

# VINCO KISARAUSKO KŪRYBOS KONTEKSTAI

*Milda Žvirblytė*

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

milda\_zvirblyte@yahoo.com

Straipsnyje<sup>1</sup> siekiama įk kontekstinti Vinco Kisarausko menines idėjas, koncentruojantis į šio dailininko kūrybos paveldo tyrimui parankių teorinių instrumentų paiešką. Nagrinėjami du pagrindiniai diskursai. Konstruktyvios tapybos diskursas, kurį Lietuvoje pirmasis pagrindė dailininkas ir menotyrininkas Vytautas Kairiūkštis ir kurio palikimo analizės pagrindu Vincas Kisarauškas išvelgė imanentinės modernizmo raidos sovietinio režimo sąlygomis strategijas. Kritinės meno geografijos koncepcijos diskursas leidžia išvelgti Kisarausko kūrybos analogijas su Vidurio Europos komunistinio laikotarpio daile per turinio problematiką ir hibridinį kūrybos modelį, taip pagrindžiant meninių idėjų iš Vakarų sklaidos ir recepcijos mechanizmus Vidurio Europoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: modernizmas, „realizmas be krantų“, Kisarauškas, Kairiūkštis, nonkonformizmas, Vidurio Europa, popartas, hibridas, naujasis figūratyvas, kritinės meno geografijos koncepcija.

Vincas Kisarauškas yra vienas reikšmingiausių Lietuvos modernizmo kūrėjų, kurio kūryba ir visuomeninė kultūrinė veikla turėjo didelės įtakos jo amžininkams ir modernizmo raidai. Lietuvos dailėtyroje susidomėjimas šio dailininko kūryba auga: ji nagrinėjama įvairiais požiūriais ir rakursais, aktualizuojami ankstesnių tyrėjų į tyrimų nuošalę nustumti dailininko kūriniai. Nors gausėjantys Kisarauško kūrybos tyrimai patvir-

tina jo reikšmingumą ir kūrybos aktualumą, tačiau iki šiol juntamas šio itin produktyviai dirbusio ir įvairiausiose meninės kūrybos srityse kūrusio dailininko palikimo įk kontekstinimo trūkumas.

Kisarauškas įsivaizdavo savo kūrybą Vakarų dailės kontekste ir svajojo apie savo kūrinių parodą Vakaruose. „Vincas nuo pat pradžių kūrė ir savo paveikslus matė Vakarų Europos moderniosios dailės kontekste.“<sup>2</sup> (Vytautas Ambrazas); „Tais laikais išsiųsti darbus į užsienį buvo neįmanoma, o Vincas svajojo

1 Straipsnis parengtas vykdant Europos Sąjungos struktūrinių fondų Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programos, Mokslininkų ir kitų tyrėjų mobilumo ir studentų mokslinių darbų skatinimo priemonės (VP1-3.1-ŠMM-01) projektą „Podoktorantūros (postdoc) stažuotių įgyvendinimas Lietuvoje“, vadovė prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė.

2 Vytautas Ambrazas, „Jo kelias buvo unikalus, nors labai akmenotas“, in: *Vincas Kisarauškas. Žmogus ir laikas*, sud. S. Kisarauškienė, Vilnius: Vaga, 1999, p. 191.

surengti gražią savo darbų parodą Paryžiuje.<sup>3</sup> (Petras Repšys). Dailininko biografijos faktai patvirtina, jog jis įdėjo daug pastangų, kad jo kūryba būtų savalaikė, aktuali ir kontekstuali. Intelektualus menininkas nagrinėjo savo amžininkų kūrybą dailės kritikos straipsniuose, aktyviai domėjosi ir apmąstydavo to laiko kultūrą, fotografiją, tapybą – ne tik Lietuvoje, bet ir tai, kas vyko už jos ribų. Nusimanė apie aktuales dailės procesus Lenkijoje, nes informacijos apie to laiko dailės įvykius buvo pakankamai (aktuali informacija pasiekdavo per dailei skirtus žurnalus, knygas, keliones į Lenkiją, lankytus muziejus, parodas ir pan.). Kad galvojo apie savo kūrybą platesniame meno kontekste, liudija jo bandymai užmegzti ir palaikyti ryšius su Vakarų šalimis – per iniciatyvas siųsti lietuvių dailininkų ekslibrisus. Lietuvių ekslibrisai pasiekė tas pasaulio šalis, apie kurias Kisarausko aplinkos dailininkai galėjo tik svajoti – Italiją (1968), Japoniją (1970) ir kt.

Kisarausko kūrybos įk kontekstinimo problemą ypač akivaizdžiai išryškino dailininko kūrybos *catalogue raisonné* sudarymas, kurio pagrindinis tikslas – kompensuoti itin produktyviai dirbusio ir įvairiausiose meninės kūrybos srityse kūręsio menininko palikimo visumos ir apimties supratimo trūkumą. Rengiant šį katalogą<sup>4</sup> buvo peržiūrėtas ir išplėstas kūrinių kor-

pusas, o tai keičia įžvalgas apie dailininko kūrybą ir problemų formulavimą. Be to, tai ragina koreguoti kai kuriuos faktinius Kisarausko gyvenimo ir kūrybinės veiklos duomenis – ypač susijusius su nonkonformizmo diskursu. Siekiant apibūdinti jo nonkonformizmą, būtina rekontekstualizuoti jo kūrybą. Prasminga analizuoti jos visumą, sekant recepciją: kuri dalis ir kada viešinama, kuri liko dailininko privačioje erdvėje ir kokios priežastys tai lėmė. Taip pat *catalogue raisonné* parengimas leido išvelgti būtinybę įk kontekstinti Kisarausko paveldą ir idėjas tiek vietinės Lietuvos dailės, tiek platesniame Vidurio Europos komunistinio laikotarpio meninių idėjų kontekste.

Šio tyrimo tikslas – aptarti Kisarausko meninės idėjas Lietuvos ir Vidurio Europos dailės kontekstuose, kvestionuojant dailininko priskyrimą prie nonkonformizmo diskurso. Siekiama parodyti, kad sovietmečio dailės atžvilgiu koegzistavo kelios modernizmo koncepcijos – ekspresionistinė (emocionali) ir konstruktyvi (konceptuali). Vykdam tyrimą koncentruotasi į Kisarausko kūrybos paveldo tyrimui ir įk kontekstinimui parankių teorinių instrumentų paiešką. Nagrinėjami du pagrindiniai diskursai – konstruktyvios tapybos diskursas, kurį Lietuvoje pirmasis pagrindė dailininkas ir menotyrininkas V. Kairiūkštis (1890–1961), ir kritinės meno geografijos koncepcijos diskursas, leidžiantis įžvelgti Kisarausko kūrybos analogijas su Vidurio Europos komunistinio laikotarpio daile ir pagrįsti hibridinį kūrybos modelį. Tyrimo problematika diktuoja tokią tyrimo struktūrą: pirmiausia dekonstruojamas Kisarausko kūrybos priskyrimas prie nonkonformizmo, aptariami sovietų toleruojamo modernizmo rėmai, tam pasitelkiama „realizmo be krantų“ koncepcija; nustatoma Kairiūkščio meninio ir rašytinio palikimo reikšmė sovietinio modernizmo strategijų kūrime bei Lenkijos kaip meno centro reikšmė Kisarauskiui; tyrimas pabaigiamas aktualių vakarietišku meninių idėjų sklaidos ir recepcijos Vidurio Europoje mechanizmus nagrinėjančių teorinių įrankių aptarimu.

3 *Piešimas buvo tarsi durys: Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas*, Vilnius: Aidai, 2013, p. 125.

