

Medžių šviesa ir šešėliai M. Chomicz grafikoje

STASYS MOSTAUSKIS

Vilniaus dailės akademija

art@stasysart.com

Straipsnis skirtas lenkų-italų kilmės grafikės Malgorzatos Chomicz paskutiniojo dešimtmečio kūrybai aptarti, svarbiausią dėmesį koncentruojant į *Silence* ciklą (2018) ir glaustą jam priskiriamų požymių sklaidą. Tam pasitelkiamos įprastos formalios bei ikonografinės analizės priemonės, taip pat šiai užduočiai sukurtos instrumentinės sąvokos, nusakomos paviršiaus / gelmės, vaizdinio / neregimybės ir kitais terminais. Remiamasi prielaida, kad šis grafikos ciklas įkivaizdina kūrybinio lūžio tašką, slinkti nuo paieškos nuotykių prie atradimų brandos, prie stebėtinai tikslaus žinojimo, ką ir kaip norima tarti meno žodžiais. Kita vertus, Chomicz kūrybinė pastanga straipsnyje virsta impulsu formuluojant bendresnio pobūdžio meninės autorystės sampratą, eskiziškai nužymint pamatines baltų / slavų ir Viduržemio kultūrų vizualaus mąstymo skirtis, aptariant ir probleminant meninės sinekdochos perspektyvą, įtraukiančią žiūrovo žvilgsnį į amžiną tapatumo regimai formai ir ją viršijančio turinio nuotykį.

Esminiai žodžiai: Chomicz, grafikos menas, de Chirico, žiūrovo akis, paviršius / gelmė, vaizdinys / neregimybė, gamta netekties pavidalu.

Visą savo istoriją vakarietiško paveikslų vaizdinys žiūrovui sakė daugiau nei rodė: ne tik dėl sinekdochiškos meno prigimties, per atskirybę gebančios pristatyti bendrybę, keliomis detalėmis nužymėti išplėtotą siužetą. Pirmiausia todėl, kad akimi atveriamas ir mintimi atpažįstamas pasaulis nesutapo – akimi teikiamas pasaulio pavidalas buvo menkavertis ar bent menkesnės vertės, nei tas pats pasaulis, pripildytas akimi neatveriamu turiniu, apie kurį tiesiog žinoma, kad jis yra. Žinoma, nes tikima. Tai lėmė religinio pasaulėvaizdžio prielaidos. Pasaulis turi regimus ir neregimus matmenis, žmogaus pažinimui atsiveriančią pusę ir neperprantamus slėpinius – religinio pasaulėvaizdžio žmogui tai buvo savaime suprantama konstanta. Nūdie-

nos meninė pastanga tam tikru mastu post-krikščioniška, nes neretai tęsia šią dvilypumo tradiciją, tik atsiribodama nuo konfesinio apibrėžtumo. Ši tradicija, kuriai priskirtina Malgorzatos Chomicz grafika, sako: akis pajėgi atverti tik regimą pasaulio pusę, tačiau meninis judesys, atmetantis akį ribojančius varžtus, vaizdinių pavidalais gali vizualizuoti, o gal tik nurodyti tai, ko akis nemato, bet kas „tarp eilučių“ įrašoma meninio vaizdinio audinyje. Akis šiuo požiūriu yra daugiau nei akis: meninio suvokimo plėtotė išmokė ją matyti ne tik tai, ką ji mato, bet ir tai, ko nemato. Pakartokime: matyti meniniame vaizdinyje tai, kas jame nematoma¹. Ko tokia

¹ Akivaizdu, tokie apibūdinimai ne tik peržengia akies kaip pasyvios jauslės traktuotę, bet ir stengiasi suteikti

receptija reikalauja iš akies? Žiūrėti į regimą meninio vaizdinio pusę, bet tuo pačiu metu matyti ir kitą, neregimą dalį. Būtent toks, neabejotinai paradoksalus vizualios meninės receptijos apibūdinimas papildo minėtos tradicijos požymius. Kas tokia kontekste yra Chomicz grafikos vizionieriškumas? Autorės akies galia matyti tai, kas nematoma². Ir vizualizuoti tai meninėse formose.

Toks dvilypės vizualinės receptijos modelis, neabejotinai koordinavęs, tarkime, Vakarų renesanso dailę, generuoja reikšmingą pažintinį slenkstį nūdienos žiūrovui: gebėjimas meniniame vaizdinyje atpažinti regimus objektus ir iki smulkesnių detalių juos apibūdinti amaiptol negarantuoja, kad bus išvysta tai, ką tas vaizdinys žiūrovui rodo / sako papildomo turinio „pavidalais“. Garantuoti tai gali tik tuometis, minėtą vaizdinį inspiravęs ir atitinkamai žiūrovo akį sukalibravęs kontekstas. Išorinė, regimoji meninio vaizdinio pusė išlieka ta pati, nukontekstinta, įmuzejinta, ir tuo pat metu ne ta pati, nes jo vidinė, neregimoji vizualaus pasakojimo dalis neišvengiamai kinta atliepdama ją skaitančios akies galimybių slinktis. Akis yra ir pasyvi juslė, atkartojanti matomas meno formas, ir aktyviai jas interpretuojanti galia, sukalibruota atliepiant konkretaus konteksto apspręstą žvilgsnį.

jai aktyvią interpretuojančią galią, regimą formą privalomai sukabinančią su papildomais, tiesiogiai nevizualintais informaciniais klodais.

