzistuoja tik tuo mastu, kiek jis yra suvokiamas arba iškoduojamas<sup>2</sup>. Pasak Arthuro C. Danto, mene kiekviena nauja interpretacija prilygsta Koperniko revoliucijai, nes iš esmės įsteigia, sukonstruoja, išranda naują kūrinį, nors iš pažiūros jis lieka toks pat nepakitęs kaip ir dangus<sup>3</sup>. XX a. pabaigoje dailėtyra kaip itin vertingą ir reikalingą kūrinio reikšmei konstruoti įteisino konkrečiau istorinio suvokėjo juslinę ir kultūrinę patirtį. Tačiau poststruktūralizmo ir postmodernizmo laikais suvokėjas vis dažniau suprantamas kaip paveiktas, subyrėjęs, subversyvus,

1 Roland Barthes, „Nuo kūrinio prie teksto“, in *XX amžiaus literatūros teorijos*, II (Vilnius: Baltos lankos, 2011), 121–130.

2 Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974), 181.

3 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999), 192. Pasak Danto, be interpretacijos meno kūrinio iš principo negali būti, menas esąs interpretuojamų objektų pasaulis ir jo egzistavimas absoliučiai priklauso nuo teorijų. Interpretaciją kaip perkeitimo ir naujos tapatybės suteikimo procedūrą jis dar lygina su krikšto apeigomis. *Ibid.*, 193, 207–208.

sukonstruotas subjektas. Dėl menė paplitusios apropiacijos nebelieka aiškios skirties tarp suvokėjo ir kūrėjo, žiūrovo ir menininko. Be to, poststruktūralizmui svarbūs tampa aklini, beveik nepaklūstantys semiozei materialūs signifikantai. Avangardiniame menė nuo XX a. 7 deš. gausėja rastų objektų, beformių medžiagų, pėdsakų ir paviršių, gyvų kūnų ir jų produktų, ilgainiui ima dominuoti gamtiniai, fizikiniai, socialiniai procesai ir (ar) įvykiai, iki galo neperprantamos ir nekontroliuojamos naujos aparatinės medijos. Tokiomis sąlygomis nei autorius, nei kūrinys, nei suvokėjas negali turėti visiškos, pastovios autonomijos, nors lyg ir siekia emancipacijos, vis iš naujo reikalauja savo teisių. Teoretikams tenka vis iš naujo permąstyti jų santykius, perskirstyti galias.

Medžiagos, objektai, *vaizdai (tekstai)* funkcionuoja Jacques'o Rancière'o aprašytu *estetiniu* režimu, kai poetikos ir estetikos principai, kūrybos ir suvokimo taisyklės neprivalo sutapti, o menė poveikis yra nenuspėjamas, grindžiamas nuomonių skirtumais ir, žinoma, nepriklauso nuo autoriaus ketinimų. Estetinei autonomijai netapačią *estetinio* režimo sąvoką Rancière'as taiko modernizmo, postmodernizmo ir šiuolaikiniam menui. *Estetinis* režimas, pasak jo, žodžius ir formas, sakoma ir matoma, matoma ir nematoma susieja kitaip nei *reprezentacinis* – sumaišo vienoje lygiavertiškumo plotmėje, kur vaizdas nepaklūsta žodžiui, nėra aiškios skirties tarp išmonės ir tikrovės, pastovaus ryšio tarp temų ir raiškos būdų; *estetinis* režimas taip pat nesupriešina naujo ir seno, menė ir politikos, jam būdingas savo ir svetimo tapatumas, o vienas didžiausių jo paradoksų – radikali menė autonomijos idėja ir jo medžiagiškas ištirpimas kasdienybėje<sup>4</sup>. *Estetiniu* režimu kuriamo menė norma, arba strategija, – parataktinė sintaksė, vaizdaraštis, montažas. Rancière'as analitiškai atskiria du montažo tipus: *dialektinis* montažas susieja nesusiejamus dalykus ir per skirtumo sukeltą šoką atskleidžia heterogenišką pasaulio tvarką; *simbolinis* montažas – tai lyg svetimybių giminystė, bendrumą inscenizuojanti misterija; atsitiktinė analogija čia liudija esminį priešybių ryšį, bendrą pasaulį, kur skirtingi elementai priklauso vienai pamatinei struktūrai<sup>5</sup>. Pasak filosofo, parataksė nuo Flaubert'o laikų reiškia, kad visos jausmų ir veiksmų priežastingumo tvarkos žlugo ir jas pakeitė klaidžiojančių atomų atsitiktinumo principas,

4 Jacques Rancière, *Politik der Bilder* (Zürich-Berlin: Diaphanes, 2005), 21, 56, 141.

5 Ibid., 69–71.

nebėra bendrų matų ir kriterijų, tik bendra visko maišatis; šiandien istorijas keičia materijos mikrojudesiai, meno galią lemia paskirų elementų chaosas<sup>6</sup>.

Maišatis Rancière'ui atrodo esminė *estetiniu* režimu kuriamo meno savybė, nes tai – tam tikras meno kūrinų laisvės ir lygybės režimas, o dabarties menas yra tarsi daiktų, vaizdų, garsų inventorius. Kūriniai tampa lygiateisiais bendro sensoriumo gyventojais, o meninės praktikos dalyvauja bendrose *juslumo dalybose* – erdvių, laikų ir veiklų dalybose, apibrėžiančiose bendrybės atsivėrimą dalyvavimui, įsibrauna į bendras veiklų dalybas ir į jų ryšius su būties būdais ir regimumo formomis. Meno medijų sankirtos, hibridai – tai ypatingos *juslumo dalybų* formos, modeliai suvokti meną kaip meną ir kartu kaip bendruomenės įprasminimo būdą. Menui priskiriami objektai atpažįstami dėl to, kad priklauso tam tikram juslumo režimui. Šis juslumas išlaisvintas iš įprastų ryšių ir apimtas heterogeniškos susvetimėjusio mąstymo galios. Tačiau menas netampa politikos priešprieša – jis politišką, nes gali pakeisti santykį tarp juslumo pavidalų ir reikšmės priskyrimo režimų, taip pat dėl to, kad nuolat prieštarauja deklaruojamam menininkų siekiui per meną daryti politiką. Kurdamas fikcijas, menas pasiūlo modelius, padedančius susieti faktų virtinę su supratimo būdais, tad naikina skirtį tarp išmonės ir tikrovės, bet politika, mokslas taip pat konstruoja tokias fikcijas. Politikos ir literatūros teiginiai veikia tikrovę. Pasak Rancière'o, jei *estetinio* režimo laikais dar nors kiek svarbi avangardo sąvoka, tai ne kaip meninių naujovių priešakys, o kaip ateities gyvenimo juslinių formų išradimas<sup>8</sup>.

Kūrybos principų ir juslinio suvokimo dėsnų neatitikimą Rancière'as sieja su žiūrovų emancipacija, bet žiūrovas (-ė) nebūtinai užima galios subjekto poziciją pasyvaus meno kūrinio atžvilgiu. Žiūrovų emancipacija, grindžiama juslinio suvokimo nenusipėjamumu, kartu reiškia kūrinų (vaizdų, tekstų, pasakojimų, paveikslo materijos) aktyvumą. Pasak Rancière'o, kūrinys nėra menininko žinių ar jausmų perteikimas žiūrovui, o tarp jų atsiduriantis trečias dalykas, kuriuo niekas nedisponuoja ir kuris sužlugdo bet kokią priežasties ir poveikio tapatumą. Emancipacijos modelį jis aiškina per nežinančio mokytojo paradoksą: mokinys iš mokytojo išmoksta ką nors, ko pats mokytojas nežino, nes tarp jų visuomet atsiduria trečias

6 Ibid., 56.

7 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (Berlin: PoLYpeN, 2008), 91–92.

8 Ibid., 26–28, 39, 48, 61–62, 77–78, 86.

dalykas – knyga, svetima abiem. Žiūrovas stebi, renkasi, lygina, interpretuoja; tai, ką mato, susieja su daugybe anksčiau matytų dalykų<sup>9</sup>.