4 Podoktorantūros stažuotės projekto metu parengtame Kisarausko *Catalogue raisonné* dokumentuoti ir susisteminti visi dailininko Lietuvos muziejuose saugomi, šeimos ir svarbiausioms privačioms kolekcijoms priklausantys kūriniai, sukurti 1956–1988 m. Meninis palikimas suskirstytas į tris katalogus pagal dailės šakas: T (tapyba ant drobės, kartono), G (grafika ir iliustracijos), A (asambližai). Visuose trijuose kataloguose kūriniai yra numeruoti, iliustruojami spalvota nuotrauka (arba reprodukcija), išdėstyti chronologine tvarka. Kiekvienas kūrinys turi pilną aprašymą, kurio struktūrą sudaro: katalogo numeris, pavadinimas, sukūrimo data, technika, išmatavimai, kolekcija (dabartinis savininkas), parodos ir trumpas komentaras (pvz., prie kūrinių, kurie jau nebeegzistuoja). Siekiant pristatyti kūrinių kontekstus, pateikiama papildoma palyginamoji medžiaga (prieinama muziejų rinkiniuose): Kisarausko koliažai/montažai, akvarelės, mišrios technikos kūriniai, molotipijos, autorinės menininko knygos, ekslibrisai, teatro ir kino scenografijos pavyzdžiai, freskos, piešiniai, kūrinių eskizai.

1962 m. LSSR rašytojų sąjungoje surengta pirmoji Kisarausko kūrybos paroda. Joje eksponuoti 1959–1962 m. sukurti kūriniai: keli autoportretai, *Aklas Edipas* ir *Karalius Edipas*, du žmonos Saulės portretai, Justino Mikučio portretas, *Vakarienė*, *Smūtkelis*, peizažai *Pavasaris*, *Markučių peizažas*, *Natiurmortas*, grafikos atspaudai, piešiniai. Po atidarymą lydėjusių aršių diskusijų paroda valdžios buvo uždaryta. Po Nepriklausomybės atkūrimo 1997 m. „tyliojo modernizmo“ koncepcijos kūrėjai atskaitos tašku kalbėti apie nonkonformizmo diskursą sovietmečio dailėje pasirinko šią Kisarausko parodą. Joje eksponuoti kūriniai šiame diskurse interpretuojami kaip autoriaus nonkonformistinės pozicijos manifestacija per ekspresionistinės kūrybos sampratą, keliančią egzistencinius klausimus ir pabrėžiančią emocionalią plastinę raišką. Kisarausko kūryba suvokiama kaip priešinimasis sovietų režimui ir socrealizmui menine kūryba, ji traktuojama kaip bandymas plėsti laisvės ribas. Paroda iki šiol gyva Kisarausko bendraamžių atmintyje ir suvokiama panašiai.

Rekontekstualizuoti ankstyvąją dailininko kūrybą ir kvestionuoti jos priskyrimą prie nonkonformizmo diskurso ragina jai būdinga plastinė kalba, taip pat peržiūrėtas 1959–1965 m. Kisarausko sukurtų grafikos, piešinių, eskizų korpusas, sovietmečiu neperžengęs dailininko dirbtuvės slenksčio. Parodoje eksponuoti pirmieji savarankiški dailininko kūrybos ieškojimai po studijų baigimo Valstybiniame dailės institute 1959 metais. Jiems būdingas tikrovės formų abstrahavimas iki geometrinės stilizacijos, ekspresionistinė raiška, kolorito emociingumas – tai tie bruožai, kurie neperžengė sovietų toleruojamo modernizmo rėmų. Vėliau parodoje eksponuoti kūriniai pakliuvo į oficialųjį diskursą – buvo viešinami.

Kaip orientyrą dailininkams suvokti sovietų toleruojamo modernizmo rėmus ir juose kurti galima pasitelkti prancūzų filosofo komunisto Roger Garau-



1. Vincas Kisaruskas, iš ciklo *Figūros figūrose*, 1975, kartonas, aliejus, anglis, 100 × 70, dailininko šeimos nuosavybė, saugoma Vilniaus dailės akademijos muziejuje, Arūno Baltėno nuotrauka, 1993–1994, iš Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centro archyvo, LATGA, Vilnius 2014

Vincas Kisaruskas, from the series *Figures in the Figures*, 1975

dy „realizmo be krantų“ koncepciją, aprašytą veikle tuo pačiu pavadinimu. Šią koncepciją aktualizavo britų mokslininkė Susan E. Reid naujausiuose savo tyrimuose<sup>5</sup> kaip ypač reikšmingą faktorių (soc)realizmo modernizavimo diskurse postalinistinės Rusijos dailėje. Pasak tyrėjos, palankia terpe išsiplėtoti „realizmo be krantų“ diskursui 6 deš. tapo keturios par-

- 5 Susan E. Reid, „(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Krushchev Thaw“, in: *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*, Milano: Skira, 2012, p. 261–275.

odos: impresionizmo dailės kolekcijos „reabilitacija“ ir jos pagrindu parengta paroda *Prancūzų dailė nuo XV a. iki XX a.* Puškino muziejuje Maskvoje 1955 m. ir Ermitaže Leningrade 1956 m.; Pablo Picasso retrospektyva 1956 m. Puškino muziejuje Maskvoje ir Ermitaže Leningrade; VI pasaulinis jaunimo ir studentų festivalis 1957 m. Maskvoje; *Dvylikos socialistinių šalių dailė* 1958 m. Maskvoje. Parodas lydėjusiuose debatuose „realizmo be krantų“ diskurso formuotojai kėlė šiuos klausimus: sovietinio modernizmo santykio su Vakarų modernizmu nustatymas, sovietiniam modernizmui parankių dailės modelių kriterijai, kt. Modernizuota (soc)realizmo versija privalėjo skirtis nuo Vakarų modernizmo, tačiau realizmas turėjo būti ne tik be ribų (išlaisvintas iš socrealizmo dogmos), bet ir tarpnacionalinis. „Realizmo be krantų“ diskurso formuotojams, kėlusiems klausimą, kaip sovietiniam menui suteikti „antrą kvėpavimą“, atsakymų nesiūlė nei Vakarų abstrakcija, nei surrealizmas, nei rusų avangardas. Vakarų modernizmas traktuotas kaip „kultūrinis imperializmo ginklas“, ignoruojantis žmogaus patirtį, malšinantis nacionalinį savitumą, įpavidalintas į abstrakčią formą tarsi į „kosmopolitinę uniformą“. Realizmas, priešingai, turėjo išskelti „žmogų“ į dėmesio centrą, garantuoti kultūros nacionalinę autonomiją ir įvairovę. Oficialaus diskurso formuotojai siekė remtis realistiniu figūratyvu, tačiau suteikti jam emocionalumo (dramatiškumo) pritaikant ekspresionistines išraiškos priemones: formos ir erdvės deformaciją, ekspresyvius potėpius, aštrius toninius kontrastus. Šio meno modeliais tapo italų neorealistas, Meksikos, kai kurie Belgijos dailininkai (ypač Roger Somville'is). Šių dailininkų kūryba vertinta dėl dėmesio šiurkščiai tikrovei, paprastų žmonių kasdieniam gyvenimui, kultivuojamos tiesos, darbo klasės herojų vaizdavimo, dažniausiai ekspresyviomis priemonėmis (nepagražinti potėpiai, netikėti komponavimo rakursai, nesvetimi grotesko elementai). Iki tam tikros ribos toleruoti kritiniai (tikrovės atžvilgiu) meno aspektai, pesimistinės nuotaikos, grotesko elementai. Realizmo

terminas pradėtas tapatinti su „humanistiniu menu“, taip pabrėžiant jo moralinį pranašumą Vakarų kapitalizmo atžvilgiu.

