

RAMUTĖ RACHLEVIČIŪTĖ

Siurrealizmas ir erotiškumo daigai Vytauto Kalinausko tapyboje

Anotacija: Vytauto Kalinausko XX a. 7-ojo dešimtmečio tapybos kūrinius galėtume laikyti bene pirmaisiais represuoto seksualumo atšvaitais *raison d'État* fone. Nors tyrinėtojai Kalinausko nepriskyrė Lietuvos „tyliajam modernizmui“, vis dėlto jis priskirtinas nepriklausomai mąstantiems Lietuvos dailininkams ir jo noras susikaupti savyje, perteikti vidinius išgyvenimus, kamerines, intymias egzistencijos problemas traktuotinas kaip reakcija į oficialių sovietinės kultūros politizavimą ir kaip priešingybė visuomeninio meno vaidmens absoliutinimui. Straipsnyje teigiama, kad Kalinausko kūryba tarsi pavėluotai veja klasikinį tarpukario siurrealizmą, adaptuoja jo motyvus, siužetus, kai kurias raiškos priemones. Tyrimui naudoti tradiciniai dailės kūrinių analizės metodai – stilistinė ir ikonografinė kūrinių analizė, pasitelkta kultūrinių įtakų istorija.

Raktažodžiai: siurrealumas, siurrealizmas, represuotas erotiškumas, „objektyvus atsitiktinumas“, sovietmečio tapyba.

Vytautas Kalinauskas (1929–2001) – grafikas, estampų kūrėjas, knygų iliustratorius. Grafikos srityje dailininkas buvo labiau pripažintas kaip taikomosios, o ne „grynosios“ grafikos atstovas. 1958 m. jis baigė Lietuvos TSR valstybinį dailės institutą, įgijo grafikos specialybę (studijavo kartu su Stasiu Krasausku, Arūnu Tarabilda, Juozu Galkumi, Kastyčiu Juodikaičiu). Buvo vienas kartono raižinio pradininkų ir populiarintojų Lietuvoje bei jo pagrindu sukurtos mišrios, autorinės technikos kūrėjų. XX a. 7-uoju dešimtmečiu – Grafikos sekcijos pirmininkas, daug prisidėjo organizuojant pirmąsias Lietuvos ekslibriso parodas (nuo 1960). Apipavidalino per 200 knygų, daugiausia grožinės literatūros, iškiliausi Kalinausko iliustruoti kūriniai – Johanno Wolfgango Goethe's *Faustas* (1977), Dante's *Dieviškoji komedija* (1987). Kalinauskas buvo ir scenografas, 1965–1998 m. apipavidalino per 30 spektaklių (žymiausias darbas – Juozo Miltinio režisuoto Benjamino Jonsono *Volponės* spektaklio scenografija Panevėžio dramos teatre, 1971),

ir kino dailininkas, 1965–1994 m. apipavidalino 11 kino filmų (žymiausi darbai – režisieriaus Vytauto Žalakevičiaus filmai *Niekas nenorėjo mirti*, 1965; *Visa teisybė apie Kolumbą*, 1970; *Tas saldus žodis – laisvė*, 1972; *Atsiprašau*, 1982; *Žvėris, išeinantis iš jūros*, 1991–1992; Jono Vaitkaus MKČ. *Zodiakas*, 1985).

Kalinauskas buvo ir tapytojas, bet tik *sau* ir draugams, viešumoje ši jo kūrybos dalis nebuvo pripažinta ir žinoma. Pats bene svarbiausia savo kūrybos sritimi laikė būtent tapybą, jai daugiau dėmesio skyrė 1966–1980 m., vėl prie jos grįžo 1994–1995 m. Nuo 1957-ųjų dalyvavo dailės parodose Lietuvoje ir užsienyje (grafikos, scenografijos darbai), tačiau jo tapybai trūko to privalomo visuomeninio svorio, ideologinio užtaiso. Rimtesnis valstybinis apdovanojimas Kalinauskui skirtas tik nepriklausomybės laikais – 1997 m. Lietuvos Respublikos Vyriausybės meno premija už viso gyvenimo nuopelnus.

