

Milda Žvirblytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

## Lietuviškas nonkonformizmas „realizmo be krantų“ epochoje: Vinco Kisarausko kūryba<sup>1</sup>

Reikšminiai žodžiai: „realizmas be krantų“, modernizmas, nonkonformizmas, konstruktyvizmas, Vincas Kisarauskas

1962 m. LSSR Rašytojų sąjungos klube įvyko pirmoji personalinė Vinco Kisarausko (1934–1988) kūrybos paroda, kurioje dailininkas eksponavo po akademiinių studijų (1959 m. jis baigė tapybą LSSR valstybiniame dailės institute) sukurtus tapybos, grafikos darbus. Atkūrus Nepriklausomybę šis įvykis tapo vienu svarbiausių atskaitos taškų aptariant nonkonformizmo diskursą sovietmečio dailėje<sup>2</sup>. Nonkonformizmas dailėje reiškia priešinimasis režimui menine kūryba, laisvės ribų plėtimą. Kisarausko poveikis sovietų Lietuvos meninei kultūrai suvokiamas kaip toks. Parodoje eksponuoti kūriniai „tyliojo modernizmo“ diskurse interpretuojami kaip autoriaus nonkonformistinės pozicijos manifestacija per ekspresionistinės kūrybos sampratą, keliančią egzistencinius klausimus ir naudojančią jų įvaizdinimui tinkamą emocionalią plastinę raišką. Šioje parodoje pristatyta Kisarausko kūryba traktuojama kaip bandymas plėsti laisvės ribas, ji suvokta ir įvertinta kaip priešinimasis sovietų režimui ir socrealizmui menine kūryba. Paroda netrukus buvo aršiai kritikuota valdžios ir uždaryta. Tačiau joje eksponuoti kūriniai vėliau pasirodė oficialiajame diskurse – jie buvo viešinami. Ši situacija ragina klausti, kas gi tas nonkonformizmas, kokiomis aplinkybėmis jis tampa atpažįstamas ir aktualus, kodėl Lietuvos modernistinėje tapyboje jo būta tiek mažai?

<sup>1</sup> Straipsnis parengtas vykdant Europos Sąjungos struktūrinių fondų Žmogiškųjų išteklių plėtos veiksmų programos, Mokslininkų ir kitų tyrėjų mobilumo ir studentų mokslinių darbų skatinimo priemonės (VP1-3.1-ŠMM-01) projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuotių igyvendinimas Lietuvoje“. Vadovė dr. (hp) prof. Giedrė Jankevičiūtė.

<sup>2</sup> *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, sud. E. Lubytė, Vilnius, 1997.