Kokia kultūrinė informacija plito, kokios meninės idėjos migravo 7 deš. lietuvių dailininkų tarpe ir kokie aktualios meninės informacijos atrankos mechanizmai čia veikė, gali atskleisti tokie tyrimai kaip, pavyzdžiui, nuoseklesnis oficialių dailininkų kelionių už Sovietų Sąjungos ribų tyrimas arba dailininkų asmeninių bibliotekų tyrimas. Deja, Kisarauskų namų bibliotekos visumą atkurti būtų sudėtinga, beveik neįmanoma. Po dailininko mirties Vilniaus universitetui perduota biblioteka buvo išformuota. Per dailininkų rankas keliavo įvairi literatūra, taip pat ir Garaudy veikalo vertimas į rusų kalbą *О реализме без берегов* (1963). Geometrinė stilizacija, tikrovės abstrahavimas, ekspresionistinė formos deformacija sovietų buvo toleruojami tiek, kiek leido neperžengti pavojingos ribos. Sovietų režimas kontroliavo dailininkų matymą ir informacijos atranką. Matymas (mąstymas) nebuvo nekaltas ir individualus, nes buvo formuojamas jau egzistuojančių reprezentacijos formų, dominuojančių politinių diskursų. Vienas iš būdų pasisemti kūrybai naujų inspiracijų buvo oficialios dailininkų kelionės, valdžiai deleguojant kūrėjus į užsienio šalis vykdyti propagandinės misijos. Katarzyna Murawska-Muthesius, pasitelkusi lenkų dailininko Jano Lenicos sukurtos *Mano Londono eskizų knygos* (1954) atvejį, nagrinėjo Šaltojo karo politikos suformuotą dailininko matymą ir mąstymą<sup>6</sup>. Kelionės į Londoną metu sukurtoje eskizų knygoje Lenicos pavaizduota „kito“ tikrovė peržengia Šaltojo karo nustatytą „kito“ vaizdavimo kanoną, išduoda kritinę autoriaus poziciją ideologijos iš anksto pasiūlyto modelio, kaip lenkų naujasis komunistas turi traktuoti britišką tikrovę, atžvilgiu. Parankia medžia-

6 Katarzyna Murawska-Muthesius, „The Cold-War Traveller's Gaze: Jan Lenica's 1955 Sketch book of London“, in: *Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe, East Looks West*, Vol. 2, ed. W. Bracewell, A. Drace-Fancis, Budepest, New York: Central European University Press, 2008, p. 325–354.

ga tirti šaltojo karo retorikos to laiko dailėje dalykus tyrėjams tampa oficiozui priklausiusių dailininkų archyvai, jų oficialių kelionių į užsienio šalis dokumentika: piešiniai, eskizai, užrašai ir pan. Lenkų kuratorės Joannos Kordjak-Piotrowskos surengtoje parodoje *Żemėlapis. Meninės migracijos ir Šaltasis karas* (Zachęta galerija, Varšuva, 2014) eksponuotas dailininko Aleksanderio Kobzdejaus pieštinių reportažų archyvas, parsigabentas iš 1949–1953 m. įvykusių jo oficialių viešnagių į Rytų šalis (Kiniją, Vietnamą ir kt.). Ši medžiaga įtaigiai iliustruoja, kaip tuo metu buvo suvokiami ir traktuojami komunizmo kolonizuoti „Rytai“. Joje akivaizdžiai matoma, kaip propagandinio meno („menas nacionalinis savo forma, bet socialistinis savo turiniu“) ir sovietinio modernizmo modelio kūrimo tikslais buvo naudojama primityvių tautų etnografija, folkloras. Neabejojamai sovietų režimo nustatytos meninės informacijos atrankos mechanizmo pavyzdžiu yra ir lietuvių dailininkų užrašuose, parsigabentuose iš oficialių ir neoficialių kelionių. Tai tik keletas pavyzdžių: Konstantino Bogdano kelionės į Kubą 1976 m. ar Indiją 1976 m., Vincento Gečo stažuotė Italijoje 1963–1964 m. arba Leonardo Tuleikio stažuotė Italijoje 1975–1976 m., Alfonso Ambraziūno užrašai-piešiniai, pasižymėti blonknote lankantis VI pasaulio jaunimo ir studentų festivalyje Maskvoje 1957 m. Ieškoti atsakymų, kaip sovietų toleruojamo modernizmo rėmai arba „realizmo be krantų“ koncepcija lėmė meninių idėjų atranką ir jos transformavimo procesus, meninių idėjų migracijos mechanizmus, ragina ir gausi Lietuvos sovietmečio dailininkų bei kultūrinės nomenklatūros atstovų prisiminimų leidyba. Juose pastebimas ypač didelis dėmesys egzotiškiems kelionių į užsienio šalis aprašymams. Be Maskvos ar Leningrado, dailininkų maršrutai sovietmečiu šiuose pasakojimuose driekiasi po visą platų pasaulį. Galima paminėti bent keletą pavyzdžių – tai Gedimino Jokūbonio<sup>7</sup>, Liongino Šepe-

7 Gediminas Jokūbonis, *Kai žaidė angelai: Atsiminimai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009.

čio<sup>8</sup> atsiminimų knygos, Konstantino Bogdano<sup>9</sup> albumas: Graikija 1957, 1958 m.; Austrija 1962 m.; JAV 1964, 1988 m.; Italija 1963 m.; Vokietija 1964 m. Įdomu būtų sužinoti, kiek sovietų režimo rėmų suformuotas matymas tampa dailininko savastimi?

Kelionių požiūriu Kisarauksa (kaip ir jo bendraminčių) biografijoje kultūrinės informacijos pažinimo galimybės susiaurintos, apribojant kūrėjo judėjimą iki sovietinio bloko šalių, o Lenkijos siena su Vakarais – neperžengiama. Daug plačiau geografiniu požiūriu judėjo ne pats dailininkas, o jo kūriniai<sup>10</sup>. Ankstyvuojau kūrybos laikotarpiu Kisarauksa biografijoje dominuoja keli pagrindiniai traukos taškai: Maskva, Leningradas ir Vidurinės Azijos šalys (jos išlieka ir vėliau)<sup>11</sup>. Nuo 1965 m. – Lenkija (Krokuva, Malborkas, Varšuva). Į VI pasaulinį jaunimo ir studentų meno festivalį Kisarauksas vyko savarankiškai dar būdamas studentas. Dienoraštyje likęs įrašas:

pamačiau Gorkio parke didžiulę jaunimo, viso pasaulio jaunimo dailės parodą. Kokie ten ginčai vykdavo tarp naujų idėjų skleidėjų ir stalinistinės dailės šalininkų. Man tai padarė fenomenalų įspūdį; dar ir dabar daugybę darbų matau aiškiai kaip tada – su faktūromis, spalvomis, visa emocija jų jėga.<sup>12</sup>

Prisimindama šią dailininko kelionę ir iš jos parsivežtus įspūdžius Saulė Kisarauksienė pabrėžė sustiprėjusias disidentines nuotaikas to laiko menininkų tarpe, kurias ypač paskatino iškilti supratimas, kad

8 Lionginas Šepetys, *Negeri užrašai 1955–1990*, Vilnius: Žuvėdra, 2014.

9 Irena Račkauskaitė-Petraitienė, *Konstantinas Bogdanas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

10 Dailininko grafikos darbai, ekslibrisai eksponuoti parodose Lenkijoje, Italijoje, Japonijoje, Danijoje.

11 Pasak Lino Katino, dailininkai, kurie puoselėjo viltis pakliūti į kapitalistines šalis, greitai būdavo valdžios „nusodinami“ gaudami nuosprendį „Puskaj pojezdīt po Sojūzu“. Ir „Tas „sojūzas“ anaipol nebūdavo pats blogiausias pasaulio taškas. Netgi atvirkščiai.“; Pokalbis su Linu Katinu, Vilnius, 2013 11 26, užrašė Milda Žvirblytė, Asmeninis M. Žvirblytės archyvas.

12 Vincas Kisarauksas. *Žmogus ir laikas*, p. 9–10.

gyvenama „geležinio narvo“ sąlygomis<sup>13</sup>. Azijos šalys buvo stiprus inspiracijų šaltinis. Tai patvirtina išlikę kūriniai, pavyzdžiui, Kisarausko sukurtas faneros graviūrų ciklas *Kazachės. Alma Ata* (1962), amžininkų prisiminimai. Linas Katinas pasakojo:

Buchara, Samarkandas... Buvom kartu su Vincu. Smegenis išplovė tiek man, tiek Vincui. <...> matai mečetes, senąją architektūrą Bucharoj, žmones, turgų, sėdi jie su tais chalatais, geria arbatą. Likęs islamas. <...> sėdim Samarkande, turguj <...> Ir ypač ta architektūra, autentiška, tikros miniatiūros, islamas. Klideshow apie lietuvių liaudies meną atrodė tokie naivūs ir kvaili.<sup>14</sup>

Ambrazas prisiminimuose apie Kisaraušką aprašė kelionę į Pietų Pamyro kalnus 1965 m.:

Kelias savaites keturiese praleidom krašte, kurio net slėniai iškilę į svaiginantį keturių kilometrų aukštį, kur plokštikalnių dykumose, nusėtose archarų ragais ir kaukolėmis, kamuoja „labai keistas ir labai aštrus nebūtų atsiminimų jausmas“ (iš Vinco įrašų kelionės dienyne). Čia Vincas negalėjo atplėšti akių nuo milžiniškų akmenų su vėjų ir šalčio išgraužtomis kiaurymėmis, norėjo kuo ilgiau pabūti tame laukiniame fantastiškų skulptūrų parke.<sup>15</sup>

6 deš. pab. – 7 deš. pr. Kisarausko vykdyti formos ieškojimai darosi problemiški tada, kai atsiranda nepageidaujami turinio dalykai, kvestionuojama meno samprata. Čia dailininkas peržengė pavojingą ribą.