Šiam tyrimui aktualūs ankstyvieji 7-ojo dešimtmečio Kalinausko kūriniai, turintys siurrealumo atšvaitų, išsibarstę privačiose kolekcijose¹. Siurrealumo apraiškos Lietuvos dailėje bene pirmiausia pasirodė XX a. 7-ojo dešimtmečio viduryje Kalinausko darbuose. Šios rūšies dailininko kūryba, tiksliau, tapyba, sovietinės dailės kontekste liko „oficialioje paraštėje“, t. y. buvo rodoma personalinėse parodose, bet nepateko į prestižinių respublikinių vaizduojamosios dailės parodų tapybos skyrius. Individualios Kalinausko parodos surengtos alternatyviose erdvėse, kur pagal to meto tradiciją dailininkas galėjo demonstruoti ne tik savo „gimtajai“ – grafikos – sekcijai priskiriamus kūrinius, bet ir kūrinius *sau*, sukurtus laisvalaikiu. 1966 m. įvyko paroda Vilniaus „Vagos“ knygyne, 1970 ir 1980 m. – ekspozicijos Panevėžio dramos teatro fojė. Dailininko kūryba rodyta ir už Lietuvos ribų: 1971 m. Taline, 1978 m. Lenkijoje (Gdanske, Varšuvoje, Elbinge), 1979 m. – Tbilisyje ir Leningrade, tačiau siurrealūs tapybos kūriniai nepateko į apžvalginius Lietuvos tapybos leidinius.

Kalinausko tapybos darbai yra kamerinio, namų erdvei skirto formato ir atlikti tempera ar mišria technika. Ankstyvoji jo kūryba naujovių sėmėsi ir jomis „maitinosi“ nuolatinių privačių išvykų (su draugų, pažįstamų iškvietimais) į artimąjį užsienį metu², daugiausia į Lenkiją, Čekoslovakiją, kur menininkas susi-

1 Vilijos Daugirdaitės, Vytauto Žalakevičiaus našlės Likos Žalakevičienės, Agnės Bekerytės-Švėgždienės ir kitų privačiose kolekcijose Lietuvoje ir Lenkijoje; dalis jų šiandien žinomi tik iš prastos kokybės iliustracijų, įsirežę atmintyje, o jų buvimo vieta nežinoma.

2 Iš autorės pokalbio su sūnumi Andriumi Kalinausku 2010 02 27, Vilnius. Autorės archyvas; LDS archyve saugoma asmeninė dailininko Vytauto Kalinausko asmens byla.

dūrė su siurrealistų darbais. Galima atrasti Kalinausko kūrybos sąsają su Čekijos siurrealizmu, ypač Toyen kūryba (tikroji pavardė Marie Čermínová, 1902–1980; nuo 1923 m. ji priklausė grupei „Devetsil“, o nuo 1925 m. kartu su Jindřichu Štyrskiu gyveno ir kūrė Paryžiuje, savo kūrybą priskyrė meniniam *artificializmo* judėjimui, nuosekliai rėmėsi André Bretono idėjomis). Toyen, kaip ir Kalinauskas, mėgo tas pačias temas ir atmosferą: cirko, egzotikos, teatralizuotų vaizdinių. Stilistinių panašumų iš dalies nulėmė dar ir tai, kad Kalinauskas ir Toyen darbovosi tose pačiose srityse – tapyboje, grafikoje, scenografijoje, mėgo tas pačias technikas – temperą, piešinį grafitiniu pieštuku, akvarele ir purškimą aerozoliu.

Kalinausko paveikslų „Bokštas“ (1966), „Riterio sapnas“, „Baladė“ (abu – 1968) personažės primena siurrealizmo pradininko ir teoretiko Bretono heroję Nadžą³. Personažės ekscentriškos, pasirengusios teatralizuotam renginiui, išsi-veržusios į gatvę pusnuogės, vien su apatiniais drabužiais. Jų apranga skirta tikrai ne miesto, gatvių šurmuliui: „galbūt tai, kas vargu ar leistina gatvėje, bet priimtina teatre, mane domina tik tiek, kiek peržengia ribas to, kas vienur užginta, o kitur – privaloma?“⁴, – komentavo Bretonas, tiksliau, jo apysakos herojus. „Riterio sapne“ cirko artistę prie gotikinio statinio ar „Bokšte“ praeivę, koketiškai besitaisančią keliaraištį prie Vilniaus katedros, šiuolaikinę pusnuogę madoną su šventosios aureole „Baladė apie stebuklingą Boleslovo gimimą“⁵, Kalinauskas, kaip ir Bretonas Nadžą, išvydo tarsi atsitiktinai. Kartą klaidžiodamas Paryžiaus gatvėmis Bretonas sutiko jauną moterį – Nadžą, kuri vėliau tapo poeto apysakos heroje, pasakotojo mylimąja ir laisvės pranaše, mūza. Viskas, regis, prasidėjo prozišku „praeinančių pro šalį moterų stebėjimu“. Atsitiktinai gatvėje sutikta moteris ir žaibiškai užsimezgęs ypatingas meilės ryšys po trumpalaikio romano akimirksniu pakeitė poeto gyvenimą. Moteris sužavėjo ne tik savo ekstravagan-cija, ypatingais pranašavimo sugebėjimais, bet ir talentingais piešiniais. Nadža tapo ne tik ir ne tiek dabartinio meilės jausmo, kiek visų dar tik numanomų meilių pranašė, nepakeičiama mūza.