Kūriniai Rancière'o emancipacijos teorijoje įgyja tam tikrą autonomiją, bet tik sąveikaudami su aktyviu žiūrovu. Pratešiant jo mintį, galima sakyti, jog kuris nors vaizdas, tekstas, pasakojimas ar performansas tampa ypač veiksmingas kaip trečias ir akivaizdžiai nesantis kūrinio ir žiūrovo (interpretuotojo) sąveikos dalyvis – tuomet, kai žiūrovo atmintyje, vaizduotėje įsiterpia tarp jo ir tuo metu stebimo kūrinio. Aktyvus emancipuoto (-s) žiūrovo (-ės) suvokimas, regis, turėtų būti artimas menotyrinei interpretacijai, o ši taip pat vyksta estetiniu režimu ir yra meno rūšis, *juslumo dalybų* forma. Nors menininko (-ės) intencijos ir kritiko (-ės) lūkesčiai dažnai ištis nesutampa, interpretuojant kūrinius galima pasitelkti tokias pat kaip meno kūryba strategijas ir raiškos būdus – parataktinę sintaksę, vaizdaraštį, heterogeniškų dalių montažą. Menotyra taip pat yra politiška, nes keičia santykį tarp juslumo pavidalų ir reikšmės priskyrimo režimų, gali kurti fikcijas – modelius faktų ir materijos sampratai ir net išrasti juslines ateities gyvenimo formas. Tarp kūrybos ir suvokimo nebėra priešpriešos, tarp meno ir menotyros – aiškios skirties.

Rancière'as estetikoje naudoja ne tinklo, bet ir bendrystės, lygybės lauko sąvokas. Pasak jo, visų objektų lygybė neigia privalomą ryšį tarp tam tikros formos ir tam tikro turinio<sup>10</sup>; žmogiškosios būtybės – tai per nuotolį atitraukę gyvūnai, tarpusavyje komunikuojantys ženklų miške, kur nėra pastovios pozicijų hierarchijos, ribų, o visos distancijos – atsitiktinės<sup>11</sup>; ženklams būdinga esatis ir familiarumas, ženklų sąvoką grindžianti bendrystės idėja daro juos kai kuo daugiau nei įrankiais – jie tampa mūsų pasaulio gyventojais, lyg ir asmenimis, egzistuoja *tarp mūsų*, ir juslinės formos kalba, o žodžiai turi jusliškai suvokiamos tikrovės svorį<sup>12</sup>. Vaizdai, paveikslai taip pat yra tarp mūsų, o mes – tarp jų. Pasak Rancière'o, reikia išsilaisvinti nuo scenarijaus, pagal kurį mes be žado stovime priešais paveikslą, ir klausti, kaip mes tarp jų judame ir kaip juos išjudiname; dėl žiūrovo intelekto ir judėjimo vaizdai pranoksta vietas, priklausomybes, intencijas ir nėra pastovūs dariniai, bet darbas su mąstymo galimybėmis<sup>13</sup>.

9 Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen, 2009), 23–25.

10 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen.*, 28.

11 Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, 21.

12 Rancière, *Politik der Bilder*, 45–46.

13 Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, 133.

Žmonių ir ženklų (žodžių, paveikslų) laisvės ir lygybės idėja dailės kūrinio (vaizdo materialioje laikmenoje) ir suvokėjų (ar tekstų) santyki skatina permąstyti radikaliau, remiantis naująja materialistine filosofija, panaikinančia subjekto ir objekto skirtį. Materialistinio mąstymo paradigmoje menas ir meno diskursas neatriboti nei tarpusavyje, nei nuo likusio pasaulio. Suvokėjo ir kūrinio (*teksto* ar *vaizdo*) sąveika nebėra tradicinė subjekto ir objekto, interpretuotojo ir ženklo sąveika. Suvokėjas ir kūrinys veikiau yra įtinkinti *veikėjai* Latouro *tinklaveikos* (angl. *actor-network*) teorijos prasme, jie, aišku, nėra tik dviese, jų santykiuose daugybė kitų dalyvių – pirmavaizdžių, (meta)pasakojimų, idėjų, menininkų, mąstytojų, atmosferos reiškinių, gyvūnų ir artefaktų.

*Tinklaveikos* kolektyvuose visi tampa lygiaverčiais *veikėjais*, nebėra priešpriešos tarp subjekto ir objekto, kultūros ir gamtos. Svarbiausias iš tokių kolektyvų – Žemė kaip Gaja, apgyvendinta milijardais būtybių ir veiklos rūšių. Pasak Latouro, ši sąvoka reiškia intencionalumą, išdalytą visiems jos veikėjams, keičiantiems savo aplinkas pagal savo poreikius, bet jų veiklos nesudaro darnios ir tikslingos visumos. Gaja – tai antisistema, nenuspėjamų pasekmių turinti permanentinė visų būtybių *tinklaveika*, ji negali būti suprantama globaliai. Norėdami išgyventi visų kare su visais, globalumą reikėtų vėl įvietinti, turime tapti įtinkinti, daugybe saitų ir gijų susiję su vieta, kartu su visomis gyvybės formomis tapti *žemintaisiais*, šios Žemės gyventojais. Šioje srityje kaip tik daugiausia galėtų nuveikti menininkai, filosofai, humanitarinių sričių mokslininkai<sup>14</sup>.

Latouras daro prielaidą, jog tai, ką jis vadina metamorfiniu, arba bendru mainų lauku – raganos puodu, iš kurio kyla romanų veikėjai, mokslo sąvokos, techniniai artefaktai ar vadinamieji gamtos reiškiniai, – ne tik diskurso apie pasaulį, bet ir paties pasaulio savybė. Būti subjektu tokiaime pasaulyje reiškia ne autonomiškai veikti atsizvelgiant į objektyvias sąlygas, o dalytis veikmės galia su kitais taip pat autonomijos netekusiais (kvazi)subjektais<sup>15</sup>. Apmąstydamas Bruno Latouro hibridus, Grahamas Harmanas teigia, kad pasaulio neįmanoma atskirti nuo diskurso apie jį, kaip ir kultūros nuo gamtos. Pasak šio *objektiškai orientuotos ontologijos* (OOO), spekuliatyviojo materializmo krypties, atstovo, užuot atspindėjęs išorinio

<sup>14</sup> Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime* (Berlin: Suhrkamp, 2017), 34, 69–70, 234.

<sup>15</sup> Ibid., 240–241.

pasaulio būseną, pažinimas reaguoja į išorinį pasaulį, sukurdamas alternatyvią jo versiją, kuri turi prasnę; subjektas ir objektas yra platesnės sudėtinės sistemos elementai; bet koks mūsų santykis su intencionalių objektu yra tik dar vienas naujas junginys – naujas ir dar kompleksiškesnis objektas; kiekvienas esinys – tai junginys (o ne hibridas, kaip teigia Latouras), ir nors jį suformuoja santykiai tarp objektų, jis esąs kai kas daugiau už šiuos santykius; be to, negalima sakyti, kad pasaulyje viskas susiję su viskuo, nes dauguma galimų santykių iš tikrųjų neatsiranda<sup>16</sup>.

Dailės kūriniai – vaizdai fizinėse laikmenose, ko gero, turi daugiau „gyvybės“, „simbolinės energijos“ ir veikmės galių (*agency*) nei tekstai. Tą patvirtintų vaizdo fenomenologija, žvilgsnio psichoanalizė ar archajinės kilmės atstovaujamųjų atvaizdų paradigma<sup>17</sup>. Vaizdai nėra koduoti tekstai (visai kaip ir kūnai, organizmai), ypač kai užklumpa mus ir pasėja ką nors mūsų sąmonėje anksčiau, nei gebame juos pamatyti ir „perskaityti“, arba palaipsniui randasi ilgai žiūrint į paveikslą ir mainosi akyse. Jie – aktyvūs ir ne visai negyvi visuomeninių sąveikų dalyviai, nes turi nenumatytų performatyvių pasekmių, įgyja vis naujų atsitiktinių reikšmių, lemia suvokėjų elgesį, ne tik sujaudina, bet ir priverčia judėti, keliauti (ne be reikalo W. J. T. Mitchellas, lygindamas vaizdus su asmenimis, klausia, ko jie nori<sup>18</sup>). O autoriai ir interpretuotojai taip pat yra ne subjektai, o „tik“ veikėjai, ir ne visai gyvi, nes naudojami medialiomis žinių ir formų saugyklomis.