13 Kaip pasakojo Saulė Kisarauskienė, festivaliui užsibaigus valdžia suprato, kokią klaidą padarė su šiuo renginiu, ir bandė ištaisyti padėtį į TV eterį leisdamą propagandinius trumpametražinius filmus apie ydingą kapitalistinio jaunimo gyvenimo būdą, elgesį ir pan. Tačiau tai jau nebedarė jokio poveikio; Pokalbis su Saule Kisarauskiene, Vilnius, 2014 01 10, užrašė Milda Žvirblytė, Asmeninis M. Žvirblytės archyvas.

14 Pokalbis su Linu Katinu, Vilnius, 2013 11 26, užrašė Milda Žvirblytė; Asmeninis M. Žvirblytės archyvas.

15 Vytautas Ambrazas, *op. cit.*, p. 189.

Valdžios nerimą galėjo kelti pirmojoje personalinėje dailininko parodoje eksponuojamas herojaus paveikslas – blaškomas egzistencinių klausimų, susimąstęs nežemiškais rūpesčiais, esantis vidinio apsisprendimo, moralinio pasirinkimo būsenos. Kritikuotos ir Kisarausko sukurtos iliustracijos Juliaus Janonio eilėraščiui „Poklius tykoja kas dieną“ (V., 1960). Ne spaudai, o sau dailininkas sukūrė lyrinės nuotaikos romantiškai pakylėtas iliustracijas Salomėjos Nėries poezijos knygai *Kaip žydėjimas vyšnios* (apie 1959). Tačiau oficialios cenzūros išvengė labai panašios estetikos kūriniai – jie tiko mokslininko Paulo Neergaardo knygos *Augalų gyvenimas* viršeliui iliustruoti (1960). Turinio požiūriu problemiški Kisarausko sukurti ankstyvieji grafikos ciklai religiniais motyvais, rezistencijos tematika bei vėliau dailininko kvestionuota dailės kūrinio samprata. Pastarasis atvejis – tai 1984–1987 m. dailininko pildyta dienoraščių knyga su egzistencinio pobūdžio iliustracijomis ir koliažinėmis kompozicijomis. Nepageidaujama tematikai skirtuose grafikos cikluose vaizduojamą žmogaus figūrą, kaip adekvačiausią raiškos priemonę atskleisti egzistencijos, gyvybės ir mirties temas, dailininkas stipriai deformuoja, drastiškai išardo dalimis, fragmentuoja. Iš vieno grafikos ciklo į kitą keliauja mirties, išniekinimo, smurto, egzistencinio skausmo ir siaubo temos. Pasikartoja nukirstų galvų, sumaitotų, deformuotų, dalimis išbarstytų kūnų, raudančių moterų motyvai, uždaros kalėjimo kamerų ar kankinimo kambarių erdvės. Iškalbingi patys ciklų pavadinimai: *Sulaužyti žmonės* (1962–1964), *Rūbų nuplėšimas* (1963), *Invalidai* (1963). Daugiausia šios smurto ir panašios temos plėtojamos ne tik grafikoje (pvz., ciklas *Lietuva*, 1962–1963; *Dvi galvos*, 1965; *Šauksmas, arba Šaukianti figūra*, 1965–1966; *Rūstusis metas, Naktis, arba Galva*, visi 1966), daug jų išliko piešiniuose, eskizuose (pvz., *Apraudojimas, Išprieartavimas, Apverkimas*, visi 1966). Į tapybą pereina vos vienas kitas motyvas, pavyzdžiui, *Pokaris, Krintantis sulaužytas žmogus, Sulaužyti žmonės* (visi 1965). Kita grupė ankstyvosios grafikos kūrinių – klasikinės dailės

bei literatūros parafrazės. Juose matomi pagrindiniai Kisarausko kūrybos herojai: Odisėjas, Don Kichotas, Kreontas, Edipas, Antigonė, Hamletas, Dantė, Venera, vergai. Sukuriamas *Klasikinis ciklas* su moterų aktais, Francisco Goya, Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrinių parafrazės (ciklas *Karaliai*), religinės tematikos ciklai *Krucifiksai ir Išsilaisvinimas*, arba *Prisikėlimas* (1962), *Baltų dievai*. Šis neviešintas ankstyvosios kūrybos korpusas patvirtina faktą, kad veikė vidinis dailininko savicenzūros mechanizmas. Rezistencinio, religinio turinio kūrinių bei meno sampratą kvestionuojančių eksperimentų sklaida ir recepcija buvo griežtai apribota paties dailininko. Jis buvo sąmoningas savo kūrybos viešinimo klausimais, gerai žinojo, ką viešinti, o ko ne, puikiai išmanė oficialaus diskurso rėmus ir pavojingas peržengti šio diskurso ribas.

Marginalizuota dailininko pozicija to laiko dailės kontekste angažavo Kisarauską imtis aktyvios veiklos – neoficialiais būdais ieškoti kontaktų su Vakarų šalimis ir juos palaikyti. Todėl ekslibrisų siuntinėjimą į užsienį galima traktuoti kaip dar vieną nonkonformistinio dailininko elgesio ir veiklos formų pavyzdį. Dinamišką ekslibrisų judėjimą liudija paties Kisarausko atliktas lietuvių ekslibriso tyrimas<sup>16</sup>. Lietuvių dailininkų knygų ženklai pradeda keliauti už Sovietų Sąjungos ribų 7 deš. pabaigoje. Pirmosios parodos, kuriose buvo eksponuoti lietuvių eklibrisai, vyko: 1967 m. III tarptautinėje šiuolaikinio ekslibriso bienalėje Malborke (Lenkija) ir Tarptautinėje parodoje Monrealyje (Kanada), 1968 m. XII tarptautinio eklibrisų kongreso parodoje ir konkurse Komo mieste (Italija), 1970 m. tarptautinėje EXPO-70 parodoje Osakoje (Japonija), 1984 m. tarptautinėje eklibrisų parodoje ir konkurse Veimare (Vokietija). Eklibrisų siuntinėjimas paskatino ir kitas iniciatyvas: Lenkijoje lietuvių eklibrisus skleidė (rengė jų parodas arba leido leidinius, paremtus tyrimais) J. Szymański, Z. Józwickas, E. Puzdrowskis, G. Matuszakas, R. Lewandowski, Vengrijoje –

A. Semsey, Čekijoje – F. Šára, L. Hlavaček, Danijoje – K. Rödelis, Olandijoje – H. Blocklandas, G. J. Rhebergenas. Ši faktografinė medžiaga atskleidžia poreikį išsamesniam tyrimui, ne tik apie lietuvių ekslibrisų sklaidą užsienio šalyse, bet ypač apie jų recepciją.

Neviešintas kūrinių korpusas leidžia daryti išvadą, kad Kisarauskas jau ankstyvojoje kūryboje siekė socialinio ir politinio angažuotumo. Tai orientavo dailininką ieškoti kitų kūrybos šaltinių – alternatyvų „realizmui be krantų“ ir matyti savo kūrybą ne vietinio sovietinio modernizmo, o Vakarų dailės kontekste. Atrodo dėsninga ir tai, kad 7 deš. dailininkas savo tekstuose pradeda mąstyti apie dvi skirtingas dailės kryptis, kurių užuomazgas jis įžvelgė to laiko tapyboje, – jausmingą emocionalią ekspresionistinę ir analitinę mąstančią konstruktyvią. Kisarauskas ieškojo adekvačios raiškos savo plėtojamam turiniui, o ją įžvelgė Kairiūkščio ir lenkų avangardo palikime. Sąsajų su lenkų avangardu nustatymas leidžia įvertinti Lenkijos modernizmo kaip meno traukos centro reikšmę Lietuvos modernizmo raidai.