- 2 Kaip nūdienos vizionieriški regėjimai gali koegzistuoti su kasdienybe, su dalykais, kurie neturi savyje nei krislo paslapties? Nežinau, ką atsakyti. Vienintelis atsakymas, kurį galiu sugalvoti – nėra jokios kasdienybės, yra tik kaukės, kurias uždedame tikrovei, kad ji taptų kasdienė. Arba bandome tas kaukes nuplėšti, priskirdami šią funkciją pirmiausia menui, taip pat kai kurioms kitoms patirtims.



Malgorzata Chomicz. *Mindfulness II*. 2020, linoraižinis, 700 × 500 mm

Ar nūdienos žmogus gali turėti Renesanso žmogaus tikėjimą, pasaulėjautą, daugybę kitų, tik tą žmogų apsprendžiančių patirčių? Vargu bau. Kitas tikėjimas, kita pasaulėjauta, nepaisant tam tikrų bendrumų. Vadinasi, į renesanso kūrinį nukreiptas nūdienos žvilgsnis tegalės nuskaityti tuos turinius, kuriems jis pritaikytas, bet ne *Beato Angelico* tikėjimą, neregimais pavidalais įrėminantį jo tapytus šventuosius³.

Anot paplitusios nuomonės, Renesanso epochos inicijuota slinktis nuo ikoninės prie tariausiai realistinės tapybos pavertė ją mums

- 3 Giliai tikintis žmogus neturėtų sutikti su šia nuomone; labai tikėtina, kad kintantis istorinis kontekstas jam tėra aplink nekintančią slėpinio šerdį keičiamos dekoracijos, nepajėgios keisti tikėjimą. Sena diskusija, klausianti, kas kinta, tikėjimas ar jo formos? Šių eilučių autorius, netikintis žmogus, į šį klausimą atsakė tekste.

artimesne, suprantamesne – juk atpažįstame kone viską, kas ten vaizduojama. Stebėtinai pasitikėjimas, temokantis nepastebimai iškreipti ar, geriausiu atveju, iš dalies rekonstruoti ankstesnes pasaulėjautas, nepastebint barjerų, neleidžiančių nūdienos suvokimą sulieti su mums nebepasiekiamu patirtimi.

Vizualus nūdienos menas tam tikra prasme yra akies įkaitas, verčiantis pasaulio vaizdinį suvokti per jo paviršines, akiai apžvelgiamas formas. Kita vertus, vizualus menas kone visą savo istoriją buvo ir neregimų tikrovės matmenų įkivaizdinimas pasitelkiant regimas formas. Pastarosios rodė save, bet neišvengiamai tuo pačiu judesiu save slėpė tarnaudamos nuorodomis neregimybės, būdamos tiek savimi, tiek tuo, ką pašauktos nurodyti. Užduokime klausimą: kaip tokia kontekste vertintina Chomicz grafika, į pirmą planą iškėlusį regimo paviršiaus ir neregimos gelmės priklausomybę?

Silence lino raižinių ciklas pirmiausia yra makro plano kompozicijos, reikalaujančios erdvę stebėti ne tiesiogiai, bet per akiai įduotą priartinto objekto paviršių⁴. Stebėti ne tiesiogiai, vadinasi, ieškoti erdvės tik numanomais, labiau įsivaizduojamais nei regimais pavidalais. Numanoma erdvė slypi už žiūrovo stebimų ir žiūrovą stebinčių paviršių. Ji verčia žiūrovo akį nuodugnai, su pasimėgavimu apčiupinėti kiekvieną įtrūkima, kiekvieną iškilimą, bet ne tam, kad liktų jų užburiančioje galioje, o kad apčiuoptų pro juos besibraunantį skersvėį, begalinės erdvės vilionę. Rodomo objekto paviršius

meniniame vaizdinyje yra ir regimas paviršius, ir neregima erdvė, atverianti save per tą paviršių. Chomicz siūloma ikonografija yra kieti, prie žiūrovo akies priartinti paviršiai, pasitelkiantys organinius, tiesios linijos nesugadintus raštmenis, idant pasakotų apie erdvinę gelmę, kuri visada plyti už ir po. Nes kas geriau atskleis begalybės viliones, jei ne jas dengiantys paviršių šydai? Kas būtų erdvė be jos beribybės slepiančių, vadinasi, tuo slėpimu pristatančių paviršių? Tokia neužginčijama begalybės dialektika: begaliniai skaičiai prasideda baigtiniais, ir tik nuo jų atsipykę geba atverti savo nelygstamą paslaptį. Ir tokia yra *Silence* ciklo begalybė, regima ne tiesiogiai, bet baigtinių skaičių formulėse, begalybė pažado pavidalu, abstrakcija, bylojanti save konkretybėje.

Koncentracija į vieną objektą *Silence* cikle yra tarsi hipnotizuojantis žvilgsnis į vieną tašką, kuris atveria savo priešingybę, teikdamas galias meninei sinekdochai. Neįmanoma sukurti formą, kuri būtų lygi sau ir netarnautų nuoroda dar kai kam. Rodydamas lapą, meninis vaizdinys būtinai prasitaria ir apie jį išauginusį medį. Tokia meninio vaizdinio prigimtis, per dalį rodyti neregimą visumą, per konkretybę tiesti kelią bendrybei. Šiuo požiūriu bet kuris meninis vaizdinis gali reikšti pretenzijas atstovauti jį viršijantiems turiniams.