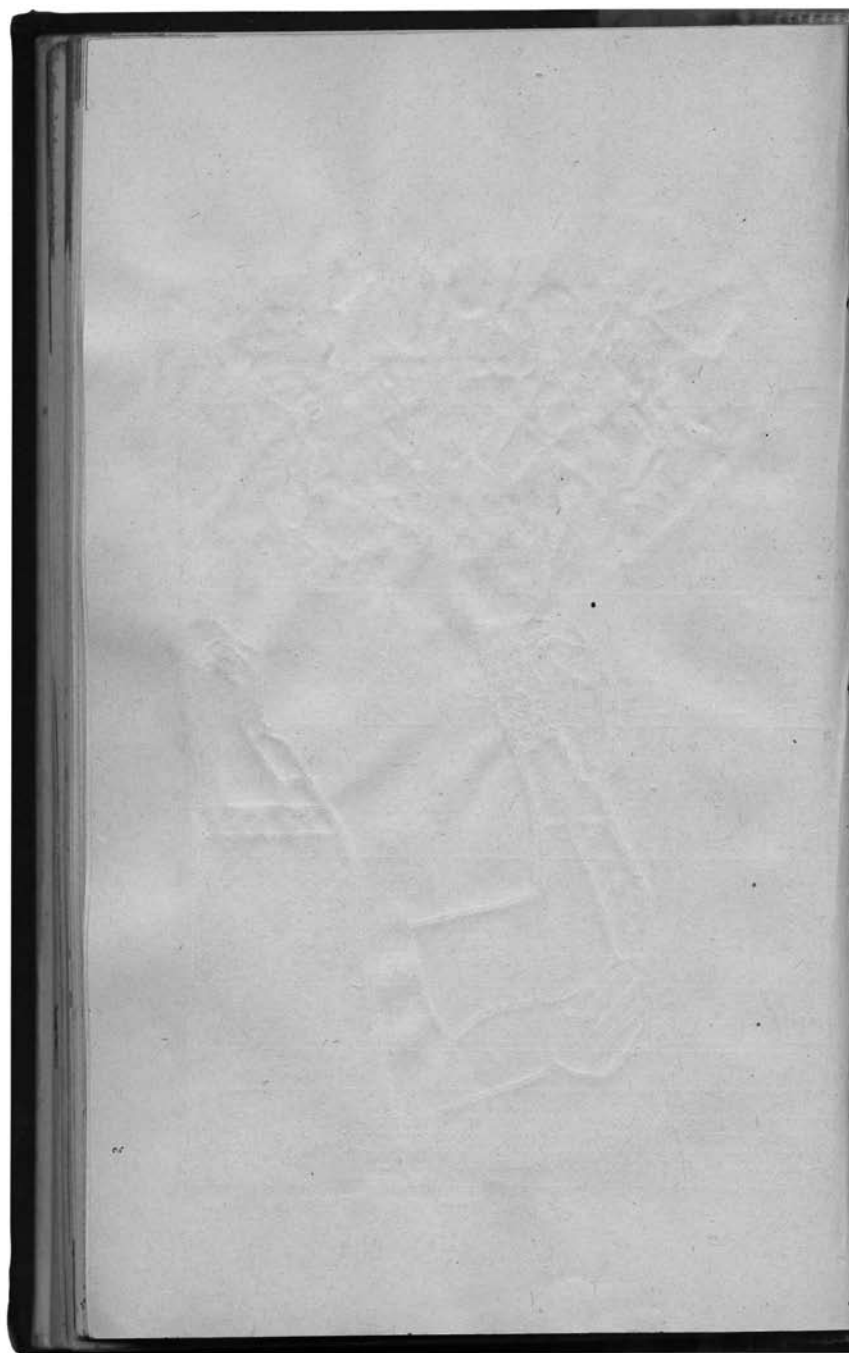
Būtinybę permąstyti nonkonformizmo reiškinį ragina ir peržiūrėta Kisarausko kūrinių visuma, joje matomos dailininko pastangos plėsti kūrybos laisvės ribas. Pavyzdžiui, tai liudija dailininko 1984–1987 metais sukurta eskizų knyga su egzistencinius dailininko apmąstymus lydinčiais įrašais, piešiniais bei aplikacijomis. Ši knyga pirmą kartą buvo eksponuota XX–XXI a. Lietuvos dailės parodoje „Eksperimentas“ (2008)<sup>3</sup>. Tada parodos kuratorės atkreipė dėmesį, kad ši eskizų knyga buvo vienas iš lietuviško modernizmo kūrinių, kurie kvestionavo tradicinio dailės kūrinio sampratą bei pranašavo konceptualaus meno strategijų pasirodymą XX a. 10-ajame dešimtmetyje. Kuratorės išryškino šiuos knygos aspektus: kūrinio suvokimas vyksta laike – procese, dienoraštį primenantys įrašai liudija subjektyvų ir konceptualų dailininko santykį su tikrove. Išsamiai susipažįstant su Kisarausko kūrybos palikimu, paaiškėjo, kad „Eksperimente“ eksponuota dailininko eskizų knyga sudaro nedidelę dalį viso eksperimentinės dailininko kūrybos palikimo, kurį sudaro autorinės knygos, koliažai, neįgyvendinti teatro dailės projektai, kt. ir kuriame dailininkas atsiskleidžia kaip savitas konceptualaus mąstymo kūrėjas. Toks gausus ir įvairus šio pobūdžio meninis palikimas – unikalus atvejis Lietuvos sovietmečio dailėje. Kodėl dailininko kūryba, turėjusi potencijos keisti meninį mąstymą, sovietmečiu nedarė didesnio poveikio nei amžininkams, nei jaunesnei dailininkų kartai? Kisarauskas buvo autoritetinga asmenybė, jo veikla imponavo amžininkams, tačiau mokinių ir sekėjų jis neturėjo.