#### KONSTRUKTYVIOS FORMOS MOTYVACIJOS PAIEŠKOS

Apie 1965 m. Kisarausko kūryboje pastebimas lūžis – dailininkas pradeda tolti nuo formos geometrizaravimo ir linksta link formų konstravimo, prieš tai jas išardžius. Šio pokyčio atskaitos tašku galima laikyti tais metais sukurtą asambliažą, kuriame jis demonstruoja dekonstruotą (išardytą) tradicinio paveikslo kaip langgo modelį ir rodo sukonstruojamą paveikslo pobūdį. Nutapytas vaizdas buvo išpjautas iš plokštumos ir pritvirtintas prie porėmio, o tikros erdvės fragmentai, įsiterpiantys į šį kūrinių, tapo struktūriniais jo elementais. Ryšiai su reprezentacine (vaizduojamąja) tapybos funkcija ir kamerinio paveikslo samprata galutinai nutraukti. Šie ieškojimai vyko ir eksperimentuojant su plokštumos poveikio aspektais, daugiausia per medžiagiškumo (ne tik per tapybos išraiškos priemones)

<sup>16</sup> *Lietuvių eklibrisas*, sudarytojas Vincas Kisarauskas, Vilnius: Vaga, 1991.

išryškinimą, gylio iliuzijos naikinimą, taip paveikslui suteikiant objekto statusą. Iš šių eksperimentų galima spręsti, kad orientyru dailininkui tapo XX a. pradžios Władysława Strzemińskiego, Katarzynos Kobro ir kitų lenkų avangardistų ieškojimai, taip pat rusų avangardo pavyzdžiai. Dailininkas puikiai išmanė ir to laiko lenkų meno sceną.

Apie tuometinę meno situaciją Lenkijoje buvo gerai žinoma lietuvių dailininkų tarpe dėl pakankamos informacijos sklaidos apie šios šalies dailės aktualijas – daugiausia per skaitytus žurnalus, taip pat keliones į šios šalies muziejus. Prisiminusi savo apsilankymą 1958 m. Maskvoje vykusioje *Dvylikos socialistinių šalių dailės* parodoje, Kisarauskienė teigė, kad tada lenkų ekspozicija, pristatanti aktualius modernistinius ieškojimus, nebuvo jokia naujiena. Pamatyti labiau rūpėjo ekspozicijas tų šalių, su kuriomis kontaktai buvo silpniausi, apie kurių dailę informacijos buvo mažiausiai, kad ir vengrų menas<sup>17</sup>. Kisarausko kelionės į Lenkiją buvo susijusios ne vien su grafikos ir ekslibrisų parodomis Krokuvoje, Varšuvoje ir Malborke. Kelionės į Krokuvą metu buvo aplankyta T. Kantoro studija. Kisarauskui ir jo bendraminčiams svarbiu traukos centru Maskvoje ir Leningrade buvo rusų avangardistų meno kolekcijos, kurių viešinimas tuo metu buvo draudžiamas, o muziejų saugyklose jos buvo prieinamos tik išimtiniais atvejais – su pažįstamų muziejininkų pagalba. Tuomet pamatyti Malevičiaus, Rodčenkos, Tatlino, Kandinskio ir kt. darbai. Didžiausią įspūdį paliko suvokimas, kad menas šiems dailininkams buvo tik visos jų kuriamos estetinės ir moralinės sistemos dalis.

Kisarauskui būdingas formų konstravimo būdas tapyboje atsiremia į gilesnius Vakarų kultūros klodus. Rusijos avangardo šaltinių ir europinio avangardo pagrindu susiformavusio V. Kairiūkščio meniniame ir rašytiniame palikime dailininkas įžvelgė imanentinės modernizmo raidos strategijas per konstruk-

tyvųjį mąstymą ir analitinį santykį su Vakarų daile. Lietuvos tapybos kontekste Kairiūkštis buvo vienas iš nedaugelio, teoriškai grindžiusių konstruktyvios tapybos kryptį XX a. pirmos pusės dailėje. Sovietmečiu jo kūryba buvo marginalizuota. Dailininko pedagoginė veikla nutrūko dar 1951 m., kai Kairiūkštis baigė dėstyti Taikomosios ir dekoratyvinės dailės institute Kaune. Sovietinis režimas stipriai apribojo jo kūrybos recepciją, jo meninių idėjų, estetinės meno sampratos sklaidą jaunesnės dailininkų kartos aplinkoje, kurioje dominavo autoritetinga Antano Gudaičio figūra.

Įdomu tai, kad Kairiūkščio rašytiniame palikime ir Kisarausko dailės kritikos tekstuose randamos analogiškos įžvalgos apie dvi skirtingas viena kitai oponuojančias, bet tame pačiame laike koegzistuojančias tapybos kryptis. Straipsnyje „Konstrukcija tapyboje“ (1928)<sup>18</sup> Kairiūkštis išskyrė dvi tapybos „stovyklas“ – realistinę ir konstruktyvinę, kurias tarpusavyje supriešino: konstrukcijos principą tapyboje dailininkas traktavo kaip naujosios tapybos nuopelną ir jos laimėjimą. Vienas pagrindinių „šiandieninės“ tapybos bruožų – tapybinių elementų konstrukcija<sup>19</sup>. Kad paaiškintų konstrukcijos sąvoką, Kairiūkštis pasitelkė architektūros sąvoką. Iš architektūros srities kildinama architektonika, vyraujanti realistinėje tapyboje, apibrėžiama kaip daiktiškos prigimties paveikslų kompozicija, kurioje didelė reikšmė teikiama simetrijai ir geometriniam paveikslų padalijimui (horizontaliomis ir vertikaliosiomis linijomis). Architektonika tapyboje nustatoma daiktų svoriu ir dydžiu bei daiktų daiktiška reikšme tai pačiai kompozicijai. O konstrukcija tapyboje, pasak Kairiūkščio, nustatoma pagal spalvos aktyvumą („aktingumą“), spalvotos dėmės didumą ir jos vietą paveiksle.

Tuo tarpu kai konstruktyvinė tapyboje kiekviena spalvota dėmė, linija, forma arba plokštuma reiškiasi kaip aktyvūs aktingi saviti ir savarankiški elementai,

17 Pokalbis su Saule Kisarauskiene, Vilnius, 2014 01 10, užrašė Milda Žvirblytė, Asmeninis M. Žvirblytės archyvas.

18 *Vytautas Kairiūkštis: Straipsniai, paskaitos, dokumentai, laišakai, amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 36–37.

19 *Ibid.*, p. 36.



nepriklausomi nuo vaizduojamų daiktų ir turintieji savyje sukauptos energijos ir įtempimo, pareinančio nuo užimamos vietos paveiksle ir vaidmens konstrukcijoj. <...> Konstruktyvinė tapyba turi tikslo jungti formas, spalvų dėmes ir linijas ne tik su pagrindine paveikslo dalimi, bet ir su visomis jo ribomis (rėmais), kad visose paveikslo vietose būtų išlaikyta formališka tiesuma.<sup>20</sup>

7 deš. dailės situaciją Kisarauskas apibūdino taip:

atviram emocionalumui ir jausmingumui vis labiau pradeda kontrastuoti didesnės organizacijos, numatymo ir logikos kryptis.<sup>21</sup>

Šiai kryptčiai jis priskyrė savo bendraminčio ir bičiulio Katino ieškojimus. „Didesnės organizacijos, numatymo ir logikos kryptčiai“ būdinga: rėmimasis kultūra, o ne natūra („Gamta čia nėra ta jėga, kuri užvaldo ir neša su savim dailininką.“), vidiniai surankinta paveikslo kompozicija, nuotaikos logika, daugiaplaniškumas, koliažiškumas. Taip pat turtingas techninis faktūrinis atlikimas, kuriame tarpusavyje derinami ploni slidžiai lygūs paviršiai su pastoziniais gumulais, nelygus rauplėtas išdarymas kontrastuojama su organizuota ir tikslia plokštuma. Šios tapybinės problematikos, kuri yra ne savipakankama, o veikiau konceptuali, patvirtinimo Kisarauskas ieškojo ne tik savo bendraminčių kūryboje, bet ir siekė sukurti jos diskursą. Jam rūpėjo ne tapybos medžiagiškumas, kiek skirtingų prigimčių formų konstravimo procesas ir iš to išplaukiantis rezultatas – surasti konceptualią jungtį tarp tarpusavyje iš pirmo žvilgsnio nederančių elementų ar detalių: lygaus ir grublėto paviršiaus, minkšto aliejinio dažo ir slidaus blizgaus metalo, plokštumos ir gylio iliuzijos, apimlių kūno fragmentų ir architektūrinių detalių ir t. t. Kisarauskas ieškojo