Materialistinio mąstymo paradigmoje interpretacija, išrandamos reikšmės, pasakojimai ir filosofinės įžvalgos su kitais pasakojimais ir meno kūrinio materija jungiasi parataksės, tinklo, *objektų demokratijos* arba *plokščiosios ontologijos*<sup>19</sup> ryšiais – nebendramatiškai, heterogeniškai, horizontaliai ir tarsi neįpareigojančiai, kitaip tariant, ne reprezentacijos, iliustracijos ar metateksto principais. Nebėra aiškios skirties tarp tekstų ir metatekstų, bet koks tekstas neturi aiškios pradžios ir pabaigos. Iš esmės nebėra dialogų, tik polilogai, kuriuose dalyvauja mišri kompanija. Tačiau ar dailėtyros atveju horizontalūs ir iš jokio centro nekoordinuojami *tinklo*

<sup>16</sup> Graham Harman, „Prieš ontotaksonomiją“, in *Apie tikrovę*, sudarė Kristupas Sabolius (Vilnius: Lapas, 2021), 72, 74–75, 78.

<sup>17</sup> Žr. Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai* (Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011).

<sup>18</sup> W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

<sup>19</sup> OOO sąvokos, padedančios atsizadėti bet kokios esinių subordinacijos.

*veikėjų* ryšiai, „atomų“ susidūrimai gali būti atsitiktiniai? Kokius naujus objektus jie sukuria? Ar jie įkurdinti vien tekstuose, tinklus mezgančio teksto rašytojo (-s) ir skaitytojų galvose, įvairiose kūrinių sancaupose, vaizdų sekose? Kaip dar juos būtų įmanoma suvokti ir plėtoti anapus subjektyvumo ar objektyvumo priešpriešos?

Naujojo materializmo teoretikai (-ės) postuluoja gamtos ir kultūros priešpriešos išnykimą, savo tekstuose demonstruodami itin glaudų ryšį tarp šios temos ir rašymo būdo, diskurso (ne)tvarkos, akcentuodami ryšį tarp būdo (iš)gyventi pasaulyje ir žinojimo, pasakojimo, vaizdavimo metodų. Tai, kad žmonės tėra įtinklinti kvazisubjektai, su kitomis būtybėmis horizontaliai besidalijantys veikmės galiomis, patvirtina žmonių mąstymo ir raiškos būdai. Neseniai kultūroje dominavę informacijos atrankos ir komponavimo principai, nulemti naujųjų medijų ir jų operacinių sistemų<sup>20</sup>, šiandien gamtos reiškinių pavyzdžiu perauga į tai, ką būtų galima apibūdinti Haraway mėgstamomis *simpoezės*, *čiuopiamojo mąstymo* ir *komposto sąvokomis*. Dailėtyra taip pat neturėtų būti išimtis, ir manau, kad Haraway filosofija mums yra geras teorinis modelis ar bent įkvėpimo šaltinis.

Prieš kelis dešimtmečius Haraway išplėtojo Latouro *tinklaveikai* artimą *situatyvaus*, arba *įvietinto*, *žinojimo* (angl. *situated knowledge*) koncepciją. Tai įkūnytas, įtinklintas ir visada tik dalinis žinojimas – ryšiai tarp kūnų ir reikšmių, atsirandantys iš *materialių-semiotinių veikėjų* sąveikų. Visi šie žmogiškieji ir nežmogiškieji veikėjai yra aktyvūs; tyrimo objektai taip pat geba steigti reikšmes ir neturėtų būti laikomi tik diskurso efektais, socialiniais konstruktais ar ištekliais. Bet kuris žvilgsnis – ribotas, žiūrintysis – matomas, nėra jokios vienijančios perspektyvos, tačiau vizijos arba pasakojimai leidžia savo žiūros tašką įtinklinti, susieti su kitais. Pasak Haraway, pripažinti tiriamiems objektams veikimo galią – vienintelis būdas išvengti klaidingo žinojimo, o veikėjų būna nuostabių ir pačių įvairiausių, tarp jų ir kalba – ji ne visai priklauso nuo rašytojų ketinimų<sup>21</sup>.

Veikale *Išlikti susirūpinus: rūšių giminystė chtulucene* (2016) Haraway teigia, kad *simpoezė* – darymas kartu, tapsmas kartu, įsižeminimas su kompanionais – tai vienintelis būdas gyviems padarams išlikti. Mūsų erą ji vadina ne antropocenu, o *chtulucenu* – chtoniškųjų, čiuptuvinių žemės

20 Lev Manovich, *Naujųjų medijų kalba* (Vilnius: Mene, 2009).

21 Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, sudarė Carmen Hammer, Immanuel Stiess (Frankfurt a. M./ New York: Campus, 1995), 19–24, 93–96.

būtybių laikotarpiu. Čiuptuviniai – tai dumbliai ir vijokliai, mikrobai ir kirmėlės, vorai ir aštuonkojai, apaugę žiuželiais, plaukuoti ir nagus turintys gyviai, taip pat – turintys pirštus, liečiantys ekranus, plėtojantys informacines technologijas. Savo gausiomis ataugomis, gijomis, čiuptuvais jie liečia, čiupia vieni kitus, įsisiurbia, prisijungia ir rezga tinklus. *Chtuluceno* Žemėje žmonės gyvuoja „vienoje komposto krūvoje“ su gausiu gyvių spiečiumi, išmirusiomis rūšimis, kai kuriomis (bet ne visomis!) pramanytomis, mitinėmis ir folklorinėmis būtybėmis. Simpoetinis darbas ir žaidimas *chtulucene*, daugiarūšės kompanijos istorijos ir tapsmo kartu praktikos, – tai vienintelis būdas atnaujinti Žemės bioįvairovės galias. Pasak Haraway, mums visiems reikia kultivuoti *atsako ir atsakomybės galią*, o tai taip pat reiškia rinktis tam tikrus, ir ne bet kokius, pasaulius, prisidėti kompostuojant juos tarpusavyje, leisti „fermentuotis dar derlingesnei dirvai tekste“. Mes gyvename ne humanizme, o šėlstančių čiuptuvinių humuse ir turėtume būti ne posthumanistai, o kompostininkai, kartu su kitais iš gabalėlių kuriantys bendrą gyventi ir mirti skirtą pasaulį. Pati Haraway – kompostininkė, čiuptuvinių įpainiota į *čiupiantį mąstymą*, arba *SF* – mokslo faktus, mokslinę fantastiką, spekuliatyvųjį feminizmą, spekuliatyvų pasakojimą jungiantį diskursą, suteikiantį galimybę mąstyti kartu su daugybe bičiulių, vyti simpoetines gijas su žmonėmis ir ne žmonėmis<sup>22</sup>.

Jei įmanoma mąstyti ne tik su gyvomis, bet ir su mirusiomis žmogiškomis ir nežmogiškomis būtybėmis, tikriausiai galima ir su dailės kūriniais – ne ieškant bendros kalbos, o besimėgaujant požiūrių gausa ir daugiakalbyste. Haraway *situatyvaus žinojimo* ir *čiupiančio mąstymo* paradigmoje dailės kūriniai – vaizdai su jų materialiomis laikmenomis – būtų nuostabūs (*materialūs-semiotiniai*) *veikėjai* ir net simpoetiniai bendrininkai, *kompanionai*, įgalinti mąstyti kartu, kelti nerimą, jungtis į dalinio, įkūnyto ir įvietinto žinojimo tinklus, gedėti, ugdyti *atsako* ir *atsakomybės galią*. Jie ne iliustruoja, o siūlo istorijas, taip pat ir dailės istorijos pasakojimus. Metodologiniu požiūriu šie pasakojimai būtų labiau *įžeminta* ir spekuliatyvi kontekstinės interpretacijos versija.

Haraway vis pabrėžia, kad ne vis tiek, su kokiomis istorijomis kartu mes toliau pasakosime savo istorijas, kokius kompanionus pasirinksime.

22 Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (Frankfurt a. M./New York: Campus, 2018), 10, 13, 30, 134. Donna J. Haraway, „Čiupiantis mąstymas: antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“, vertė Kasparas Pocius, *Athena*, t. 14 (2019): 81, 84, 92, 110.