Iš esmės bet kuris vizualaus meno vaizdinys yra sinekdocha, tačiau jos atstovaujama visuma gali būti itin nevienoda. Minėtas lapas gali nurodyti tik vieną medį, o gali atstovauti ir visiems medžiams, visai gamtai. Tai ne tik sinekdochos masto, bet ir meninės kokybės klausimas: kuo platesnė vaizdinių atveriamą visumą, tuo tas vaizdinys kokybiškesnis, nors suprantama, kad ši

4 Urbanska, Ewa. *Malgorzata Chomicz. Grafika*, Olsztyn: Uniwersitet Warmiński – Mazurski, 2020, p. 11.

Malgorzata Chomicz.
Silenzio XI. 2018,
 linoraižinis,
 500 × 700 mm



teiginį riboja meninių tikslų konkretumas⁵. Pateikime sinekdochiškos meno prigimties apibrėžimo tikslinimą: kiek vizualus menas inspiruoja judesį nuo atskirybės link bendrybės, kiek geba rodydamas atskirybę ją paslėpti, vietoj jos pakišti žiūrovui bendrybę, tiek jis ir vadintinas menu. Būtent tokia yra Chomicz kūrybinė pastanga, reprezentuojanti pasirinktą objektą taip, kad jis virstu kažkuo nelygstamai didesniu, užklojančiu jo konkretumą. Chomicz grafinis vaizdinys pabrėžtinai koncentruojasi į vieną objektą idant pasakotų apie visatą – tai ir yra sena gero meno sinekdocha.

Pakartokime: vaizdinio demonstruojami paviršiai *Silence* cikle slepia erdvės begalybę, paslaptį, kurią tradicinis Vakarų menas daug šimtmečių siekė rodyti nerodant. Socialiai

angažuoti nūdienos menai pamiršo šią paslaptį, jie atsisakė klausyti begalybės šnabždesio, teikdami pirmenybę iki dugno save atveriančiam žinios aiškumui. Akivaizdu, Chomicz grafika šiuo požiūriu pabrėžtinai tradicinė, atsisakanti estetinę kokybę grįsti komunikacinio efektyvumo standartais.

Kita vertus, *Silence* cikle regimas ir autorės apsėstumas regimų paviršių rašmenimis, tarsi technologinė grafikos pusė, intymi sueitis su kiekvienu antspaudo plokštės milimetru būtų nesąmoningai transformuota į jos regimas projekcijas spaudo atveriamoje erdvėje, dvimatį nekalumą pralaužiančioje trimatėje iliuzijoje. Akivaizdu, žiūrovui primesta prievolė sekti paviršinio labirinto nuorodomis yra siūlymas rasti slaptą spyną, kuri akies vedamą vaizduotę įviliotų ne tik į numanomą gelmę, bet ir atgal, į juslingą antspaudo paviršiaus glostymą, aštriais rėžiais nužymėtą kelią. Šiuo požiūriu *Silence* ciklas yra rėžtuko šokį režisuojančios motorikos poetizavimas, at-sargus, tobulos kontrolės siekiantis judesys, sinchronizuojantis save su vaizduotėje už-

5 Svarbu pažymėti, šis apibrėžimas netaikytinas visai nūdienos meninių pastangų įvairovei. Kai kurios šiuolaikinės meninės praktikos veikia priešingai: siaurina komunikacijos kanalą idant siunčiama žinia būtų maksimaliai aiški. Tačiau mes kalbame apie ilgalaikes tradicijas puoselėjančią Chomicz grafiką, kuriai toks apibūdinimas tebegalioja.



Malgorzata Chomicz. *Simple artichoke flower*, 2019, linoraižinis, 495 × 695 mm

simezgiais vaizdiniais, apsvaigusiais nuo atsivėrusios galimybės įžengti į grafinio vaizdinio regimybę, žingsnis po žingsnio, lėtai ir nenumaldomai atsikūrti tuose vaizdiniuose.

Nepakanka tarti, kad paskutinio dešimtmečio Chomicz grafika yra šviesos ir šešėlio galynėjimosi įkvėpti vaizdiniai. Toks apibūdinimas iškraipo kritinę interpretaciją, nes nutyli technologines minėtų vaizdinių šaknis. Autorė yra apsėsta amato, tradicinių grafikos technikų, kurių virtualiojo valdymas yra ilgo ir kruopštaus atsidavimo rezultatas. Aistringa šviesos ir šešėlio kova yra ne tik ikonografinė, bet ir technologinė jos praktikuojamo amato rezultatas, amato, kuris grafinį vaizdinį generuoja pasitelkęs pustonį skalę, savo kraštiniais taškais siekiančią absoliučios šviesos ir absoliučios tamsos teritorijas.

Bet ar pindami savo minties giją turėtume užstrigti lygios plokštumos ir įrėžtos duobutės sąveikoje? Amžinas klausimas, į kurį nėra visus tenkinančio atsakymo: kokių mastu meninė technologija yra priemonė regimam, visokeriopai ją viršijančiam vaizdiniui, o kokių mastu – nepriklausoma, sau atstovaujanti, tą vaizdinį aprengianti vizualizacija?