šaltinis ne gamta, o kultūra – dailės istorija, fotografija, kinas, montažas, mitologija ir kt.:

gamta nekopijuotina. Daryk su ja ką nori, semkis įkvėpimo, stebėk ją, mokykis iš jos, bet nekopijuok.<sup>22</sup>

Ilgainiui Kisarauskas konstruktyvios formos ieškojimais nuvedė jį už tapybos problematikos ribų. Pavyzdžiui, 1967 m. dailininkas sukūrė konstruktyvistinių kompozicijų plokštelių vokams, žurnalo *Neue Werburg* viršeliui, 1974 m. konstruktyvistine dvasia sukurti eskizai J. Miltinio spektaklio *Karalius Edipas* scenografijai ir kostiumams (projektas nerealizuotas).

Kisarauskas kūrė savarankišką nuo sovietų režimo toleruojamo modernizmo diskursą, siekė jam suteikti teorinį pagrindą rašydamas dailės kritikos tekstus apie savo kolegų kūrybą, įk kontekstinti jį į Vakarų dailės istoriją. Tačiau jo konceptualios tapybos idėjų sklaida sovietmečiu buvo stipriai apribota dėl oficialios cenzūros ir apribotos dailininko aplinkos, nesuteikiant galimybių perduoti šių idėjų jaunesnei dailininkų kartai (1965–1988 m. Kisarauskas dėstė Vilniaus vidurinėje meno mokykloje-internate [dabar – Nacionalinė Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykla]).

VIDURIO EUROPOS „NAUJASIS FIGŪRATYVAS“

Kisarauskas – intelektualus menininkas, išmanęs Vakarų dailės istoriją. Jo kūrinuose atpažįstami įvairūs iš Vakarų dailės istorijos „pasiskolinti“ motyvai, kompozicinės schemos (Edgaro Degas besiprausiančios moterys, Édouard'o Monet moterų aktai, istorinis antiperspektyvos principas, Giorgio de Chirico horizonto linija), kuriems jis savo kūrinuose kuria naujus kontekstus, reflektuodamas istorinę ir politinę savo epochos patirtį. Jis taip pat taiko iš fotografijos perimtus žiūrėjimo rakursus. Visa tai būdingi 1965–1975 m. sukurtų paveikslų bruožai. Apimlaus moters kūno

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 36–37.

<sup>21</sup> *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, sudarytoja Elona Lubytė, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 97–99.

<sup>22</sup> *Vincas Kisarauskas. Žmogus ir laikas*, p. 9–10.

fragmentas suderinamas su geometrine forma ar architektūros fragmentu (pvz., laiptų pakopomis), siena sutapatinama su peizažu arba tapybiniai fragmentai derinami su realistiškai ar fotografiškai ištapytomis vaizdo detalėmis<sup>23</sup>. Šie junginiai neretai padeda autoriui konceptualizuoti dar ankstyvojoje kūryboje pradėtus plėtoti sovietų režimo nepageidaujamus turinio dalykus – subjekto atskirtis, smurtas, pažeminimas, erotika ir kt. Dailininkas ypač domėjosi poparto idėjomis (pvz., Katinas išskyrė Aldo Pellegrini knygą *New Tendencies in Art* kaip ypač reikšmingą Kisarausko ieškojimams<sup>24</sup>). Kaip Kisarausko pastangos ir iniciatyvos įk kontekstinti savo kūrybą į platesnius to laikotarpio reiškinis, geras Lenkijos dailės išmanymas ir domėjimasis Vakarų dailės istorija motyvavo jo paties savarankiškai vykdomus meninės informacijos, idėjų atrankos ir jų transformacijos savo kūryboje procesus?

Vidurio ir Rytų Europos komunistinio laikotarpio dailės tyrėjai siekia pagrįsti sąlyginio kultūrinio uždaramo sąlygomis sukurtą modernizmo modelį. Pavyzdžiui, 7 deš. ir 8 deš. pr. vengrų tapyboje Éva Forgács išvelgia „savito modernizmo“ idėją, kurią mokslininkė apibrėžia kaip laiko „čia ir dabar“ patirtį labai specifinėje istorinėje ir politinėje tikrovėje – Jánoso Kádáro režimo metu, kurią tuo metu išgyveno ir savo kūryboje perteikė Vengrijos menininkai<sup>25</sup>. Šios patirties savitumas apibrėžiamas pagal skirtumą nuo kitų laiko patirčių, pavyzdžiui, laikas po 1968-ųjų Čekoslovakijoje. Specifinę laiko patirtį leidžia apibrėžti dailininkams būdinga tendencija kūryboje kalbėti apie tai,

23 Pasak Kisarausko, „Fotografijos menas labiau, negu bet kuris kitas (išskyrus kiną ir televiziją), yra konkretus, realistinis, daiktiškas, o jo estetinė vertė daugiau asociatyvinė, sunkiau nusakoma ir apibrėžiama“; *Lietuvos fotografija*, Vilnius: Vaga, 1969, p. 69.

24 Pokalbis su Linu Katinu, Vilnius, 2013 11 26, užrašė Milda Žvirblytė, Asmeninis M. Žvirblytės archyvas.

25 Éva Forgács, „Enlightenment versus the „National Genius“. Attempts at constructing both modernism and national identity through visual expression in Hungary 1910–1990“, in: *Nation Style Modernism*, CIHA Conference papers 1, ed. J. Purchla, W. Tegethoff, Cracow, Munich: International Cultural Centre / Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006, p. 309–322.

kad daiktai iš tikrųjų nėra tokie, kokius juos matome. Todėl kūriniuose vaizduojami objektai įtaigiai apgautina ir klaidina žiūrovą. Ši Forgács „savito modernizmo“ idėja susiejama su labai specifine individualiai išgyvenama laiko ir erdvės patirtimi. Šių išvalgų pagrindą mokslininkė nustatė nacionalinius vengrų modernizmo bruožus.

Kiti Vidurio Europos komunistinio laikotarpio dailės tyrėjai atskaitos tašku kalbėti apie dailės modernėjimo procesus nuo 7 deš. pradžios pasirinko stilistinės raidos dalykus. Išskirtos trys pagrindinės dailės kryptys: popartas (plito čekų, vengrų, kai kurių lenkų dailininkų tarpe), *art informel* ir nekonstruktyvizmas (daugiausia Lenkijoje, Jugoslavijoje)<sup>26</sup>. Tačiau tyrėjai siūlo skirtingus meninių idėjų iš Vakarų sklaidos Vidurio Europos regione ir recepcijos mechanizmų modelius, skirtingai vertina socialinio konteksto ir kitų faktorių reikšmę vakarietiško meno idėjų migracijos bei transformacijos komunistiniame Rytų šalių bloke procesuose.

Poparto idėjų plitimą socialistinėje Vengrijoje Katalina Keserü susieja su dviem faktoriais. Pirmasis – Vengrijos avangardo tradicija, kurią po Antrojo pasaulinio karo tęsė keli dailininkai, taip sukūrę palankią kultūrinę aplinką pozityviai poparto recepcijai. Šiuolaikinio tarptautinio meno aktualijos sudaro antrą faktorių, nes vengrai turėjo galimybę tiesiogiai susipažinti su meno aktualijomis: 1964 m. Roberto Rauschenbergo triumfu Venecijos bienalėje, kur jis buvo apdovanotas didžiuoju prizu, ir poparto paroda Vienoje. Tuo metu vengrams buvo nesvetimas siekis išsilaisvinti iš komunistinio šalių bloko, matyti savo modernizmą šiuolaikinės tarptautinės dailės kontekste. Čekų ir vengrų menininkų kelionėse pamatyti Rauschenbergo ir kitų poparto kūrėjų darbai turėjo ir konkrečių rezultatų – surengtos šių kelionių inspiruotos kūrybos parodos (pvz., *Objektas* Vaclavo Špálos galerijoje Prahoje, 1965;

26 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Book, 2009, p. 166.