Kitaip tariant, *čiuptuvinių* santykiai neturi būti atsitiktiniai. Gyvų ir negyvų, žmogiškų ir nežmogiškų kompanionų ryšius ji dar apibūdina simpoetinės, ne kraujo giminystės sąvoka. Tokio giminiavimosi tikslas labai rimtas – kartu gyventi ir mirti pažeistoje Žemėje<sup>23</sup>. Haraway vartoja ir optinės giminystės sąvoką<sup>24</sup>. Tiksliai apibrėžti šios efektus būtų nelengva, bet manau, kad simpoetinė giminystė – puikus modelis-metafora vaizdų ryšiams su kitais vaizdais ir tekstais, painiems kūrėjų, kūrinių ir suvokėjų santykiams apibūdinti, nes šie santykiai panašūs į Gajos *įžemintųjų* ar *chtuluceno čiuptuvinių* santykius. Svarstydama, kaip ir kodėl atsiranda ryšiai tarp tam tikrų *materialių-semiotinių veikėjų*, prisimenu, kad Didi-Hubermanui į interpretacijos intertekstą įtraukiamų vaizdų ir pasakojimų atrankos principai ir kriterijai gali būti ir atsitiktinė analogija ar „akimirką trunkantis skirtingų reiškinių supanašėjimas“, jis savo metodą apibūdina kaip euristinių pažinimo eksperimentą, siurrealistų tekstams ir vaizdams artimą sapno logiką<sup>25</sup>. Siurrealistiniai sapnai, kaip ir spekuliatyvūs diskursai, tikriausiai kyla iš mūsų išankstinio nežinojimo ir negyvų veikėjų veikmės galios.

Kartais ir ne naujausi dailės kūriniai padeda *kartu mąstyti* ir Haraway nusakyta prasme – apie rūšių bendrabūvį *chtulucene*, visų padarų giminystę. Kitame skyriuje pabandysiu apie tai pamąstyti su Antano Gudaičio vėlyvaisiais paveikslais ir piešiniais. Ne kaip visažinė dailėtyrininkė, o kaip veikėja tarp kitų veikėjų – koleg(i)ų, jų interpretacijų, paties dailininko ir jo dienoraščių, knygos, kurioje jie publikuoti, niekaip tiesiogiai su Gudaičio kūryba nesusijusių teoretikų veikalų ir įžvalgų. Įsipainiojusi jų čiuptuvų tinkle, pamėginsiu rasti ne kraujo giminių nupieštiesiems ir nutapytiesiems žmonėms, gyvuliams, žuvims ir paukščiams. Manau, kad iš dažu, kreidos ar grafito pėdsakų drobės arba popieriaus paviršiuje sudarytos būtybės – ne atvaizdai, ir jų tarpusavio santykiai – ne reprezentacijos, o (fenomenologinis) būties prieaugis, ateities vizijos, būsimo gyvenimo juslinių formų išradimas. Iki tol viso to niekur nebuvo (gal net ir dailininko vaizduotėje), ir tai

23 Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, 141,192, 293.

24 Pasak Haraway, fotografija parodo optinę giminystę tarp kosmoso ir kūno vidaus: astronautai anapus erdvėlaivio atrodo lyg vaisiai kosmoso įsčiose, o kūno viduje matome nežmogiškuosius svetimus – mūsų kūnų integralumo ir individualumo garantus. Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, sudarė Carmen Hammer, Immanuel Stiess (Frankfurt a. M./ New York: Campus, 1995), 188.

25 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbilder* (Köln: Dumont, 2001), 9.

ne pastovu, o keičiasi dėl kiekvieno naujo *čiuptuvo* – interpretuotojo (-s), minties, pasakojimo, kito vaizdo – prisilietimo. Mįslingi Gudaičio kūriniai – geri bendrininkai darbui su mąstymo galimybėmis. Regis, jie nori, kad manychiau, jog jie rodo ir sako tam tikrus dalykus. Tad ko jie nori?

### Antano Gudaičio kūrybos atvejis

Nors Gudaitis laikomas Lietuvos modernizmo dailės korifėjumi, vėlyvosios jo tapybos ikonografija, stipriai susijusi su tarprūšniais santykiais, ir savita ekspresionistinė raiška, vienodai atgaivinanči daiktus ir gyvas būtybes, visus paverčianti lygiaverčiais veikėjais, šiais laikais nėra dailėtyros nuosekliau nagrinėjama<sup>26</sup>. Polemizuoti (arba kartu mąstyti) labiausiai tinka Aleksandros Aleksandravičiūtės ir Algimanto Patašiaus, Eglės Kunčiuvienės, Jolitos Mulevičiūtės tekstai 1987 m. ir 2020 m. išleistuose dailininko kūrybos albumuose<sup>27</sup>.

Didesnę XX a. dalį apimanti Gudaičio kūrybinė biografija kupina peripetijų. Pasak Mulevičiūtės, svarstančios jo laikyseną sovietmečiu:

stalininio režimo sąlygos tapytoją privertė kuriam laikui išsižadėti poetiško braižo ir drauge su kitais profesinio cecho nariais stoti ideologinėn tarnystėn. Teko netgi paminti esminį moderniojo meno, kaip unikalios, individualios, vienatvinės kūrybos, principą ir imtis anonimiško brigadinio tapymo <...>. Stalininio periodo <...> Gudaitis drovėjosi, troško jį užmiršti, išbraukti iš savo kūrybinės biografijos.<sup>28</sup>

Tas gėdingas „brigadinio tapymo“ pavyzdys, vienas iš vos keleto stalininio laikotarpio dailininko darbų, – dabar Grūto parko muziejuje saugoma trijų metrų ilgio drobė *Svečiuose pas kiaulininkę S. Vitkienę* (1950), Antano Gudaičio nutapyta kartu su Leonu Katinu. Paveiksle vaizduojama

<sup>26</sup> Ši aplinkybė kaip tik lemia įdomias įžvalgas. Pavyzdžiui, pasak Ramintos Jurėnaitės, kultūrinėje izoliacijoje atsiradusi Antano Gudaičio vėlyvoji kūryba laike sutampa su *Naujųjų laikinių* judėjimu. Raminta Jurėnaitė, *Abstrakcija ir ekspresionizmas: dvi Vilniaus tapybos tradicijos 1960–2009 m.* (Vilnius: Modernaus meno centras, 2009), 34. Iš XXI a. Gudaičio tapybos tyrimų paminėtina analizė medžiagų aspektu: Linas Lukošaitis, „Antano Gudaičio medžiaginiai tapybos tyrimai“, in „Meno kūrinys: paviršius, figūra, reikšmė“, sudarė Dalia Klajumienė, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 52 (2009): 225–232.

<sup>27</sup> Aleksandra Aleksandravičiūtė ir Algimantas Patašius, [įžanga], in *Antanas Gudaitis*, sudarė Eglė Kunčiuvienė (Vilnius: Vaga, 1987), 5–14. Eglė Kunčiuvienė, „Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias“, in *Antanas Gudaitis: tekstai ir vaizdai*, sudarė Eglė Kunčiuvienė, Ema Mikulėnaitė (Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2020), 15–327. Jolita Mulevičiūtė, „Vieto įžangos, arba Pastabos Antano Gudaičio biografijos paraštėse“, *Ibid.*, 9–14.

<sup>28</sup> Mulevičiūtė, „Vieto įžangos“, 11, 13.



Antanas Gudaitis, *Prie stalo*, 1977, popierius, anglis, pastelė, 45 × 57 cm, MO muziejaus kolekcija, LATGA, Vilnius, 2022

*At the Table*, 1977, paper, charcoal, pastel, MO Museum Collection, LATGA, Vilnius, 2022

menkai su tikrąja sovietine gyvulininkystės pramone susijusi idiliška scena. Aptvertoje pievoje ganosi dvi paršavedės su gausiu prieaugliu, žvalūs paršeliai linksmai laksto po pievą, o kiaulininkė išdidžiai stovi laikydama vieną ant rankų. Socialistinio realizmo dailei, kaip ir visai sovietinei ideologijai, buvo būdinga išgalvoti socialines situacijas, politinius ir istorinius įvykius, bet Gudaitis su Katinu išgalvojo kai ką, ko nebuvo oficialių temų kanone, – romantizuotą, idealų kiaulių veisimo rojų. Pirmame plane nutapytas paršelis žvelgia į mus lyg klasikinėje tapyboje dažnai pasirodantis pasakotojo antrininkas. Gyvuliai paveiksle, regis, svarbiausi ir atrodo žymiai gaiviau nei žmonių figūros, nepaklūsta stalininio realizmo stilistikai, nepriklauso totalitarinei epochai.