3 André Breton, *Nadža*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, iš prancūzų kalbos vertė Akvilė Melkūnaitė. Bretono apysaka *Nadža* – ne tik siurrealistinės literatūros pavyzdys, bet ir teorinė siurrealizmo manifestacija. Apysakos žanras gana artimas dienoraščiui chronologiniu įvykių, išgyvenimų fiksavimu. Bretonas norėjo sukurti į XIX a. romanus visiškai nepanašią knygą, siekė, kad tai būtų lyg atvertos, nerakintos durys į pasąmonę.

4 André Breton, *op. cit.*, p. 45.

5 Paveiksle esantis užrašas lenkų kalba bei nedidukė Lenkijos valstybinė vėliava demonstruoja gerai žinomas dailininko simpatijas lenkų kultūrai, kuriai iš dalies jis jautėsi priklausąs.

Abiem atvejais (Bretono ir Kalinausko kūrinuose) svarbiausia ne meilė konkrečiai moteriai, o tai, kad siurrealistiška *beprotiška meilė* (*L'amour fou, folie*)⁶ tampa pasaulio varomąja jėga, prilygstančia alcheminiam veiksmui. Šį veiksmą dailininkas, kaip ir jo pirmtakas prancūzas, suvokia „ne kaip tvarkingą visumą, tai yra priklausomą nuo pačių mažiausių ir pačių didžiausių atsitiktinumų, stojantį piestu prieš mano banalų supratimą ir kartu atveriantį lyg uždraustą pasaulį: pasaulį staigių suartėjimų, stulbinančių sutapimų [...]“⁷. Siurrealu yra tai, kad Kalinausko herojės gyvena neaiškų uždarą gyvenimą, t. y. elgiasi ne taip, kaip derėtų mieste, viešose erdvėse, jos jaučiasi lyg cirko arenoje, teatro scenoje, kur gali apsimesti, kad esi vienui viena ir leisti save apžiūrinėti žiūrovams. Kalinausko paveiksluose jautrūs atsargaus teptuko potėpiai, įkomponuotos juvelyriškai trapios metalinės rankinių laikrodžių mechanizmų detalės ir koliažai neturi analogų 7-ojo dešimtmečio šiurkščios ir gaivališko potėpio išraiškos laisve besimėgaujancios lietuvių tapybos fone. Subtilumas, jautrus atidumas asmeninio gyvenimo ženklams, privatiems mažmožiams, meditacinė ramybė belaikėje erdvėje, švelnus moters lytiškumo pabrėžimas – tai savybės, neišsitenkančios 7-ojo dešimtmečio Lietuvos tapybos kanono ribose.

Kalinausko kūryboje aptinkame siurrealistinių topų: moterį mieste – mūzos mitologemą ir pilį – namų, paslaptingos buveinės, mitologemą. Mūza dailininko paveiksluose atsiskleidžia kaip nesavarankiška būtybė: moteris labiau suvokiama kaip vyro priedėlis, ji yra šalia vyro, niekada nekonkuruoja su juo, ypač kūryboje. Siurrealistų kūryboje mūzos, modelio ir prostitutės vaidmenys ir vaizdiniai neretai glaudžiai susipynę. Prostitutė – dailininkų, rašytojų siurrealistų ne tik įkvėpimo, bet ir egzistencinio ilgesio šaltinis. Ji besąlygiškai paklūsta vyrui, nors daug žada, teikia vilčių, bet drauge, kartais net ir vienu metu, ji, *femme fatale*, tuos norus naikina, užgniaužia. Tokios mūzos stipriai pasitarnauja psichinio automatizmo idėjai: dažnai išnyra atsitiktinai, taip pat netikėtai ir pradingsta, palikdamos didesnę ar mažesnę pėdsaką sutikto vyro gyvenime, kūryboje. Atsitiktinio susitikimo atvejis, nuotykis itin svarbus siurrealistiniam mąstymui kaip iššūkis prasmingam poelgiui, vyksmui ar pan. Kartu tai buvo smūgis dieviškos įkvėpimo prigimties teorijai ir apskritai kūrybinio įkvėpimo nuvertinimas.