Grafikos menas, spausdinto rašto pusbrolis, *Silence* cikle įkivaizdina sudėtingą, save maitinantį vaizduotės suišorinimo ir įvidujinimo ratą, abstraktus ženklo galią rodant save tuo pačiu judesiu nurodyti į turinius anapus savęs. Kur yra skaitančio žiūrovo akis, begalinėse sutartinių abėcėlės ženklų kombinacijose, vadinamose žodžiais, ar jų inspiruotuose vaizdiniuose, ištrinančiuose regimas raides ir vietoj jų siūlančias aprašytų herojų išgyvenimus, tampančius skaitančiojo dalimi? Rodydama save meninė medija save slepia: taip tapybiniai dažai kažkuriuo momentu išnyksta užleisdami vietą meniniam vaizdiniui drobės paviršiuje, tą paviršių pralaužiančiai trimatei iliuzijai, nebeleidžiančiai drobei ir dažams būti matomo vaizdinio dalimi. Tarp užrašytų natų lapo ir gyvai atliekamos muzikos tvyro milžiniška praraja, ir tuo pat metu – nenukertami įtarpinimo trosai, tarsi vizuali natų matematika ir garso bangų fizika būtų užvertos nuolatinėse abipusių nuorodų kartotėse. Kartotėse, kurios yra ir vaizduotę suišorinantis, ir įvidujinantis ratas, technologijos akivaizdumas ir vaizduotės šokis. Tokiame kontekste žiūrėjimas į meno vaizdinį *Silence* cikle tuo pat metu yra žiūrėjimas *per* technologiškai apspręstą grafinės medijos paviršių, kita vertus, ir *per* patį vaizdinį, rodomą žiūrovo akiai.

Kur mus siekia nulydėti Malgorzatos Chomicz grafika? Į neįmanomą ribą tarp šviesos ir šešėlio, skiriančią ir jungiančią, neleidžiančią laimėti nei vienai iš stichijų, kažkur ten, kur Giordano Bruno teigė esant Dievą – į neapčiuopiamai siaurą plyšėlį, kur baigiasi tamsa ir prasideda šviesa. Kokia graži Bruno erezija, prielaidaujanti Dievą esant pamatines stichijas jungiančia riba, fiziškai neįmanoma ir todėl neabejotina šviesos ir tamsos bendrystė! Šioje kelionėje daug alkio, daug tikėjimo, neartikuluoto konfesiškai, bet nukreipto į slaptingus *numinosum* šaltinius; daug noro atsiverti bevardėms, žmogų viršijančioms galioms, daug gebėjimo nusilenkti ir priimti maloningą globą, tuo pačiu judesiu iškviečiant ir meno formoje nuraminant pirminę stichiją. Už Chomicz grafikos vaizdinių tarsi slypi poreikis atsitraukti nuo vidujybės saviraiškos vardan išorybės metafizikos spindesio, nuo individualios vaizduotės peizažų prie sugriežtinto tikroviškumo reikalavimų, atliepiant Rytų ir Šiaurės Europos tradiciją, kuri meninės abstrakcijos gimimą tapatino su tikslesniu tikrovės kartojimu, koreguojančiu akies iškraipytą vaizdą.

Viena vertus, tai savita meninio tradicionalizmo versija, apgręžianti saviraišką grįstos autorystės sampratą, tarsi grįžtant į laikus, kai autorius dar tik pradėjo save vadinti autoriumi, o meninė forma buvo labiau Dievo kūrtos tikrovės kartojimas, nei žmogaus saviraiškos projekcija. Šiuo požiūriu Chomicz grafika lygintina su slinktimi atgal nuo modernizmui atstovaujančios „autorės motinos“, puoselėjančios kūrinį it savo vaiką, link „autorės pribuvėjos“, leidžiančios formoje pasirodyti tam, kas ne

visada kyla iš jos, bet be autorės pastangų pasirodyti negali. Arba su atsiribojimu nuo saviraiškos pastangos, po bet kuriais meniniais vaizdiniais slepiančios vidujybės portretus, atsigręžiant į „metafizinę“ meno pastangą, savitą bendradarbiavimą su autorių viršijančiomis stichijomis. Kita vertus, tai savęs ieškanti ir tose paieškose besislepianti „autorė motina“, pripažįstanti, kad nūdienos epochoje nebeįmanoma grįžti atgal, kad bet kuri meninė pastanga, siekianti atverti tikrovę anapus autoriaus, neišvengiamai pažymi save autorės įdagu, todėl pusiau metafizinės meno ambicijos galų gale tėra autorės paieškų ir slėpinių gelmėn spraudžiamo žvilgsnio išraiška. Chomicz grafikos puoselėjama tradicionalizmo versija nėra ir negali būti šuolis atgal, į ankstenę epochą, tai jos individualumą išreiškiantis pasirinkimas, jos diktuojamus lūkesčius atskleidžianti meninė pastanga.

Ar *Silence* grafikos ciklas mums rodo gamtą geologinių atodangų ir dendrologinių paviršių pavidalais? Taip, tačiau juose beveik nėra gamtos tiesiogine prasme, vien sukultūrinti ir įsimbolinti vaizdiniai, tiek įkrauti autorės projektuotais turiniais, kad bet kokia gamta virto visai kito turinio nuorodomis. Iš esmės tai antropologinta, į sukultūrinto žvilgsnio ir individualios ikonografijos kokoną įvyniota gamta, vaizduojanti ne save, bet sakralios kitybės apraiškas, atliepiančias *numinosum* dvasios paieškas ir jas inspiruojantį alkį. Tam tikros metafizikos ir jį atliepiančio individualumo projekcijoms subordinuota gamta. Arba pagoniškų tikėjimų atgarsiai, grafikos formoje atkartojantys šiam kraštui kažkada būdingą gamtamaldystę, palaipsniui virtusia

krikščioniško panteizmo dvasia. Bet kuriuo atveju, tai nusavintų, totaliai pertvarkytų pavidalų gamta, pripildyta negamtiniu turiniu. Gamta iš jos išplėsto fragmento pavidalu, dar panaši į save, bet sau nebetapati. Iš esmės, tai kultūros įveikta gamta, atliepanti enigmatiškas individualios estetikos užduotis. Tokia gamta neduota mūsų pragmatiniams poreikiams tenkinti, jos nereikia prievartauti, kad grąžintų investicijas grobio ar derliaus pavidalais. Ji nereikalauja skambių deklaracijų *ginti ir saugoti*, pataikaujant madingai ideologijai, slepiančiai tradicinę resursų taupymo politiką. Ji tiesiog kreipiasi į mus, estetiniais pavidalais vizualizuodama neregimybę, vadinasi, atliepdama seną gerą estetikos ir ontologijos jungtį.