Toji epocha tik laikinai pertraukė Gudaičio tapybos raidą. 1929–1931 m. studijuodamas Paryžiuje, jis žavėjosi tuomet madinga neoklasikine

ir pokubistine raiška, o 4 deš. pradžioje Kaune subūręs tapytojų grupę „Ars“, perėjo prie visiems jos nariams artimo ekspresionizmo. Prie šios krypties vėl grįžo „atlydžio“ metais, tapdamas lietuvių moderniosios dailės tęstinumą įkūnijančia figūra. Gudaičio tapybos nepavadinčiau spontaniška ar impulsyvia, nes sutrūkinėjusio kontūro tirštų dažų potėpiai klojami ant prieš tai užtapyto ir jau spėjusio nudžiūti paviršiaus, bet ši tapyba veiksmingai panaikina skirtumus tarp žmonių, gyvūnų ir artefaktų.

Paryžiuje daugiausia tapęs monumentalias neoklasikines motinos ir vaiko figūras, pirmoje „Ars“ parodoje 1932 m. Kaune Gudaitis jau ekspozavo ir Lietuvoje sukurtus darbus kaimo, gamtos motyvais. Dviejų figūrų kompozicijose pasirodo ne vien žmonės, ne vien motinos su vaikais, bet ir gyvūnai ar jų trimačiai atvaizdai, prieš tai žaislinių gyvūnų atsirado natiurmortuose<sup>29</sup>. Tarp tikrų ir medinių gyvulių paveiksluose nėra didelio regimo skirtumo, jų santykis su žmogaus figūra yra sudėtingas, dinamiškas. 1933 m. dailininkas nutapė biblinę šventąją šeimyną primenantį paveikslą *Naujakučiai*, kur ypač gražiai „priešpriešinio judėjimo ritme susipina žmonių ir gyvulių pavidalai“<sup>30</sup>. Įkvėptas Rembrandto, Gudaitis dar Paryžiuje ėmė plėtoti biblinį Sūnaus palaidūno siužetą. Vaizdavo ne tradicinį sūnaus sugrįžimą, o nuogą vyrą kiaulių draugijoje. 1932 m. išraižė graviūrą su sėdinčio, lazda pasirėmusio vyro figūra ir kiaulėmis prie kojų. Vėliau, apie 1970-uosius, nutapė kelis šios kompozicijos variantus. Ši graviūra esąs autobiografinis kūrinys, dailininką dominęs ne konfliktas su tėvu, o santykis „su svetimais, su aplinka“<sup>31</sup>. Sovietmečiu toji aplinka, matyt, buvo privalomi posėdžiai, renginiai arba „ant kilimėlio“ išsikviečiantis Dailininkų sąjungos valdybos prezidentas, tarpukario Paryžiuje – komunikabili ir kartu svetimma socialinė terpė. Dėl autobiografinio pobūdžio Gudaičio Sūnaus palaidūno ikonografiją derėtų interpretuoti kaip metaforą ar alegoriją, nors ir nesutampantią su tradicine biblinio pasakojimo egzegeze, bet kiaulės jo kūrinuose neatrodo tik bestiarijų padarai, atstovaujantys vien žmonėms ir jų būdo savybėms.

Nuo XX a. 7 deš. vidurio žmonės su gyvuliais, paukščiais ar žuvmimis – itin dažnas Gudaičio kūrybos motyvas. Iš pradžių tai buvo veikiau vizualios metaforos ar alegorijos. Gyvūnų pavidalais dailininkas siekė

29 *Natiurmortas su pingvinu* (1931), *Ožkutė, Karuselė* (1932).

30 Aleksandravičiūtė ir Patašius, [įžanga], 9.

31 Kunčiuvienė, „Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias“, 284.

perteikti žmonių emocijas, savo liūdesį, ilgesį, nerimą. Paveikslą *Moteris su paukščiu* (1966) – ant suolo sėdinti basakojė moteris skraite lyg vaiką laiko baltą vištą – nutapė mirus motinai, paveikslą *Seni gyvuliai* (1968) – sukrėstas Prahos įvykių, bet negalėdamas to prisipažinti viešai sakė leisgyvius kuinus vaizduojąs „norėdamas išreikšti savo skausmą. Kaip rasti tam formą, kai, sakysim, reumatizmas naktimis kaulus laužo?“<sup>32</sup> Kai kurių metaforų prasmė, pasak Kunčiuvienės, negrįžtamai prarasta:

Gėlą po Prahos pavasario nuslopinimo pavaizdavo kaip dvesiančius, ant lūžinėjančių kojų vos bepastovinčius kuinus. Tačiau daugelio kūrinių priešistorė turbūt taip ir liks nežinoma – vargu ar kas iššifruos, apie ką galvojo Gudaitis tapydamas, pavyzdžiui, „Moteris ir žuvis grįžta namo“, „Paukščių poilsis“ ...<sup>33</sup>

Gal kaip tik dėl to šie kūriniai – geriausi pasakojimų kompanionai?

Paveiksle *Moteris ir žuvis grįžta namo* (1970) ore plaukiančios žuvis lydi smagiai atsilošusią, netvirtu žingsniu pėdinančią moteriškę. Aukso geltoniu spindinčiame piešinyje šiam paveikslui moteris su žuvimis dar sudaro vieną kentaurišką figūrą, sunkiai žingsniuojančią veikia nuo per didelės naštos. Paveikslo *Mūza* (1968) eskize kai kurie vaizdo elementai matyti aiškiau nei paveiksle: vidury stambiu planu pavaizduota sėdinti moteris, kaire ranka laikanti kažką panašaus į dubenį su nukirsta šv. Jono Krikštytojo galva (matomas veido profilis čia, kaip įprasta ir baroko, ir modernizmo dailėje, – paties dailininko), o dešine apsikabinusi gyvūno kaklą ir visą dėmesį sutelkusi į jį. Tas gyvūnas – lyg ir šuva, priekines letenas pasidėjęs ant moters kelių, bet jo figūroje tarsi kažkas ne taip, jis keistai sustingęs nenatūralia poza ir veikia primena paverstą iškamšą. Tradicinės ikonografijos motyvai, meno ir gamtos simboliai čia susipinę į keistą daugiaprasmę alegoriją<sup>34</sup>.

Vis dėlto Gudaitį, regis, iš tikrųjų domino sudėtingi žmonių ir gyvūnų ryšiai. 7 deš. darbuose apstu idiliškų žmonių ir gyvulių bičiulystės scenų, bet kartu ir įtampos, (auto)ironijos. Pasak ankstesnių interpretuotojų, žmogaus santykis su gamta čia ne visuomet darnus, stiprėja likimo tema, lyrizmą nustelbia ironija ir kartėlis, grotesko ir autoportretinio šaržo

32 Ibid., 218.

33 Ibid., 295.

34 Plačiau žr.: Erika Grigoravičienė, *Lietuvos dailininkų piešiniai nuo 1957 metų iš MO muziejaus kolekcijos* (Vilnius: MO muziejus, 2020), 288.

elementai, bet svarbiausia, kad iš vaikystės ir kaimo prisiminimų kilę gyvuliai „apsigyvena paveiksluose žmogaus kaimynų ar net giminių teisėmis“<sup>35</sup>. Tarprūšinės giminytės, bičiulytės, bendrumo išraiška – scenos, kur gyvuliai ar paukščiai globojami ir saugomi lyg vaikai, arba kai žmonės ir gyvuliai paveiksle yra lygiaverčiai, lygiateisiai veiksmo dalyviai<sup>36</sup>. Gudaičio noras ir talentas paveiksluose atgaivinti artefaktus, pavyzdžiui, medinę liaudišką Plungės kapinių statulą<sup>37</sup>, dar labiau supainioja žmonių ir ne žmonių ryšius<sup>38</sup>. Painiava tarp gyvo ir negyvo, vienas iš froidinės neįtakos (*Unheimliche*) šaltinių, jo kūriniuose ilgainiui tampa vis veiksmingesnė.