*Naujoji figūra* Prahos Maniežo galerijoje, 1969). Keserū rūpi vengrų poparto ir komunistinės ideologijos santykio aspektai, kurie tapo tyrėjai atskaitos tašku kalbėti apie alternatyvią poparto versiją Vengrijoje. Rinkdamiesi kurti popartą vengrai taip reiškė savo pasipriešinimą socrealizmui (popartas Vengrijoje traktuotinas kaip ideologijos neigimo forma<sup>27</sup>). Politinis socialinis kontekstas – esminis faktorius artikuluojant skirtumą tarp vengriškosios poparto versijos ir jo pirminio šaltinio, t. y. amerikietiško-britiško poparto. Nors abu poparto variantai provokatyvaus pobūdžio, kai nepaisoma socialinės kontrolės mechanizmų ir atsisakoma rimto turinio, vengriška jo versija, susiformavusi Vakarų įtakos sferoje, turi tam tikrų Vakarams nebūdingų bruožų. Keserū išskiria šiuos bruožus: vartotojiškos kultūros simbolika čia dailininkų traktuota kaip dailės istorijoje gerai žinomų kūrinių reflektavimas ir imitacija; banalių sentimentalių objektų vaizdavimas; rankų darbo objektų atkartojimas (kičas); popkultūros motyvai; susidomėjimas simboliais, kurie oponuoja ideologiniams simboliams; atvaizdų standartizavimas. Vietinis socialistinis kontekstas stipriai koregavo šio meno turinį.

Piotras Piotrowskis, remdamasis kritinės meno geografijos koncepcija, poparto idėjų sklaidos ir recepcijos Vidurio Europoje mechanizmus aiškina daug kompleksiščiau nei Keserū. Pasak jo, Vidurio Europos dailininkai neturėjo galimybės analitiniam iš Vakarų juos pasiekiančios meno informacijos suvokimui ir adekvačiam jos įvertinimui dėl egzistavusių kalbos, tarpkultūrinių barjerų, skirtingų Vakarų ir Vidurio Europos filosofinių ir estetinių atskaitos taškų. Dailėtyrininkas remiasi Irit Rogoff aprašytu „kito“ kultūros pažinimo modeliu: kai nėra būdų, kaip pažinti, kaip prieiti prie nežinomos informacijos, nepažini informacija suvokiama ambivalentiškai ir priešaringai,

visa tai provokuoja sporadiškus rezultatus<sup>28</sup>. Pavyzdžiui, 7 deš. viduryje Vakarų Europos ir JAV mene susiformavo neodadaizmas, asambliažas, naujasis realizmas, hepeningas, *arte povera* kaip reakcija į *art informel* ir abstraktų ekspresionizmą. Tuo tarpu vengrų dailininkai, kurie tuo metu turėjo galimybę nagrinėti Vakarų meną tiesiogiai, pasak Piotrowskio, nors gali mai ir suprato esminį prieštaravimą, kurio pagrindu susiformavo šie skirtingi meno reiškiniai (pvz., *art informel* ir popartas), jo nepaisė ir tarpusavyje derino skirtingus reiškinių bruožus viename kūrinyje. Taip, pavyzdžiui, *art informel* pagrindu sukurtame tapybos kūrinyje atsiranda popartui būdingi dalykai – fotografijos fragmentai, spaudos, tekstų ištraukos, kasdienės tikrovės detalės<sup>29</sup>. Tai suformavo specifinį hibridinį dailės reiškinį Vidurio Europoje, vadinamąjį „naujuoju figūratyvu“.

„Naujasis figūratyvas“ tapo dailininkų atvirumo tarptautinei meno scenai ženklu, tačiau tai nereiškia, kad dailininkai išsamiai analizavo Vakarų kultūros ikonografiją, reprezentacijos metodus ir t. t. Teigdamas, kad vengrų menininkams būdingas ne siekis kritikuoti vartotojišką kultūrą, o atvirškčiai, nostalgija šiai kultūrai, Piotrowskis išvelgė analogijas tarp vengrų, čekų ir jugoslavų to laiko kūrybos. O Keserū tvirtina, kad popartą rinkosi tie dailininkai, kurie rodė kritinį santykį socrealizmo atžvilgiu, taip sudarydami opoziciją politiniam režimui. Tuo tarpu Piotrowskis teigia, kad dailininkai buvo abejingi to laiko socialinei situacijai. Nors Vengrijoje nesusiformavo Vakarams adekvati vartotojiška kultūra, čia buvo švelnesnė kapitalizmo forma, vadinamasis „guliašo komunizmas“, marksistines ir leninistines vertybes susiejusi su socialiniais ir ekonominiais vartotojiškos kultūros elementais. Tačiau „guliašo komunizmą“ ignoravo Vakarų popartu domėjėsi vengrų dailininkai. Kitas dalykas – remdamasis meninės informacijos atrankos tyrimais Piotrowskis teigia, kad

27 Katalin Keserū, *Variations on Pop Art: Chapters in the History of Hungarian Art Between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994, p. 12.

28 Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's visual culture*, London, New York: Routledge, 2000.

29 Piotr Piotrowski, *op. cit.*, p. 158.

vengrų menininkai troško adaptuoti Vakarų poparto formas ir taip išreikšė norą būti kolonizuotais Vakarų. Vietiniai dailininkai, kurie siekė įsisavinti poparto siūlomus modelius, pirmiausia svajoto dalyvauti tarptautiniame modernizmo projekte ir būti dalimi globalaus šiuolaikinio meno (be to, kaip jau minėta anksčiau, jautė nostalgiją vartotojiškai kultūrai).

Dėl iš esmės egzistavusio trūkumo domėtis *art informel* Vengrijoje popmenas užėmė išlaisvinančią funkciją, būdingą avangardui. Jis suteikė Vengrijos menininkams galimybę nusimesti konservatyvios, vadinamosios europietiškos, mokyklos tradicijos (kurios žvilgsnis krypo į XX a. pr. modernizmą) našta, ir antra, atsisakyti oficialios socrealizmo dogmos.<sup>30</sup>

Piotrowskis kvestionuoja Keserū teiginį, kad popartas Vengrijoje turėjo alternatyvų charakterį ir buvo traktuojamas kaip ideologijos neigimo, pasipriešinimo socrealizmui forma. Vidurio ir Rytų Europos menininkai sąmoningai siekė būti kolonizuotais Vakarų.

Kritinė meno geografijos koncepcija paragino Piotrowskį nustatyti „naujojo figūratyvo“ analogijas tarp skirtingų Vidurio Europos šalių. Šis reiškinys apėmė įvairiausias stilistines tendencijas, nes Vidurio Europos menininkai jautė laisvę manipuluoti tuo laiku pasiekiamą menine medžiaga iš įvairių šaltinių. Piotrowskis artikuluoja šiuos būdingus „naujojo figūratyvo“ bruožus: figūrų deformacija, figūros konstruojamos iš kūno fragmentų ir objektų; mechaniškoms figūroms būdinga paslaptinga nuotaika; tapyba tarsi bejausmė, neretai dailininkai eksploatuoja fotografinį figūrų traktavimo būdą, žavisi metalo detalėmis, kuriomis siekiama ne vaizduoti, o išryškinti konstruojamą kūrinio pobūdį; nuorodų į kasdienę tikrovę gausa; pabrėžiamos poetinės objekto ar motyvo savybės.

Kritinės meno geografijos koncepcijos perspektyvoje galima išvelgti tiesiogines analogijas tarp šių

Vidurio Europos dailininkų ieškojimų ir to, ką 1965–1975 m. kūryboje siekė išplėtoti ir sukurti Kisarauškas. Konceptualus turinio ir formos derinys, kalbantis apie žmogaus situaciją, čia ir dabar patirtą specifinėje istorinėje ir politinėje tikrovėje, ragina ieškoti Kisarauško kūrybos analogijų su jo amžininkų Vidurio europiečių kūryba – „naujojo figūratyvo“ diskursu. Šiuo atveju minėtina vengro György Jovánovicso žmogiškos būties (ar nebūties) klausimus plėtojanti kūryba, vengro Sándoro Altorjai asambliažai, čekų Karello Neprašo konstruktai.