Kodėl *Silence* ciklo ikonografijoje neaptiksime jokios urbanistikos, jokio mašinos pėdsako? Nes tai miesto kultūros vizija, krepianti žvilgsnį ne į save, bet į tai, ko neteko, nes tik miesto žmogus gali taip trokšti išsi-veržti iš to, ką mato kasdieną, tiksliau, trokšti to, ką jis nebemato ir nebeturi. Neabejotina, miestas šioje ikonografijoje dalyvauja, bet tik netiesioginiais, nuosekliai vengtiniais pavidalais, pavertusiais gamtos formų vaizdinus savotiška eskapizmo ir geistinos utopijos versija. Šiuo požiūriu, tai miestas, slepiantis save po gamtos kaukėmis, pertvarkytas į sugamtintus netekties ir stokos pavidalus.

Galiausiai tai – gamta, atspindinti vaizdinio galią ikonografinio mikrokosmoso lygiu atstovauti makrokosmosui; rodanti meno galią įkrauti energija atskirą detalę it pirminį visatos tašką prieš Didįjį sproginimą. Gamtos vaizdinys, atstovaujantis universaliai meninei kokybei, amžina gero meno sinekdocha, atverianti žiūrovo akiai daugiau, nei yra rodoma, įtraukianti ją į amžiną

tapatumo regimai formai ir ją viršijančio turinio nuotykį.

Taigi Chomicz siūloma ikonografija pabrėžtinai vengia bet kokių urbanistinių vaizdinių; tai utopinis gamtos pasaulis, kuriame nėra miesto. Kita vertus, toks gamtos pasaulio sureikšminimas tvarumo ideologijų kontekste neišvengiamai verčia permąstyti gamtos ir žmogaus santykius. Tiesioginių nuorodų į žmogaus daromą žalą čia nerasime, tačiau netiesiogiai ši žala slypi sudvasintos gamtos ideologijų prielaidose. Kas *Silence* cikle yra ideali gamta? Prarasta ir tuo pat metu geidžiama gamta, nuolat susigrąžinama netekties ir nepatenkinamos siekiamybės pavidalais. Būtent šie pavidalai atliepia nuolatinį miesto civilizacijos siekį įmeninti gamtą, vis kitais būdais įvelkant į dvasinius ir pragmatinius poreikius tenkinančios funkcijos rūbą. Šiuo atveju gamta idealią harmoniją žadančiais pavidalais yra save kritikuojančio, alternatyvos ieškančio miesto svajonė, siekianti atpirkti civilizacijos lemtą gamtos niokojimą. Būtent tokio tipo savimonė, buvimą civilizuotu žmogumi surišanti su kalte ir atsakomybe, sudaro reikšmingą antropoceno savivokos dalį, ir būtent ji Chomicz grafikos siunčiamą žinią įterpia į nūdienai aktualius tvarumo ideologijų kontekstus.

Silence ciklas yra lenkiška grafika, natūraliai, tarsi be ypatingų pastangų atliepanti universalios meno kokybę, solidžiai atrodanti tiek Italijos, tiek bet kuriame kitame europinės grafikos kontekste. Tačiau lietuvių akiai šioje grafikoje stebėtinai daug pagoniškos lietuviybės dvasios, senosios gamtameldės tradicijos, kuri grubiose medžio formose

gebėjo matyti dievų žvilgsnį, o žievės ornamentuotėse – paslaptingos žinios atšvaitus. Tačiau neapsigaukime, pataikaudami lietuviškos dvasios savitumo ambicijoms. Chomicz ikonografija nėra utopinis siekis cituoti gamtameldę tradiciją bandant atlikti neįmanomą tapatinimosi judesį su kažkada gyvavusia pasaulėjauta. Baltų tikėjimų sistemos, neretai vadintos iškreipiančiu ir įžeidžiu pagonybės vardu, neatveriamos nei mokslinės, nei meninės rekonstrukcijos keliu. Nutrūkus tradicijai, netekus jį maitinusio ir ateitin perduodančio konteksto, lieka tik tos tradicijos pelenai, buvusios ugnies pėdsakai, iš kurių įmanoma įžiebt nebent visiškai naują ugnį. Ką ir bando daryti nūdienos *Romuvos* tipo sanbūriai, labiau kuriantys, nei atkuriantys minėtas tradicijas. Nei su viena pozicija Chomicz meninė pastanga netapatintina.

Geriausiu atveju jos grafikoje regimi gamtameldės tradicijos atšvaitai, netekę gyvo turinio, redukuoti į regimas gamtos, pirmiausia medžio formas, susilieję su meninio vaizdinio teikiama aura, įtraukiančią tuos atšvaitus į visiškai naują prasminį horizontą. Horizontą, ryškėjantį baltų / slavų *medžio civilizacijos* mentalitetą gretinant su *akmens civilizacijos*⁶ kontekstais Viduržemio jūros pakrantėse. Menininkė, išvykusi į Italiją iš dabartinėje Lenkijoje kadaise gyvenusių



Malgorzata Chomicz. *Silenzio XIV*, 2018, linoraižinis, 700 × 500 mm

jotvingių žemių tarsi savaime siūlo savo kūrybą vertinti šios priešpriešos kontekste.