Šiame tyrime siekiama apibūdinti Kisarausko dailės nonkonformizmą. Tam 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.

## Tapybos „aukso valanda“ 7-ajame dešimtmetyje

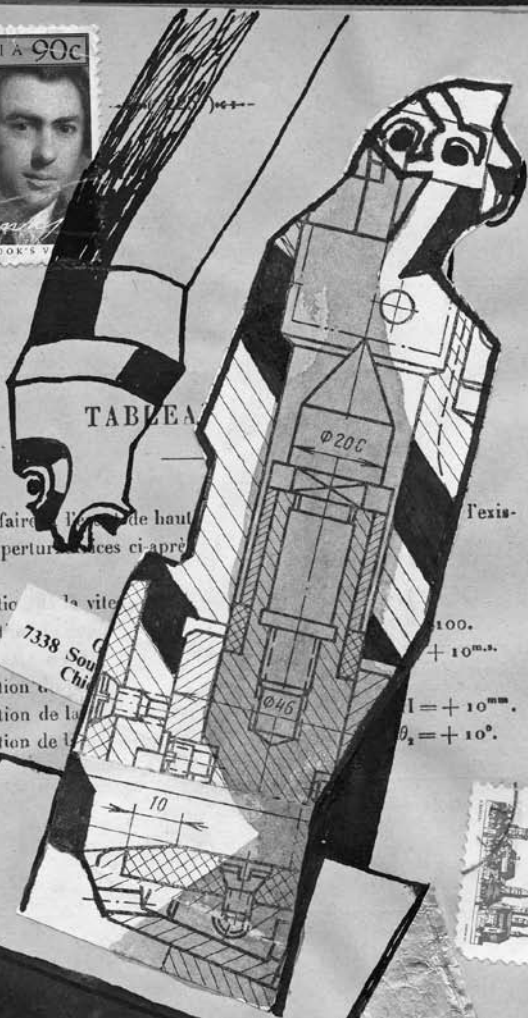
Septintame dešimtmetyje Kisarauskas dalyvavo šiose oficialiose parodose: LSSR dvidešimtmėčiui paminėti (1960), respublikinėse bei jubiliejinėse

<sup>3</sup> Parodos kuratorės Erika Grigoravičienė, Lolita Jablonskienė, Jolita Mulevičiūtė. Plačiau žr. parodos katalogą: *Eksperimentas: XX–XXI a. Lietuvos dailės paroda*, sud. L. Jablonskienė, E. Grigoravičienė, J. Mulevičiūtė, Vilnius, 2008.





117



TABEAU

Corrections à faire l'ordre de hauteur des causes perturbatrices ci-après

l'exis-

- 1° Variation de la vitesse
- 2° Variation de la température
- 3° Compensation
- 4° Variation de la charge
- 5° Variation de la pression
- 6° Variation de la densité

7338 Souv. Chili

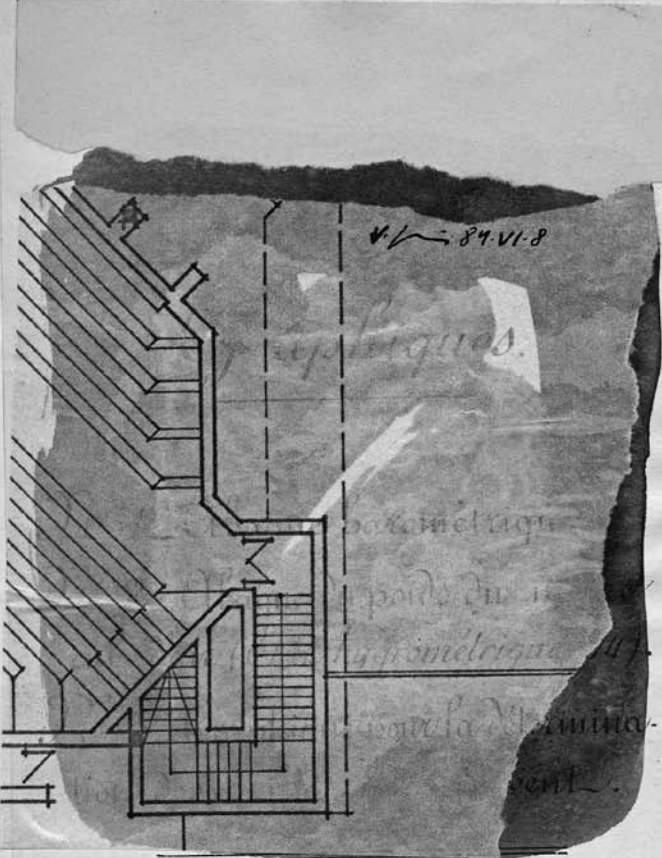
100.  
 $+ 10^{m.s.}$   
 $l = + 10^{mm.}$   
 $\theta_2 = + 10^\circ.$