6 *L'amour fou* vertimas į lietuvių kalbą gerokai įvairuoja: Elina Naujokaitienė verčia *pamišėliška meilė*, Kęstutis Nastopka – *pamišusi meilė*, Genovaitė Dručikutė, Akvilė Melkūnaitė – *beprotiška meilė*.

7 André Breton, *op. cit.*, p. 10.

Moteris – vyro didelių darbų, žygdarbių įkvėpėja, ji tik sužavi, parengia kūrybiniam darbui. „Meilė jiems [surrealistams – RR] yra pilnatvės, išsipildymo jausmas ir būseną, nušvitimas ir apreiškimas, ko gero, prilygstantis religiniam; o moteris šiame vyksme yra mediumas, tarpininkė, burtininkė.“⁸ Ji padeda vyrui realizuoti save: inspiruoja ne tik kūrybą, bet ir organizuoja vidinį vyro gyvenimą. Moteris gundo kūniškai, bet kartu ji tėra efemeriška svajonė. Tai itin aiškiai išsakė Bretonas: „Nuo pat pirmos iki paskutinės dienos laikiau Nadžą laisva dvasia, panašia į tas bekūnes dvasias, kurias akimirksniu galima prisijaukinti tam tikromis magijos apeigomis, bet anaipatol negalima jų užvaldyti.“⁹

Atskirai reiktų aptarti Kalinausko vaizduojamos moters tipą. XX a. 7-ame dešimtmetyje, ypač jo viduryje, Lietuvos tapyba formos novacijų nestokojo, tačiau moterys paveikluose paprastai būdavo vaizduojamos kaip kresnos, žemaūgės, visuomeniniam našiam darbui gerai tinkamos herojės. Tai taikliai pastebėjo Czesław Miłoszas, ieškodamas Rytų ir Vidurio Europos rašytojų ir dailininkų bendrų kūrybos vardiklių. „Ketmano“ skoniui būdingas plebėjiško grožio etalonas: „miestus užpildo valdantiejiems labiau patinkantis rasės tipas: žemaūgiai, kvadratiniai vyrai ir trumpakojės moterys plačiais užpakaliais. Tai proletariato tipas, kurį visur, kur įmanoma, propaguoja privalomi pavyzdžiai.“¹⁰ O štai Kalinausko paveikslų moterys yra trapios, glėžno kūno sudėjimo (visai netinkamos plūšėti prie staklių, konvejerio) artistės, pasižyminčios 7-ojo dešimtmečio dailei neregėta maloninančia prabanga – asmeniškumu. Kalinausko moterys spinduliuoja privataus gyvenimo paslaptis, jų elgesys išdykėliškai lengvabūdiškas. Jos elgiasi neįtikėtinais laisvai, skleidžia geismingumo kerus ir visai nesigėdija savo jausmų, minčių. Kartu jos yra somnambulės, savo elgesiu demonstruojančios, kad skendi sapne, jų geismingumas pridengtas vualiu. Plevenantis juslingumo debesėlis virš žaislinių moterų juntamas akivaizdžiai. Dailininko paveikluose nerasime jokios skubos, visuomeninės epikos, herojinio kasdienybės dramtizmo, tik privačių jausmų ramybę. Paveikslai trikdo malonumu, kurį patiri stebėdamas tokį džiugų reginį, nebūdingą nei sovietinio gyvenimo kasdienai, nei šventei. Jaunos moterys stublina gebėjimu jaustis intymiai viešumoje, minioje. O visų svarbiausia – moters misijos šioje žemėje

8 „Andre Breton (1896, Tenšėbrė – 1966, Paryžius): apie Andre Bretoną kalbasi Astrida Petraitytė ir Genovaitė Dručikutė“, in: http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3012&kas=straipsnis&st_id=5211 (žiūrėta 2011 12 03).

9 André Breton, *op. cit.*, p. 76.

10 Czesław Miłosz, *Pavertgas protas*: Esė, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2011, p. 77.

paslaptis, savitiksliis jaunystės žavesys, išdykėliška erotika ir privačios asmeninės emocijos magija su juslinių įspūdžių kontempliacija. Tai vien tik vaizduote paremti vaizdiniai; iš ten paskolintas ir kūrinio rekvizitas.