Pasinaudokime pasiūlymu ir palyginime Malgorzatos Chomicz bei Giorgio de Chirico meninių vaizdinių logiką, nepaisant suprantamų, technologinių ir chronologinių, išlygų. Abiem atvejais tai pabrėžtinai dėmesys regimybėje įrašytam slėpiniui, bet *Pittura metafisica* – tai ryškios saulės apipjautas, kontrastingas šešėlis, nurodantis šviesoje ištirpdytą grėsmingą nematomybę, o Chomicz lino raižinys – subtili, kontrasto nepripažįstanti pustonių gama, energijos kelionė iš šešėlio į šviesą ir atgal. Jos iš tamsos išnyrančių formų ikonografija yra tarsi svetimkūnis ryškios šviesos nutviekstuose itališkos akmens architektūros kontekstuose, svetimkūnis, kurio savitą skambesį minėta priešprieša tik stiprina.

6 Tai darbiniai straipsnio autoriaus terminai, sukurti atliepiant šio teksto poreikius: priešpriešinti tradiciją, paremtą medžio medžiagos naudojimu kitų regionų tradicijai, dėl suprantamų priežasčių plėtojusiai save naudojant pirmiausia akmenį. Beje, lietuvių kalba išsaugojo šiuos materialios kultūros apspręstumo požymius: medis ir medžiaga yra tos pačios šaknies žodžiai, rodantys, koks šis išteklius buvo svarbus, jei net jo pavadinimas palaipsniui tapo bendrinio materialumo, daiktiškumo sinonimu.

De Chirico tapyba – tai atviros erdvės masyvai su privalomai iškreipta geometrine perspektyva, demonstruojančia tą iškreiptumą į skirtingus taškus subėgančiomis fasadų linijomis, Chomicz grafika – tai makroplano arba maksimaliai priartintų paviršių erdvė, atsisakanti spręsti regimos perspektyvos problemas. *Pittura metafisica* operuoja tiesiomis linijomis, neįmanomomis gamtoje, pabrėžiančiomis meninio vaizdinio kiltį iš matematinių abstrakcijų, o Chomicz ikonografija pagrįsta organinių formų logika, principingai nepripažįstančia nei taisyklingų formų, nei tiesių linijų. Lenkų menininkės vaizdinioje nerasime vaiskaus, akį veriančio šviesos iššūkio, pietų saulėje ištirpdytos slėpinių metafizikos, tokios būdingos Viduržemio jūros kultūroms. *Pittura metafisica* yra pastarasis atstovaujantis vidurdienis, trumpiausio, bet kontrastingiausio šešėlio metas, tuo tarpu Chomicz grafika – baltų / slavų rudens prietema, rytinės vilko valandos šešėliai, besigrumiantys su besiskverbiančia šviesa. Jokio rėksmingo ar egzotiško kolorito; spalvos pabrėžtinai natūralios, subendrintos, artimos lauko rieduliams ar lengvai miško prieblandai. Ne tvieskianti vidurdienio saulė, nepažįstanti barokinės mūsų krašto debesijos, bet brėkimo prietemos vaiduoklija, ryškinanti ir tuo pat metu slepianti demonstruojamų paviršių nelygumus, verčianti žvilgsnį čiupinėti kiekvieną plyšį ir įtrūkimą, pasineriant ir vėl iškylant iš ten tvyrančios tamsos tarsi stengiantis įkvepti oro, kol vėl įtrauks gelmė. Šioje paviršiaus ir gelmės kelionėje autorė verčia klausyti: kaip regimas paviršius sąveikauja su neregima gelme, ją atveriančiu įtūkimu? Kaip tame paviršiuje atsispindi giluminė energija, it lavos kraujas nuspalvinanti iš

gilumų kylančias energetines sroves? *Pittura metafisica* užduoda panašius klausimus, bet kitaip, paslėptį įterpdama į šviesos išryškintą vaizdinio struktūrą, tarsi prielaidaudama šviesos pergalę prieš šešėlį, bet tuo pačiu judesiu pertvarkydama regimą struktūrą į nebeįskaitomus pavidalus. *Pittura metafisica* nėra paviršius, nurodantis gelmę, tai gelmė, užklojusi paviršių, apsimetanti paviršiumi, rodanti ir slepianti save vaiskioje šviesos apgaulėje. Chomicz ir de Chirico – tai slėpinio įvietinimo priešprieša, nesutampantys tos pačios paslapties adresai, slepiančią šešėlio galią demonstruojanti gelmė ir paviršių užklojanti tyro permatomumo apgaulė.

Suprantama, visada galima klausyti, ar ši priešprieša nėra pritempta, ar minėti šviesos įveiklinimo skirtumai neišauga iš technologinio grafikos apspręstumo? Tam tikru mastu išauga, be abejo. Juk lyginame mechanškai apdorotos plokštės spaudo ir laisvai jungiamo dažo technologijas. Tačiau atsakykime į klausimą klausimu: o kodėl autorė pasirinko šią, o ne kitą grafikos technologiją, diktuojančią tokias, o ne kitas šviesos panaudojimo galimybes? Puikiai žinodama apie itin platų tų kitų galimybių asortimentą? Minėtas gretinimas, nepaisant chronologinio neatitikimo, išauga iš prielaidos, kad Chomicz meninės kalbos pasirinkimą lėmė individualūs poreikiai, tam tikru mastu galimai nurodantys juos suformavusį geo-kontekstą, minėtą *baltų / slavų prieblandą*.