87.VI.16

Vincas Kisarauskas. *Eskių knyga*. 1984–1987. LDM





Vincas Kisarauskas. *Eskizų knyga*. 1984–1987. LDM.

TABLEAU

OBUS ALLONGE  
(FUSÉES)

VARIATIONS de la portée des tables correspondant à  
 1° Variation de la vitesse initiale;  
 2° Variation du poids du litre;  
 3° Composante longitudinale de la  
 4° Variation du poids du projectile;

PORTÉES.			10000	9000
	CHARGES.	VITESSES. mètres.		
$(dV_0 = 10^m)$ . Variation de portée de même signe que $dV_0$ .	5	203	"	"
	4	222	"	"
	3	249	"	"
	2	281	"	"
	1	320	"	"
	0	400	192	182
	00	433	107	157
$(d\omega = 0^s 100)$ . Variation de portée de signe contraire à celui de $d\omega$ .	5	203	"	"
	4	222	"	"
	3	249	"	"
	2	281	"	"
	1	320	"	"
	0	400	"	- 280
	00	433	- 302	- 293
$(W_x = 10^m)$ . Variation de portée de même signe que $W_x$ .	5	203	"	"
	4	222	"	"
	3	249	"	"
	2	281	"	"
	1	320	"	"
	0	400	"	292
	00	433	309	275
$(dp = 0^{kg} 100)$ . Variation de portée de signe contraire à celui de $dp$ .	5	203	"	"
	4	222	"	"
	3	249	"	"
	2	281	"	"
	1	320	"	"
	0	400	"	- 0,5
	00	433	- 0,9	- 1,3

Variation de la vitesse initiale :  $dV_0$ , pour une variation :  $d\theta_1 = + 10^s$  de la

CHARGE.	$dV_0$ .
00 .....	+ 4 <sup>mm</sup> ,7
0 .....	+ 1 ,8
1 (poudre BG <sub>2</sub> ) .....	+ 0 ,5
1 (poudre BSP) .....	+ 1 ,3



Министерство связи СССР

670P

ИЗВЕЩЕНИЕ № 203

апр 10 1953

Адрес

Кому: Kisauskas V

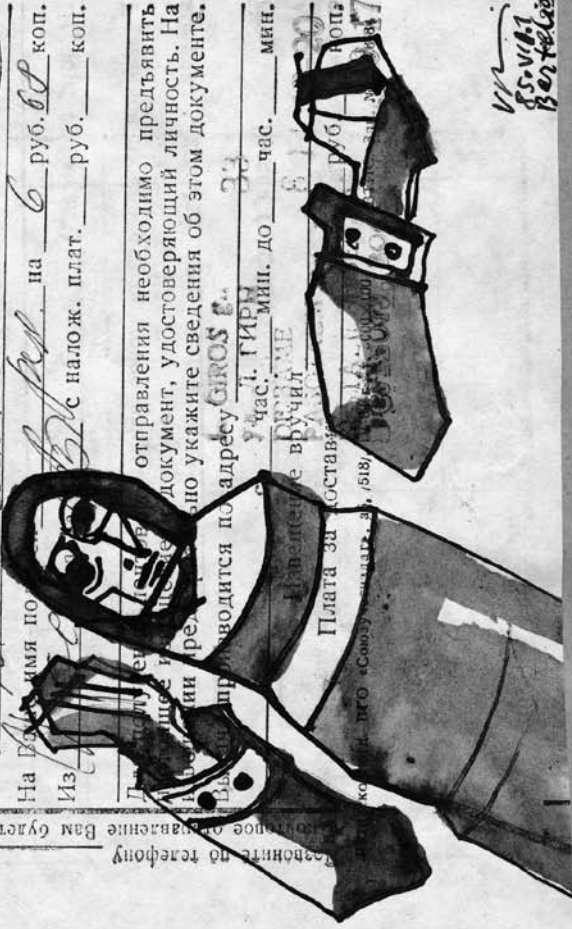
На сумму по руб. 6 коп.