Kalinausko herojų liaunas, gležnas stotas, aristokratiškas galanterinių detalių žavesys buvo tarsi ekskursas į vakarykštį, žlugusį praėjusių laikų pasaulį, pasižymėjo retro dvasia, neturinčia analogijų XX a. 7-ojo dešimtmečio lietuvių dailėje. Tos moterys skleidė narcizišką grožėjimąsi savimi, regis, išgyvendintas smulkiaburžuazines „ydas“, „blogybes“. Išskirtinis Kalinausko kūrybos bruožas – ryšys su praeitimi, pavadinkime ją antikvarine praeitimi.

Kalinausko mūzos mitologema sietina su *moters-vaiko (femme-enfant)* tipu, kurios prototipas galėtų būti *Alisa Stebuklų šalyje*, taip pat siurrealistinės vaizdinijos personažė¹¹. Intriguojanti siurrealistus *moterystės/vaikystės* simbiozė kurstė siurrealistų ir jų gerbėjų erotinę vaizduotę, o drauge buvo dailininkų maskulinistinis kerštas pakyrėjusiam ir nuolatos peršamam racionalumui, „teisingam“, „protingam“ vyro elgesiumi. Naivi, nesavarankiška ir nekalta ji stokoja ne tik ir ne tiek vyro dėmesio, kiek *globos/aistros*. Taip nusitrina ribos tarp *moters* gyvenimo tarpsnių, vidinis pasaulis susilieja su išoriniu, kaip „katės šypsena be pačios katės!“¹² *Moters-vaiko* pasaulyje galioja kai kurie vaikystės dėsniai, bet jam nesvetimos ir moterystės pasaulio paslaptys. Visa tai keista ne tik žiūrovui, bet ir patiems personažams. „Alisai buvo taip apsisukusi galva nuo keistenybių, kad, atrodė, būtų didžiausia nesąmonė, jei viskas vyktų normaliai.“¹³ Nyksta ribos, svajonės ištirpsta realybėje, viskas susilieja ir susimaišo. Vyriskam žvilgsniui ši hibridinė būseną suteikia tikrąjį malonumo pojūtį ir jį intensyvina. *Motinystės/kūdikystės* ambivalenciją stiprina madona su mini sijonėliu, apsinuoginusi iki pusės ir prisidengusi žemiau pusės, atsainiai iš tolo stebinti kūdikį, paguldytą gatvėje. Ji – koketuojanti ir besimėgaujanti neatsakingumu infantili būtybė („Baladė apie stebuklingą Boleslovo gimimą“).

Siurrealistai itin vertino „objektyvų atsitiktinumą“, netikėtą susitikimą, ieškojo, laukė tokių progų, kurios jiems vienu metu buvo ir iššūkis, ir metodolo-

11 Viena svarbiausių siurrealizmo parodų Didžiojoje Britanijoje vadinosi *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Nurodoma pagal: New York's Central Park, Resnick Pavilion January 29, 2012–May 6, 2012, catalogue by Ilene Susan Fort, Tere Arcq, Terri Geis.

12 Luisas Kerolis, *Alisa Stebuklų šalyje ir Veidrodžio karalystėje*, Vilnius: Vyturys, 1991, p. 55.

13 *Ibid.*, p. 14.

ginis kūrybos sprendimas¹⁴. Kita vertus, siurrealistai „objektyvų atsitiktinumą“ suvokė kaip konkretaš „čia“ ir „dabar“ laukimą, provokaciją. Ji planuojama ir nenuspėjama (*kaip-kokiu konkrečiu pavidalu ir kada-kur* pasirodys). Tą atsitiktinumą laukimą siurrealistai pavertė didele paslaptimi, švente, trokštama staigmena, jos laukimas juntamas ir šio lietuvių dailininko kūrinuose. Kalinausko darbuose kirba viliojančios netikėtumo galimybės ir tebejuntamas ieškomos paslapties, erotinio stebuklo troškulys.