7 Būta ankstesnių Chomicz kūrybos etapų, kuriuose koloristinė dedamoji buvo ne mažiau svarbi nei tradicinės spaudo technologijos atveriamos galimybės, tačiau palaipsniui autorė nutolo nuo šių eksperimentų. Žiūrėkite: Ewa Urbanska. *Małgorzata Chomicz. Grafika*, Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko – Mazurski, 2020, p. 13.

* * *

Paviršiaus ir gelmės sąveika Chomicz grafikoje netapati gelmės redukcijai į paviršių (nors tai galimas realistinio meno apibūdinimas), veikiau tai bandymas regimam paviršiui sugrąžinti tradicinius, gelmę slepiančius ir tuo pačiu judesiu nurodantiuosius turinius. Regimas daiktinės tikrovės paviršius Chomicz grafikoje yra neregimų gelmės slėpinių nuoroda, nuoroda, kurią reprezentuoja tik atpažįstami regimų daiktų vaizdiniai. Kitaip tariant, tai realizmas, privalomai peržengiantis save. Chomicz grafika postkrikščioniška (bet ne krikščioniška), nes atstovauja realizmo versijai, viena vertus, vis dar tikinčiai neregimybės realumu, kita vertus, jau pertvarkiusiai tą neregimybę iš konfesinio slėpinių į šiaipusinės tikrovės paslaptį.

Tebūnie nūdienos menas turi teisę tapatintis su kasdienėmis socialinėmis ar politinėmis aktualijomis, su madingomis ideologijomis ir jų diktuojamu kolektyviniu balsu – juk taip malonu tapti komfortą garantuojančio choro dalimi, imituojančia revoliucinę retoriką. Bet taip pat menas turi teisę stoti ant tradicijos milžino pečių, kreipiant žvilgsnį į universalias⁸, iš klasikos paveldo kildinamas vertybes. Chomicz grafika šiuo požiūriu yra tobulai įvaldytas amatas ir individualios ikonografikos paieška siekiant puoselėti tradicinio estampo meną. Nuolat sprendžiant pamatinę problemą: kaip įženklinti tai, kas kitokiu pavidalu, rodos, nevizualizuojama? Kaip matomas formas paversti nuoroda ir simboliu nematomoms?

8 Suprantama, meno vertybių universalumo pripažinimas priklauso tik nuo vertintojo pozicijos: jis tapatinasi su premodernistinės meno tradicijos tasa, ar su radikaliomis jos pertvarkomis.



Malgorzata Chomicz, *Consapevolezza IV*, 2022, linoraižinis, 70 × 46,5 cm

Palyginę *Silence* ciklą su ankstesniais autorės darbais, pastebėsime keletą reikšmingų pokyčių abstrakčias peizažines formas pertvarkant į konkrečius, aiškiai atpažįstamus, tačiau jokių būdu ne mažiau enigmatiškus gamtos objektus. Kokia formuluotė glaustai apibūdina šiuos pokyčius? Tai skirtingų perspektyvinių planų, derinančių tolimų astronominių kūnų ir artimų geologinių atodangų stilistiką, slinktis į pirmo plano sceną, prie makro planu išskirto objekto, žiūrovo akiai įduoto to objekto paviršiaus. *Silence* cikle nebėra visą tirpdančios šviesos, dominuojančios bet kurio kieto kūno atžvilgiu, atvirkščiai, svarbiausiu vaizduojamu objektu paverčiamas detalesnis, šviesos ir šešėlių tinklais išraižytas daikto paviršius,

gruoblėtais nelygumais sugeriantis anksčiau dominavusios šviesos takumą. Bet klystume tardami, kad fomos materialumas nustelbė šviesos motyvo svarbą, veikiau pakito šviesos įveiklinimo režimas: kūną gaubianti, aptirpdanti šviesa virto to kūno paviršių išskleidžiančia ir detalizuojančia šviesa. Akivaizdu, tai šviesos motyvo ikonografijos pokyčiai, bet svarbu pabrėžti – juos lėmė ir konkretūs technologiniai autorės pasirinkimai. Šviesos pobūdis grafikos generuojamuose vaizdiniuose reikšminga dalimi yra technologinio plokštės apdorojimo, šiuo atveju, lino raižinio pasekmė. Todėl Chomicz kuriami objektai, apšviestais paviršiais traukiami iš šešėlio, yra individualios meistrystės ir technologinių galimybių derinys, puikus pastarųjų pažinimas ir kontrolė.

Chomicz grafikos vaizdiniai, juose įrašyta žinia tampa susieta su aukštus reikalavimus sau keliančiu amatu. Stiprus amatas yra privaloma kokybiško meno, vadinasi, ir jo siunčiamos žinios sąlyga. Nepakanka puoselėti patogią stislitinę manierą, naudojant rankos motorikai priimtina techniką; reikia visas jėgas atiduoti nuolatiniam tokios technikos tobulinimui plečiant rankos galimybes. Ir tikint, kad tik tokiam tobulėjimo kelyje įmanoma užtikrinti meninį siunčiamos žinios aiškumą. Suprantama, kiekvienas meninis vaizdinys yra tam tikra komunikacijos forma. Skirtini tik reikalavimai tą komunikaciją užtikrinančioms priemonėms. Iš esmės, juos atliepia du klausimai. Ar aukšti amato standartai yra pirminė meninės komunikacijos sąlyga? Ar, atvirkščiai, pirminė sąlyga yra meninės žinios komunikatyvumo lygis, o amato reikia tiek, kad tas lygis būtų užtikrintas? Akivaizdu, šios pozicijos nėra tapačios, nors griežtai

ir nepriešpriešintinos. Ikimodernistinis ir modernistinis Vakarų menas linko prie pirmos pozicijos, paskutinių dešimtmečių meninės praktikos neretai puoselėja antrą požiūrį, verčiantį reikšmingą šiuolaikinio meno dalį vadinti komunikacijos menu. Šios antinomijos požiūriu, Chomicz yra ne tik tradicinio amato puoselėtoja, bet ir modernistinės pasaulėjautos tęsėja, su visomis suprantamomis išlygomis, kurias diktuoja nūdienos kontekstai.