Vėlyvojoje kūryboje dailininkas vis dažniau pasikloviė piešinio medija, kūrė savarankiškus šios rūšies darbus. Autobiografiškumą keitė autportretiškumas, žmogaus būsenas – žmonių ir ne žmonių sukeičiamumas, tarprūšinis bendrabūvis, bestiarijų – giminytė. 8 deš. piešiniuose paukščiai dalyvauja vedybų ceremonijoje<sup>39</sup>, dar dažniau – sėdi su žmonėmis prie vaišių stalo. Aiškindamas piešinių serijos *Prie stalo* (1977) siužetą – bendrą valgymą, tarprūšinę komuniką – Gudaitis prisimena Kūčias su šeima, bet teigia, kad tai „nėra to pavaizdavimas. Čia yra kažkoks bendravimas – gal su protėviais <...> maišosi žmonės ir gyvuliai, <...> dar kažkokios dvasios <...> kai kur yra autportretų.“<sup>40</sup> Ką jis turėjo galvoje – bendravimą su gyvūniškaisiais protėviais, giminės totemais? Tai bendravimas, vaizduojamas kaip komuniką, bendras valgymas, genties puota, ar bendravimas kaip piešimas, kūrybos procesas?

Paskutinį gyvenimo dešimtmetį dailininkas daugiausia piešė ir tapė savotiškus dvigubus portretus, sugretindamas žmogaus ir gyvulio ar paukščio galvas. 8–9 deš. sukūrė nemažai menininkų, kultūros lauko žmonių portretų, ten taip pat yra gyvūnų pavidalų<sup>41</sup>. Vis dėlto tarprūšinio dueto būtybės dažniau anoniminės. Žmonių galvos čia bevardės lyg moterų figūros kituose paveiksluose, žmonės kaip asmenys neatpažįstami lyg gyvūnai.

35 Aleksandravičiūtė ir Patašius, [įžanga], 12–13.

36 *Arkliai ir žmonės* (1968), *Du valstiečiai ir kumeliukas, Iš darbo, Svajonė* (1969).

37 *Trys Petronėlės*, I–IV (1964–1965).

38 *Medinis arklukas* (1975), *Idilė* (1968), *Mergaitė, baltas kumelis ir šokanti moteris* (1971).

39 *Nuotaka*, I (1977). Galbūt Gudaitį įkvėpė garsi vokiečių liaudies daina „Paukščių vestuvės“ („*Die Vogelhochzeit*“), tarpukariu Lietuvoje gerai žinoma, tik jis nupiešė ne apdainuojamas strazdo ir juodvarnės vestuves, o paukščius žmonių vestuvėse.

40 Kunčiuvienė, „Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias“, 280.

41 *Vytauto Kalinausko portretas* (1974), *Antano Miškinio atminimui* (1983).

Žodis „galva“ kūrinių pavadinimuose<sup>42</sup> tarsi byloja, kad čia ne šiaip žmonių veidai, portretai, atvaizdai, o būtent paveikslo kraštų nupjautos galvos – lyg dubenyje gulinti Jono Krikštytojo galva. Piešiniuose ir paveiksluose Gudaitis pabrėžia galvų kaip organinių objektų materialumą, apimtį, masę, svorį, nors užmerktos akys, neregintys žvilgsniai kartu rodo jas esant slaptų minčių buveinėmis. Gyvulių galvos mūsų vaizduotėje yra ir tos, kurios guli ant mėsinės prekystalio ar puotos stalo. Gudaičio darbuose visos laikosi vertikalčiai, bet tradicinė metoniminių, galva apsiribojančio gyvos būtybės atvaizdo konvencija jų atžvilgiu jau nebepatikima. Žmogus visur (neuztikrintai) atstovaujamas vien galvos, o paukščiai ar peteliškės iškyla ir visu ūgiu<sup>43</sup>. Simetriška kompozicija, panašūs dydžiai rodo žmonių ir gyvūnų giminybę, objektiškai vaizduojamos galvos sulygina žmogiškąjį ir nežmogiškąjį subjektyvumą. Pirmenybę dailininkas, regis, veikia teikia nežmogiškajam, o tarprūšinis bendrabūvis jo darbuose gerokai neįjaukus.

Atidžiau įsiziūrejus į Gudaičio piešinį spalvotomis kreidomis *Moters ir žvėries galvos* (1979), savitą dvigubą moters ir šerno portretą, kažkas neramina. Galvos sukomponuotos ne greta viena kitos, kaip daugelyje kitų piešinių, o viena už kitos – moters galva iš dalies užstoja žvėries knyslę. Tai daro tikroviško vaizdo išpūdį, bet greitai pamatau, kad jis sukonstruotas iš skirtingų fragmentų, turi ne vieną žiūros tašką. Padaras žvelgtų moteriai per petį tiesiai į mus iš labai arti, jei tik turėtų akies vyzdį, o žemiau jo įkomponuotas moters veidas matomas tarsi šiek kiek iš apačios ir atrodo nutolęs. Toks galvų montažas jas keistai suartina. Abiejų akys kartais atrodo atmerktos, nors nieko nematančios, kartais – užmerktos. Dėl virtualaus vaizdo nepastovumo žmogiškoji ir nežmogiškoji būtybė tampa nepastoviai, įsivaizduojamai giminingos. O jei vis dėlto vaizdą interpretuotume kaip vientisą tikrovės fragmentą? Kada žmogaus galva atsidurtų po šerno knysle? Tikriausiai jei žmogus stovėtų prie iškimštos šerno galvos medžioklės trofėjų salėje. Gedulo išraiška moters veide galbūt kaip tik skirta nužudytam ir per artefaktu paverstą palaikų fragmentą išlikusiam padarui.

<sup>42</sup> *Paukščio ir vyro galvos, Vyro ir veršio galvos, Gaidys ir moters galva* (iš 1978–1979 m. sukurtos spalvotų piešinių serijos); taip pat paveikslai *Vyro galva, gaidžio galva* (1979), *Du paukščiai ir senio galva* (1980), *Paukštis, gėlės, vyro galva* (1982).

<sup>43</sup> Piešiniai *Moteris su papūga, Vyro galva su apuoku, Piešinys su peteliške* (1978), *Senis ir paukštis* (1979).

Tarp anoniminių galvų beveik niekuo neišsiskiria *Autoportretas su paukščiu* (1981)<sup>44</sup>. Nedideliame paveiksle matyti dvi gyvos būtybės mėlyname lyg vakaro dangus fone. Kairėje – paukštis, dešinėje – įkypai išprausta portretuojamojo galva, palinkusi paukščio pusėn, nupjauta ties kaklu paveiklo kampe dviejų jo kraštinių. Žmogaus akys užmerktos – dailininko autoportreto atveju tai reikštų, kad jis tapo iš atminties ir vaizduotės, bet jis tarsi žiūri į pasaulį paukščio akimis. Šis pasukęs galvą į žmogų, jo snapas beveik liečia žmogaus akies voką. Gal norėtų iškabinti akį? Žmogus atrodo leisgyvis, užsnūdęs ar giliai paniręs mintyse, svajose, skausme, kančioje. Paukštis – jo kompanionas, bet galbūt ir antrininkas, siela, totemas. Dailininkas pats apibūdina paukščio pavidalą ir vaidmenį paveiksluose kaip ne visai aiškų, daugialypį ir nulemtą empatijos: „Iš seno su paukščiais gerai sugyvenu. Išeina nei naturmortas, nei portretai. Tiesiog nežinau, kaip tai pavadinti.“<sup>45</sup> Paskutiniuose darbuose jis dažnai vaizduoja paukščius ir gyvūnus pasaulyje vienus, be žmonių<sup>46</sup>.