Švelniai erotizuoti moterų atvaizdai kuria pasakišką atmosferą: balansuojanti, mėginanti išsaugoti pusiausvyrą cirko artistė su skėtuku ir dvi apsinuoginusios, iš nugaros pavaizduotos moterys atrodo ne tokios nuogos (moters nuogybė nedalyvaujant vyrui nuo Édouard'o Manet laikų dailės istorijoje fiksuojama kaip mažesnė nuogybė ir ne tokia didelė „blogybė“ kaip vyrų akivaizdoje). „Riterio sapne“ ir „Bokšte“ vaizduojamos jaunos moterys – vienišos ir laukiančios. Ryškus darbuose pasikartojantis erotinio fetišizmo aksesuaras – prisegamos kojinės (provokuojantis, drąsus elementas sovietmečio dailėje) daro moteris žemiškomis, nuodėmingomis būtybėmis. Kita vertus, tai jaunos svajingos moterys, uždaras pasaulis, kurį regi vien dailininkas (o kartu ir žiūrovas). Siurrealumu pasižymintys Kalinausko paveiksliai, vaizduojantys moteris – cirko artistes ar praeives, besitaisančias keliaraištį, atskleidžia jų grožio paslaptis: viena vertus, teatrališkumą, stebuklingumą, o kita vertus, mechaninę moters-automato prigimtį. Siurrealistų žavėjimasis automatais, mechaniniais žaislais ir panašiais dalykais plačiai žinomas: juos itin traukė gyvo/negyvo statusas ir skirtis. *Femme-enfant* siejasi ir su judančios, šokančios, t. y. „atgijusios“, lėlės vaizdiniu, kuris vienu ir tuo pat metu demonstruoja vujeristinį pasitenkinimą stebint gyvą būtybę/automatą, ir kelia mintis apie patriarchalinio užsakymo, atliepančio vyro pageidavimus, programą.

Darbe „Vilnius“ Kalinauskas sukūrė svajonių moterį: ji daugiau vaizduotės, sapno atstovė, bet suvokiama ir kaip gamtinė, lytiška būtybė; ji labiau *būtis savyje* (*être-en-soi*) nei *būtis sau* (*pour-soi*), naudojantis Sartre'o terminais. Ji atvira/pasirengusi vujeristiniam žvilgsniui – pasipuošusi, koketuojanti. Tokia moteris yra tyra kaip vaikas ir tuo pat metu gundanti viliokė – ji tai nujaučia ir leidžia džiaugtis savimi. Malonumo intensifikacijos ženklai ryškūs Kalinausko

14 Филипп Серс, *Тоталитаризм и авангард: В преддверии запрдельного*, Москва: Прогресс-Традиция, 2001, p. 135.

kūryboje. Dar 1936 m. Janas Mukařovskýs¹⁵ atkreipė dėmesį į hedonistinį siurrealizmo estetikos pobūdį, nepasitenkinimą, kurį sukelia kūriniai, griaunantys „aukštojo“ meno normas ir drauge galintys tapti malonumo intensifikacija.

Kalinausko vaizdinių erotizmas, jei lygintume su siurrealistų vizijomis, yra represuotas, o juslingumas atseikėtas provizoriškomis priemonėmis. Tai patvirtina ir dailėtyrininkė Laima Laučkaitė, kuri prisiminė savo, paauglės, atmintin stipriai įsirežusį epizodą iš 1967 m. duris atvėrusių modernių Vilniaus dailės parodų rūmų, kuriuose buvo rodytas filmas apie Kalinausko kūrybą:

Vienas jo [Kalinausko – RR] darbas, rodytas filme, padarė man stiprų įspūdį, kurio poveikį pamenu iki šiol. Tai buvo kūrinys, vaizduojantis atsitiktinę gatvės sceną prie Katedros varpinės bokšto ir praeivę – jauną moterį, besitaisančią prisegamą kojine. Mane pritrenkė jo turinys, lokacijos paradoksas – viešos, rimtos, istorinės, centrinės miesto vietos ir slapto, intymaus veiksmo derinys, dviprasmiška, beveik nepadori užuomina, erotinės fantazijos išviešinimas. Palyginus su dabartine vizualine informacija, persunkta seksualumo, erotikos, pornografijos, Kalinausko darbas atrodo visiškai nekaltas, tačiau anuomet, visapusiškai suvaržytame sovietiniame kontekste, jis darė įspūdį. Tuomet nebuvau girdėjusi nei apie pašamoneį, nei apie siurrealizmą, libido, falinius simbolius, tačiau man, moksleivei, kūrinys įsirežė ilgam.¹⁶