* * *

Vienu žvilgsniu aprėpus paskutinio dešimtmečio autorės kūrybą, galima konstatuoti: *Silence* ciklas įakivaizdina kūrybinės raidos lūžio tašką, stebinančią šuolį nuo paieškos nuotykių prie atradimų brandos, nuo eksperimentavimo išbandant įvairius instrumentus prie stebėtinai tikslaus žinojimo, ką ir kaip norima tarti meno žodžiais. Ankstesnių ciklų energetiniai tryškiai, neretai ekspresyviūs, persitvarkė į kruopščiai suvaldytą energetinę pusiausvyrą, bendradarbiavimą su atsitiktiniais efektais iškeitusią į griežtai kontroliuojamą šviesos ir šešėlių ornamentiką.

Tai kūryba, kuri plataus fronto technologines paieškas sukongcentravo į saurą lino raižinio ruožą, konkretaus amato galimybes paverčiant norimo vaizdinio prielaidomis. Kruopštus, tobulybės siekiantis amatas ir siekis maksimaliai tikroviškai realizuoti pasirinktą vaizdinį tikroviškumą tapatinant su panašumu į akimi regimus daiktus – tai svarbūs *Silence* grafikos įtaigumo apibūdinimas.

Silence ciklo ikonografija yra neregimų tikrovės matmenų įakivaizdinimas pasitelkiant regimas formas. Pastarosios tuo pačiu judesiu rodo ir slepia save, yra tiek savimi, tiek tuo, kam pašauktos atstovauti. Tai netie-

siogiai reprezentuojama paslaptis, begalybė pažado pavidalu, konkretybėje bylojanti abstrakcija. Arba save plečianti meninio realizmo versija, dar tikinti neregimybės realumu, bet jau pertvarkiusi ją iš konfesinio slėpinio į šiapusinės tikrovės paslaptį.

Chomicz grafika reprezentuoja pasirinktą objektą taip, kad jis virstų kažkuo nelygstamai didesniu, užklojančiu jo konkretumą. Tai ir yra kokybiško meninio vaizdinio sinekdoha, atverianti žiūrovo akiai daugiau, nei yra rodoma, įtraukianti ją į amžiną tapatumo regimai formai ir ją viršijančio turinio nuotykį.

Chomicz ir de Chirico ikonografiją jungia pabrėžtinas dėmesys meninio vaizdinio reprezentuojamam slėpiniui, tačiau *Silence* ciklas yra į pirmą planą iškeltas paviršius, nurodantis slėpinio gelmę, o *Pittura metafisica* – tai pati gelmė, užklojusi paviršių, apsimetanti paviršiumi, rodanti ir slepianti save vaiksioje šviesos apgaulėje. Chomicz ir de Chirico – tai slėpinio įvietinimo priešprieša, nesutampantys tos pačios paslapties adresai, slepiančią šešėlio galią demonstruojanti gelmė ir paviršių užklojanti tyro permatomumo apgaulė.

Silence ciklas įakivaizdina sudėtingą, save maitinantį vaizduotės suišorinimo ir įvidujinimo ratą, abstraktaus ženklo galią rodant save tuo pačiu judesiu rodyti anapus savęs. Tai transgresyvus grafinės technologijos akivaizdumas, atveriantis vartus vaizduotei, žiūrėjimą į paverčiantis

žiūrėjimu *per*: a) technologiškai apspręstą grafinės medijos paviršių, taip pat b) *per* tos medijos suformuotą vaizdinį, rodomą žiūrovo akiai, verčiantis pastarąją matyti daugiau nei rodoma.

Už *Silence* grafikos vaizdinių tarsi slypi poreikis atsitraukti nuo vidujybės saviraiškos vardan išorybės metafizikos spindesio, nuo individualios vaizduotės peizažų prie sugriežtinto tikroviškumo reikalavimų. Kita vertus, tai savęs ieškanti ir tose paieškose besislepianti *autorė motina*, pripažįstanti, kad nūdienos epochoje bet kuri meninė pastanga, siekianti atverti tikrovę anapus autoriaus, neišvengiamai pažymi save to autoriaus įdagu, virsta specifine saviraiška.

Prarasta, ir tuo pat metu geidžiama gamta *Silence* cikle, nuolat susigražinama netekties ir nepatenkinamos siekiamybės pavidalais yra save kritikuojančio miesto žmogaus svajonė, siekianti atpirkti civilizacijos lemtą gamtos niokojimą. Tokio tipo savimonė, buvimą civilizuotu žmogumi rišanti su kalte ir atsakomybe, Chomicz grafikos siunčiamai žiniai suteikia tvarumo ideologijų poskonį.

Aukšti grafikos amato standartai *Silence* cikle apsprendžia tinkamą meninę komunikaciją, bet ne atvirksčiai. Šiuo požiūriu Chomicz grafika yra pabrėžtinai tradicinė, atsisakanti estetinę kokybę subordinuoti komunikacinio efektyvumo reikalavimams, nors griežtai juos priešpriešinti nedera.

Naudota literatūra

Urbanska, Ewa. *Malgorzata Chomicz. Grafika*, Olsztyn: Uniwersitet Warminsko-Mazurski, 2020.