Nesiliauju stebėtis tarprūšinės draugijos motyvų Gudaičio kūryboje gausa ir tikiu, kad jie nebuvo tik pretekstas raiškai plėtoti, kaip bylotų vėlyvuojų sovietmečiu vyravęs formalistinis požiūris. Iš kur, kaip, kodėl atsirado šios vizijos, kam jos giminingos? XX a. pirmos pusės dailės kontekste mišrios kompanijos siužetai, priešpriešos tarp žmogaus ir gyvūnų, kultūros ir gamtos išnykimas bene labiausiai būdingas prancūzų surrealistų vaizdams ir tekstams. Jie siekė suteikti vaizdavimo galią pačiai gamtai, geriausias tikrovės kaip reprezentacijos pavyzdys jiems buvo mimikrija, gyvūnų optinio prisitaikymo prie aplinkos geba. 1929–1933 m. studijuodamas Paryžiuje, 1937 m. lankydamasis ten surengtoje pasaulinėje parodoje, Gudaitis negalėjo visai nesusidurti su jų kūryba. Pasak Kunčiuvienės:

[jis] vyksta į pasaulinę parodą Paryžiuje. Važiuoja per Berlyną, Miuncheną. Šiuose miestuose trumpam apsistoja, lanko muziejus, parodas. Paryžiuje Ispanijos paviljone pirmą kartą mato Picasso „Gerniką“, eina į *Petit Palais* rūmuose veikiančią

44 Reprodukuotas ant 1987 m. albumo viršelio aplanko.

45 Kunčiuvienė, „Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias“, 284.

46 Paveikslai *Baltas paukštis, rudas katinas, Du paukščiai pajūryje* (1985); piešiniai flomasteriu *Du ilgakakliai paukščiai, Maryos žuvis* (1987). Piešdamas gyvūnus, Gudaitis naudojosi Čekoslovakijoje išleistomis gyvūnų ir paukščių enciklopedijomis. Žr.: Kunčiuvienė, „Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias“, 284.

apžvalginę modernaus meno parodą „Nepriklausomojo meno meistrai 1895–1937“ (*Les maîtres de l'art indépendant 1895–1937*).<sup>47</sup>

1937-ųjų pasaulinėje parodoje siurrealistai atsikirto totalitarinių valstybių reprezentacijoms savo kuruojamą Mados paviljoną užversdami sulaužytais manekenais, neįaukšę gyvo ir negyvo painingą paskleisdami malonioje mados fotografijos srityje.

Siurrealistų įpėdiniai, 1948 m. Paryžiuje įsikūrusios CoBrA grupės menininkai, ypač žavėjosi abstrakčia gestine pirmtakų raiška ir biomorfinėmis formomis. Ekspresyviais, spontaniškais, *gyvais* potėpiais jie tapė žmones, gyvūnus ir mitines būtybes. Priešistorės olų tapybą primenančiuose Karelo Appelio paveiksluose žmonės su gyvūnais iš taikių bukolinių scenų veikėjų virsta monstriškais padarais. Asgeris Jornas ne veltui pabrėždavo, kad CoBrA žmogų laiko žmogiškuoju gyvūnu – brutaliuose jo paveiksluose žmogiškumas išties atrodo nežmoniškas, žvėriškas ir chaotiškas<sup>48</sup>.

XX a. 7 deš. vidury Vilniuje ir Palangoje Gudaitis ėmė tapyti kai ką gana artima tam, ką CoBrA nariai Paryžiuje tapė pokariu – tuomet, kai Lietuvoje dailininkui turbūt buvo sunkiausia. Jo potėpiai kiek ramesni, kompozicijose daugiau pusiausvyros, bet idilę sužlugdo neįauka, kylanti iš pernelyg didelio žmonių ir ne žmonių artumo ar net sukeičiamumo. Gudaičiui, regis, būdinga giluminė ne kraujo giminystė, artumas siurrealistų mąstymui ir pasaulėžiūrai. Paradoksalu, bet, nepaisant kitokios vizualios raiškos, tai matoma paveikslų paviršiuje – pirmiausia kaip žmonių, gyvūnų ir artefaktų optinė giminystė. Sugretindamas žmonių ir ne žmonių galvas – objektus-natiurmortus ir kartu portretus, Gudaitis žmones *įžemina*, sulygina su kitomis gyvomis (arba ir negyvomis) būtybėmis. XX a. toks antropocentrizmo paneigimas prilygo siurrealistinei inversijai, suporavimas – garsiajam siuvimo mašinos ir skėčio susitikimui ant skrodimų stalo.

Nesiekiu Gudaičio praminti siurrealistu, bet manau, kad sovietmečiu beveik visiškos kultūrinės izoliacijos sąlygomis plėtota jo iš pažiūros eskapistinė kūryba priklauso postsurrealizmo dailei, kaip ir CoBrA grupės narių ar vadinamųjų *naujujų laukinių* tapyba. Mįslingą siurrealizmo idėjų invaziją, iššaknijimą ir plitimą sovietmečio Lietuvoje liudija hibridiškumo ir

<sup>47</sup> Ibid., 90.

<sup>48</sup> Karen Kurczynski, „Asger Jorn, CoBrA und das menschliche Tier“, in *We Love Animals. 400 Jahre Tier und Mensch in der Kunst*, sudarė Nicole Fritz. (Ravensburg: Kerber, 2017), 35–37.

transgresijos raiška netiesioginio Gudaičio mokinio Valentino Antanavičiaus kūryboje<sup>49</sup>. Vietoj tarprūšinio galvų sugretinimo jo tapyboje ir asambliažuose matome begalvystę ir galvų mainus, o painiava tarp gyvo ir negyvo, žmonių ir ne žmonių, nusakomo ir nenusakomo pasiekia naują lygį. Mitologinės figūros – žmonių kūnai su žvėrių ar paukščių galvomis – mena žvėriagalvius nuo priešistorės olų tapybos ir mamuto kaulo drožinių, senovės Egipto ir Kretos dievų, graikų antikos mišrūnų iki siurrealizmo dailės ir literatūros, kur jie tampa priešaringi, gyvūno suasmeninimą ar sudievinimą keičia žmogaus gyvuliškumas ar sužvėrėjimas. Antanavičiaus tapyboje gausu ir kitokių pavidalų – padrikų, begalvių, subyrėjusių, daugialypių, neįvardijamų, iš dalies nulemtų fizinio atsitiktinumo. Tokia žmogaus figūros erozija, papildymas zoomorfiniais pavidalais ir negyvojo pasaulio elementais, automatizmas ir medžiagų veikmė artima Georges'o Bataille'aus antropomorfizmo kritikai<sup>50</sup>, kurią šiandien galima suprasti ir kaip antropocentrizmo kritiką. Tradicinius kulto atvaizdus primenančiuose Antanavičiaus asambliažuose demonais, dievais ir šventaisiais tampa nenusakomos rūšies padarai. Matyt, tai – totemai, kaip ir Gudaičio paukščiai, su žmonėmis sėdintys už vaišių stalo.

### Išvada

Kūriniai kaip vaizdai ir (ar) materialūs artefaktai, jungdamiesi su žodžių kalbos teiginiais *parataksės* arba *komposto* principu, produkuoja naujus virtualius esinius. Jie atsiranda suvokimo ir interpretacijos proceso metu iš keleto *materialių-semiotinių veikėjų* sąveikos ir gali būti netikėti, prieštaraujantys įprastoms normoms ir kanonams. Prieš dailės kūrinių mus ištinkantis didihubermaniškas nežinojimas – svarbi jo į(si)tinklinimo ir veikmės sąlyga. Ši nežinojimą gali lemti jo emancipacija, išsilaisvinimas iš autoriaus užmačių, sąmoningas suvokimas *estetiniu režimu*, bet taip pat ir užmarštis ar šaltinių stoka.

49 Valentinas Antanavičius pas Antaną Gudaitį nesimokė, bet susitikimas su klasiku 1956 m. stojant į Dailės institutą, regis, buvo lemtingas jo kūrybos multimedialumui ir jo ištikimybei estetiniam režimui. „Per kompozicijos egzaminą, norėdamas sublizgėti idėjiškai, nutapiau išartą dirvoną, toliau traktoriuką, o pirmame plane – kolūkietį su vaiku, tikrinantį arimą. Egzaminavo Antanas Gudaitis. Atsimenu, rašydamas man ketvertuką su minusu, užklausė: „Kokį tu čia anekdotą nupiešei?“ Sumišęs, nieko nesuprasdamas, raudonavau. To minusiuko užteko, kad nepatekčiau į tapybą...“. Antanavičius 1956 m. buvo priimtas į Dailės institutą studijuoti grafikos, bet po dvejų metų vis dėlto sėkmingai perėjo į tapybos katedrą. Valentinas Antanavičius, *Gyvenimas be parado* (Vilnius: Artseria, 2011), 21.