Kalinausko grafikos darbams (estampams ir knygų iliustracijoms) būdinga nevienalytė koliažo stilstika: viename kūrinyje dera realistiniai, stipriai abstrahuotų formų, siurrealūs ir ekspresyvūs raiškios bruožai. Įsimintina atvira paveikslų kompozicija, kai nelieka nei realaus, nei menamo stačiakampio formato, uždarančio, apribojančio vaizdą. Kai kuriuose estampuose, knygų iliustracijose („Padavimuose“) atviroje erdvėje plevena perregimos besvorės prizmės, kurių linijos dažnokai net nėra ištisinės, o tik punktyrinės. Vaiskios ir fantomiškos neretai esti ir žmonių figūros. O architektūriniai pastatai, tiek istoriniai (Vilniaus senamiestis, jo bažnyčios, Kalinausko dirbtuvių kiemelis tuometinėje M. Gorkio, dabar Pilies, gatvėje), tiek ir naujieji („miegamųjų“

15 Janas Mukařovskýs – čekų filologas, dailėtyrininkas, avangardo teoretikas ir istorikas, ryškų struktūralizmo atstovas. Analizavo Jindřicho Štyrský ir Tojen kūrybą, tyrinėjo siurrealistinę poetiką, buvo glaudžiai susijęs su „Devetsil“ grupe. Dėmesį nuo kūrybos subjekto Mukařovskýs perkėlė į kūrybos rezultatą, analizavo kūrinio suvokimą ir atskirų jo detalių interpretavimą.

16 Iš autorės pokalbio su Laima Laučkaite 2012 02 20 Vilniuje. Autorės archyvas.

rajonų stambiapllokščiai) statiniai, peizažai sklendo it aitvarai. Nyksta ribos, svajonės ištirpsta realybėje, individualūs ir visuotiniai, daikto ir aplinkos pradais susiliečia, sąveikauja. Taip nusitrina ribos tarp žmogaus ir gyvenamosios aplinkos: vidinis pasaulis veržiasi, trykšta į paviršių, o išorinis panyra, randa vietą žmogaus vidujybėje. „Ikaro skrydyje“ (1969) dailininkas mėgino išsiskverbti į gilesnes vidines žmogaus būsenas ir pateikė jų projekcijas: per siurrealią vaizdų deformaciją pavyko tarsi fiziškai atspindėti dvasinę būseną. Kūriniuose išryškėjo asmeninių dramų pėdsakai, konkretūs išgyvenimai ir artėjančių būsimų vidinių ar išorinių katastrofų nuojauta. Kankinantys prieštaravimai įgijo *viršasmenį/viršrealų* vaizdą, išnyko ribos tarp „aš“ ir „tu“, tarp „manęs“ ir „kito“.

1987 m. Kalinauskas iliustravo Dante's Alighieri *Dieviškąją komediją*. Dantę, kaip ir Charles'į Baudelaire'ą, Arthurą Rimbaud, Stéphane'ą Mallarmé, Edgarą Poe, siurrealistai laikė savo pirmtakais ir priskyrė juos savo literatūros aukso fondui. Dante's vaizdinių pasaulis susiliečia su Baudelaire'o *Piktybės gėlėmis (Fleurs du Mal)* bei eilėraščių ciklu „Pamesti daiktai“, kur modernaus miesto estetika pinasi su liepsnojančiu „keisto grožio“ erotizmu bei XIX a. pabaigos dekadanso epochoje pamėgtu „mirusio miesto“ mitu.

Kalinausko darbuose nėra atviro erotizmo, būdingo siurrealistinei dailei¹⁷, ir šiandien mums jų erotiniai dirgikliai atrodo suvaržyti, drovūs. Anuometinės ideologizuotos dailės fone jie buvo drąsūs ir provokuojantys. Taigi XX a. 7-ojo