#### IŠVADOS

Lietuvos sovietmečio dailės atžvilgiu nuo 7 deš. ko egzistavo kelios modernistinio mąstymo koncepcijos, kurias suformavo skirtingos kultūrinės „erdvės“ arba diskursai. Ekspresionistinė (realistinė) dailės samprata formavosi remiantis sovietų režimo toleruojamu modernizmu ir atitiko „realizmo be krantų“ koncepciją. Kisarauško modernistinė konstruktyvaus mąstymo koncepcija buvo išplėtotą Lenkijos avangardo reiškinį įtakos bei Kairiūkščio meninio palikimo analizės pagrindu. Taip, viena vertus, įvertinama Lenkijos kaip kultūrinio traukos centro ir modelio komunistinio bloko šalių modernizmo kontekste reikšmė. Kita vertus, aktualizuojama Kairiūkščio idėjų reikšmė imanentinės modernizmo raidos strategijų kūrime 7 dešimtmetyje. Kisarauškas buvo suinteresuotas sukurti alternatyvų diskursą sovietų toleruojamo modernizmo atžvilgiu, jį palaikyti savo kūryba ir plėtoti teoriniu lygmeniu – dailės kritikos straipsniuose. Šis angažavimas lėmė ir dailininko vykdytą meninės informacijos atranką. Tačiau dailininko vidinis savicenzūros mechanizmas apribojo kūrybos sklaidą bei recepciją amžininkų aplinkoje, konceptualios konstruktyvios kūrybos idėjų perdavimą jaunesnei dailininkų kartai. Kritinės meno geografijos koncepcija, siūlanti horizontalizuotos dailės istorijos modelį, leidžia išvelgti ne meninių stilistikų įtakas iš Vakarų ar Vidurio Eu-

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 166.

ropos, o leidžia pagrįsti hibridinį Kisarausko kūrybos pobūdį bei nagrinėti šio dailininko kūrybos analogijas su Vidurio Europos menininkų ieškojimais. Šiame tyrime nustatyti ir suformuoti Kisarausko meninio ir rašytinio palikimo tyrimų instrumentai nuosekliai veda link tolesnio etapo – dailininko kūrybos ir idėjų analizės. O tai jau kito tyrimo tikslas.

Gauta 2014 03 13

#### LITERATŪRA

- Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György, Zwickl András, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest: Corvina, 1999.
- Czech Modern Art 1900–1960: Catalogue*, ed. L. Bydzovska, V. Lahoda, K. Sirp, Prague: The National Gallery in Prague, 1995.
- Dejiny českého výtvarného umění* [VI/1]. 1958/2000, ed. R. Svancha, Marie Platovska, Academia, 2007.
- Dejiny českého výtvarného umění* [VI/2]. 1958/2000, ed. R. Svancha, Marie Platovska, Academia, 2007.
- Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hrsg. R. Born, A. Janatková, A. S. Labuda, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004.
- Dingsdale A., *Mapping Modernities: Geographies of Central and Eastern Europe, 1920–2000*, London, New York: Routledge, 2002.
- Forgács Éva, „Enlightenment versus the „National Genius“. Attempts at constructing both modernism and national identity through visual expression in Hungary 1910–1990, in: *Nation Style Modernism*, CIHA Conference papers 1, ed. J. Purchla, W. Tegethoff, Cracow, Munich: International Cultural Centre / Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006, p. 309–322.
- Kaufmann Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Kaufmann Thomas DaCosta, „Introduction“, in: *Time and Place: The Geohistory of Art*, ed. T. D. Kaufmann, E. Pilliod, Burlington: Ashgate, 2005, p. 1–19.
- Keserü Katalin, *Variations on Pop Art: Chapters in the History of Hungarian Art Between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1994.
- Mappings*, ed. D. Cosgrove, London: Reaktion Books, 1999.
- Murawska-Muthesius Katarzyna, „The Cold-War Traveller’s Gaze: Jam Leniva’s 1954 Sketcbok of London“, in: *Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, East Looks West, vol. 2, ed. W. Bracewell, A. Drace-Fancis, Budapest, New York: Central European University Press, 2008, p. 325–354.
- Piotrowski Piotr, „Between place and time: a critical geography of „new“ Central Europe“, in: *Time and Place: The Geohistory of Art*, ed. T. D. Kaufmann, E. Pilliod, Burlington: Ashgate, 2005, p. 153–167.
- Piotrowski Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Book, 2009.
- Piotrowski Piotr, „Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the Late 1950s“, in: *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, ed. S. E. Reid, D. Crowley, Berg: Oxford, 2000, p. 133–147.
- Power and Culture: New Perspectives on Spatiality in European History*, ed. P. François, T. Syrjämaa, H. Terho, Pisa: Pisa University Press, 2008.
- Reid Susan E., „(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Krushchev Thaw“, in: *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*, Milano: Skira, 2012, p. 261–275.
- Rogoff Irit, *Terra Infirma: Geography’s visual culture*, London, New York: Routledge, 2000.
- Vincas Kisarauskas: Žmogus ir laikas*, sud. S. Kisarauskienė, Vilnius: Vaga, 1999.
- Vytautas Kairiūkštis ir jo aplinka / Vytautas Kairiūkštis and his milieu / Vytautas Kairiūkštis i jegootoczenie: Katalogas / Catalogue / Katalog*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.
- Vytautas Kairiūkštis: Straipsniai, paskaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, sud. R. Brogienė, Vilnius: Vaga, 1989.
- Wolff Larry, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 1994.

## THE CONTEXTS OF WORKS OF VINCAS KISARAUSKAS

*Milda Žvirblytė*

KEYWORDS: Modernism, realism without shores, Kisarauskas, Kairiūkštis, nonconformism, Central Europe, pop art, visual hybrid, new figurative, critical art geography.

### SUMMARY

In 1962 the Lithuanian artist Vincas Kisarauskas (1934–1988) held his first personal exhibition at the club of the Writers' Union of the USSR (at that time). Later, in 1997, this exhibition became a reference point used by creators of “quiet modernism” to start the discussions about the nonconformist discourse in the Soviet period. In this “quiet modernism” discourse Kisarauskas' works are treated as a manifestation of an artist's nonconformist stance against official socialist realism in art. According to “quiet modernists” the adverse position of Kisarauskas is mostly reflected via the expressionistic concept. Raising existential questions and dramatising the emotional side of plastic language – these are the typical features characteristic of his creative work.

This article aims at deconstructing the allocation of Kisarauskas' works to nonconformist discourse as well as discussing Kisarauskas' artistic ideas in the contexts of both Lithuanian modern art and Central European art. By pursuing this analysis the main focus is on searching for theoretical tools, which could be employed to analyse and contextualise Kisarauskas' creative work in a geographically broader art context of the Soviet period.

This article reflects the two dominating modernistic thought concepts which existed in the Lithuanian Soviet art as of the seventh decade of the 20th century, i.e. the coexistence of expressionistic (based on emotion) and constructivist (based on conception). Both of them were created by different cultural contexts or discourses.

The expressionist (or realistic) concept of art was developed within the framework of modernist art tolerated by the Soviet regime. This concept corresponds with the

concept “realism without shores” by the French Marxist philosopher Roger Garaudy.

Kisarauskas' works could be also attached to another constructive thought concept which has been developed on the basis of the analytical research of Vytautas Kairiūkštis' artistic heritage and Polish vanguard ideas of the early 20th century as Kisarauskas was very familiar with the Polish art scene of that time.

This research reveals the extraordinary importance of Kairiūkštis' ideas in the development of immanent modern art in the seventh decade of the 20th century. Above all, this research offers a rethink of the significance of Poland as a highly important cultural centre for the Lithuanian Soviet art scene.

With the aim of creating new context for Kisarauskas' artistic ideas, this research is based on the concept of critical art geography. The concept enables a determining of the close analogies between Kisarauskas' creation and the search pursued by Central European artists under Communism conditions. The conceptual thought of Kisarauskas, his works reflecting the environment as well as the specific historical and political reality of a human being encourage one to look for analogies with the “new figurative” discourse, whose roots stem from the Central European art heritage of the communist period.