50 Apie Georges'o Bataille'aus antropomorfizmo kritiką: Georges Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit, oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille* (München: Wilhelm Fink, 2010).

Gudaičio kūrinių nulemtas virtualus esinys – empatiška ir kartu neįjauki tarprūšinės egzistencijos pilnatvė, komplikotos ateities vizija, žmonių ir ne žmonių bendrabūvį padedanti suprasti kaip neišvengiamos lemties dalyką. Pagalvoti apie tai, kad XX a. 7–9 deš. Gudaičio dailė yra ne tiek postalinistinė, kiek postsiurrealistinė, kaip ir didelė dalis XX a. antros pusės Vakarų dailės, kad tai lyg *ižeminta* ir lyriška siurrealistinių tarprūšinių fantasmagorijų versija, mane paskatino tyrėjų pripažįstamas nežinojimas ir net keletas *veikėjų*, iš pirmo žvilgsnio su svarstomu klausimu visai nesusijusių<sup>51</sup>. Anaiptol nemanau, kad man pavyko tobulai pasinaudoti jų teikiamomis mąstymo galimybėmis, juolab – pastebimai pertvarkyti dailėtyros diskursą, tad toliau galvoju, ar įmanoma tą padaryti.

Dailės istorijoje (socialinėje dailėtyroje) visiškai įprastas dalykas – kūrybos kontekstų, laikotarpio kultūrinės terpės, vaizdinių dirvos tyrimai – būtų vienas iš interpretacijos įžeminimo, įvietinimo būdų. Tačiau kaip leisti fermentuotis dar derlingesnei dirvai tekste, reformuoti dailėtyros kalbą, prasmingai plėtoti spekuliatyvųjį dėmenį? Manau, kad tai nelengva užduotis. Gudaičio kūrybos atveju, matyt, reikėtų kompostuoti tirštą vaizdų, motyvų, figūrų, dažų ir kitų medžiagų vardų mišinį. O gal rašyti pasakas apie sparnuotuosius protėvius, kurti fikcinius įsivaizduojamus žmogaus ir žvėries dialogus? Bet tuomet tektų perskaityti visas Gudaičio kada nors skaitytas knygas arba išmokti šernų kalbą.

Gauta ——— 2022 02 01

<sup>51</sup> Vienas jų – tai 2021 m. Vilniuje išleistas dailininkės ir rašytojos, siurrealistės Leonoros Carrington romanai *Klausymo ragelis* (1974), galimai turėjęs įtakos ir Haraway *chtuluceno* vizijoms.

## Literatūra

- Antanas Gudaitis. Sudarė Eglė Kunčiuvienė. Vilnius: Vaga, 1987.
- Antanas Gudaitis: *tekstai ir vaizdai*. Sudarė Eglė Kunčiuvienė, Ema Mikulėnaitė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2020.
- Antanavičius, Valentinas. *Gyvenimas be para-do*. Vilnius: Artseria, 2011.
- Barthes, Roland. „Nuo kūrinio prie teksto“. In *XX amžiaus literatūros teorijos II*, 121–130. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Carrington, Leonora. *Klausymo ragelis*. Vilnius: Rara, 2021.
- Danto, Arthur C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traum-erzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbilder*. Köln: Dumont, 2001.
- . *Formlose Ähnlichkeit, oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- Grigoravičienė, Erika. *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- . *Lietuvos dailininkų piešiniai nuo 1957 metų iš MO muziejaus kolekcijos*. Vilnius: MO muziejus, 2020.
- Haraway, Donna J. *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Sudarė Carmen Hammer, Immanuel Stiess. Frankfurt a. M./ New York: Campus, 1995.
- . *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a. M./ New York: Campus, 2018.
- . „Čiuopiantis mąstymas: antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“. *Athena* 14 (2019): 79–117.
- Harman, Graham. „Prieš ontotaksonomiją“. In *Apie tikrovę*. Sudarė Kristupas Sabolius, 42–79. Vilnius: Lapas, 2021.
- Jurėnaitė, Raminta. *Abstrakcija ir ekspresionizmas: dvi Vilniaus tapybos tradicijos 1960–2009 m.* Vilnius: Modernaus meno centras, 2009.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Manovich, Lev. *Naujųjų medių kalba*. Vilnius: Mene, 2009.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Rancière, Jacques. *Politik der Bilder*. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2005.
- . *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: PoLYpeN, 2008.
- . *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen, 2009.
- We Love Animals. 400 Jahre Tier und Mensch in der Kunst*. Sudarė Nicole Fritz. Ravensburg: Kerber, 2017.

## Summary

## Thinking-with and Telling Stories: Artwork as a Companion

Erika Grigoravičienė

*Keywords:* *aesthetic regime* (Jacques Rancière), *actor-network theory* (Bruno Latour), *situative knowledge, sympoiesis* (Donna Haraway), Antanas Gudaitis.

The paper is dedicated to the theoretical approaches and methodologies of artwork interpretation. By drawing from the contemporary materialist philosophy, primarily the theories of Bruno Latour and Donna J. Haraway, the paper aims to develop a version of contextual interpretation that is both *terrestrial* and *speculative*. The paper discusses the conditions of discursive emancipation, networked inclusivity and agency of artworks, namely: *author's* death, the importance of cognition, and Rancière's notion of *aesthetic regime*. Rancière talks about the emancipation of viewer as a result of the unpredictability of sensory cognition and the incongruity of the rules of poetics and aesthetics, which implies the activation of artworks (images, texts, etc.). The paper argues that artworks (mediated images) have more agency than texts, which is confirmed by visual phenomenology, psychoanalysis of the gaze, the paradigm of effigies, etc. The artworks are thus the active and not-quite-dead participants of social interrelations because they keep generating unforeseen performative consequences and random meanings, as well as shaping the behaviour of the audiences that perceive them. Meanwhile authors and interpreters are not subjects but 'mere' actants – they are not-quite-alive as they rely on mediated repositories of knowledge and forms. In terms of Latour's Actor-Network Theory (ANT), the perceiving audience (including art theorists themselves) are networked *actants*, and their interrelations involve many other actants, including ordinary imagery, (meta)stories, ideas,

Erika Grigoravičienė —

*Kartu mąstyti ir pasakoti istorijas: dailės kūrinys kaip bendrininkas*

artists, thinkers, atmospheric phenomena, animals, and artefacts. Within Haraway's paradigm of *situated knowledge*, an artwork would be a sym-poietic companion that joins us in thinking, makes us worry, assemble into the networks of partial, embodied, and site-specific knowledge, as well as mourn and facilitate our *response-ability*. If we are able to think together with various human and non-human entities, both alive and dead, this surely extends to artworks too.

Haraway calls the paradigm of cohabitation of species and entities *Chthulucene*, and sometimes it is possible to apply it to the artworks that are not necessarily new. In the second part, I ignore the distinction between the art theoretical text and meta-text, and take up the case of Antanas Gudaitis (1904-1989). A master figure of Lithuanian modernism, Gudaitis studied in Paris (1929-1931), and his later period is marked by the plentitude of references to inter-species cohabitation. In his drawings from the 1970s, we see birds sitting at the table together with people, and his later work features 'double-portraits' that combined the heads of humans and various animals. Depicted in the distinctly expressionist style, objects and animate creatures are turned into equal actants. Gudaitis stresses the optical similarities between humans and non-humans, which gives his work the quality of the Freudian *uncanny*. In the conditions of an almost total cultural isolation during the soviet era, the art of Gudaitis, as well as that of the CoBrA collective, with their vision of an empathetic and slightly uncanny inter-species cohabitation (which today we would call post-anthropocentric), could have only emerged in the artistic soil already prepared by surrealism. The research of creative contexts, cultural environment and imagery is common in art history, and it is also one of the traits of the situative – *terrestrial* – interpretation, although the reformation of the art theoretical language through a meaningful developing of the speculative dimension is certainly not an easy task.