17 Erotizmo apraiškų dailėje pavyzdžiu gali būti ryškiausio skandinavų avangardinio meno kūrėjo dano Wilhelmo Freddie (1909–1995) kūryba. Jo biografija rodo, kad siurrealistų žaidimai erotika buvo kontroversiškai priimami Vakaruose, taip pat ir Skandinavijoje, net iki 1968 m. Paryžiaus pavasario įvykių. Jo pavyzdys grįaua du mitus: pirma, kad Danijoje ir visoje Skandinavijoje siurrealizmo idėjos, susijusios su seksualiniais tabu, buvo valstybinių institucijų toleruojamos, ir antra, kad XX a. 7–8-ame dešimtmečiais figūrinė dailė priklausė konformistiniam dailės sparnui. 1937 m. Freddie personalinėje parodoje „Sex – Surreal“ Kopenhagoje buvo areštuoti trys jo paveikslai. Už genitalijų ir sueities scenų vaizdavimą tapytojas turėjo būti nubaustas ir galėjo rinktis: mokėti baudą arba 20 parų praleisti kalėjime. Skandalingas dailininkas pasirinko antrąjį variantą. Antrojo pasaulinio karo metais Freddie teko bėgti nuo nacių dėl erotizmo ir politinių realijų sampynos kūryboje (paveiksle „Antinaciškos meilės meditacija“, 1936) į neutralią Švediją, kur jis gyveno iki 1950-ųjų. 1962 m. Kopenhagoje vėl buvo apkaltintas pagal danų baudžiamojo kodekso 234 straipsnį (dėl pornografijos), bylinėjosi dėl savo estetinių pažiūrų, teisės į „areštuotus“ kūrinius. Danijoje Freddie pripažintas tik 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kai 1973 m. surengta jo grafikos darbų ir piešinių paroda. 1973–1979 m. pakviestas dėstyti Kopenhagos karališkojoje dailės akademijoje, ėmė gauti dekoratyvinių kompozicijų viešose vietose užsakymų. 1986 m. jo kūrinių pirmąkart įsigijo Nacionalinis dailės muziejus.

dešimtmečio Kalinausko tapybos kūrinius, knygų iliustracijas, estampus ir scenografijos eskizus galime laikyti bene pirmaisiais represuoto seksualumo atšvaitais *raison d'état* fone: tada ėmė „aiškėti“, kad greta visuomeninių, valstybinių reikalų yra ir privatus reikalai, rūpesčiai, išgyvenimai¹⁸. Nors tyrinėtojai Kalinausko nepriskyrė Lietuvos „tyliajam modernizmui“, vis dėlto jis priskirtinas nepriklausomai mąstantiems Lietuvos dailininkams. Jis siekė perteikti vidinius išgyvenimus, kamerines, intymias egzistencijos problemas, o tai jau buvo reakcija į oficialų sovietinės kultūros politizavimą ir priešingybė visuomeninio meno vaidmens absoliutinimui¹⁹. Galima teigti, kad Kalinausko kūryba tarsis pavėlavusi vejasi klasikinį tarpukario siurrealizmą, adaptuoja jo motyvus, siužetus, raiškos priemones.

Surrealism and Hints of Eroticism in the Art of Vytautas Kalinauskas

Summary

The Surrealist movement and its manifestations were not fleeting phenomena in the art of Lithuania and other Central European countries. In this article the author attempts to identify elements of the surreal in the 1980s paintings of Vytautas Kalinauskas (1929–2001) including: a characteristically Surrealist atmosphere, fantasmagorical elements, and links to the imaginary. Like the aesthetic categories of expressivity and abstraction, the surreal has a particular relationship to Surrealism.

During the Soviet period few artists had the opportunity to see Surrealist works in the original, and most encountered them only accidentally, as reproductions. It is therefore only possible to speak about certain modes of expression and characteristics of the surreal that appeared in Lithuania

18 7-ojo dešimtmečio viduryje tapytojo Silvestro Džiaukšto paveikslą „Poilsis“ (1967), kuriame vaizduojamas trijų asmenų šeimos laisvalaikis (tėtis, mama ir vaikas prigulę ilsisi vasaros žolėje), Gražina Kliaugienė įvardijo kaip pirmą privataus gyvenimo atvaizdą sovietinėje lietuvių dailėje.

19 Žr. Piotr Piotrowski, „From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics“ / „Nuo autonomijos politikos prie politikos autonomijos“, in: *Menas ir politika: Rytų Europos atvejai / ART AND POLITICS: CASE-STUDIES FROM EASTERN EUROPE*. Meno istorija ir kritika/ Art History & Criticism 3. Kaunas, 2007, p. 18–25.

in the mid-1960s (in Europe, Surrealism, as a contemporary art movement, was dissolving at this time). In the author's opinion, elements of the surreal can be detected in the works of artists who were borrowing techniques from Symbolism, Expressionism, Pop Art and other movements.

During the past decade, Baltic art critics have made distinct efforts to reevaluate art that was created in their region during the second half of the twentieth century. The "great" stories of this period are only now being written. The author attempts to establish that, while it has yet to become entrenched in the Lithuanian art canon, Kalinauskas's oeuvre is not insignificant. She asks why, when Kalinauskas's graphic and scenographic works are recognized, his painting has remained on the margins of art history.

Keywords: the surreal, Surrealism, objective accident, repressed eroticism, Soviet art.