Из с налож. плат. руб. коп.

отправления необходимо предъявить документ, удостоверяющий личность. На

Ваше заявление по адресу СИРОС В. час. ГИРМ мин. до час. мин.

Плата за оставшиеся минуты в руб. коп.



850 VIAL  
Berthelini

Vincas Kisauskas. Eskių knyga. 1984-1987. LDM.



parodose (1961, 1962, 1965, 1966, 1970), taip pat pirmoje Estijos, Latvijos, Lietuvos tapybos parodoje (1969). Kas trečius metus rengiamose Baltijos šalių tapybos parodose (nuo 1978-ųjų – Vilniaus tapybos trienalės), pasak amžininkų, „pasirodydavo avangardiškiausias vietinis valdžios įteisintas menas“<sup>4</sup>. 1971 m. išleistame tapybos albume reprodukuoti trys dailininko paveikslai: Vilnius (1970), „Portretas su gėlėmis“ (1970), „Kontraforsai (1969)“<sup>5</sup>. 1962 m. surengiama pirmoji personalinė Kisarausko kūrybos paroda LSSR Rašytojų sąjungos klube. Stilistiniu požiūriu šiose parodose eksponuoti autoriaus kūriniai – tarpusavyje panašūs ir atitinka būdingas to laiko tapybos tendencijas, atsispindinčias ir kitų tapytojų kūriniuose (Jono Švažo, Vincento Gečo, Silvestro Džiaukšto). Būdingas realistinės formos stilizavimas ir figūrinių motyvų geometrizzavimas (todėl dažniausiai pasirenkamas tam parankiausias architektūros motyvas), emocionalumas, impulsyvumas, iš tiesioginės patirties ir jausmingumo ateinantis sustiprintas tonas ir „pakeltas“ koloritas, potėpio ekspresija. Šios plastinės ypatybės neperžengė sovietų toleruojamo modernizmo ribų. Tai kodėl personalinė Kisarausko kūrybos paroda buvo uždaryta?

Kas dailininkams ir oficialaus diskurso kūrėjams tapo orientyru suvokti sovietų toleruojamo modernizmo ribas? Publikuotuose Kisarausko dienoraščiuose randamas įrašas – 1964 m. dailininko užrašyta diskusija, vykusi tapytojų susitikime su Antanu Gudaičiu LSSR Dailininkų sąjungoje<sup>6</sup>. Susitikime dalyvavo Švažas, Augustinas Savickas, Valentinas Antanavičius ir kt. Diskutuota apie poreikį to meto tapytojams ieškoti plastinės kalbos, kuri adekvačiai gebėtų perteikti naujos epochos turinį, kalbėta apie iškilusią būtinybę studijuoti impresionizmą, Gudaitis išsakė savo simpatijas monumentaliam Fernando Léger menui. Orientyru sovietų toleruojamo modernizmo riboms Lietuvos tapyboje nustatyti galima pasitelkti britų mokslininkės Susan E. Reid „išlaisvinto realizmo“ koncepciją. Reid rūpi ištirti sovietų toleruojamų Vakarų stilistinių ten-

<sup>4</sup> *Pro A. A. prizmę. Su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė*, Vilnius, 2013, p. 108–109.

<sup>5</sup> *Tapyba*, sud. B. Uogintas, įžanginio teksto autorius A. Savickas, Vilnius, 1971.

<sup>6</sup> *Vincas Kisarauskas. Žmogus ir laikas: Dienoraščiai, atsiminimai*, sud. S. Kisarauskienė, Vilnius, 1999, p. 27–33.

dencijų reikšmę kuriant sovietinio modernizmo diskursą 6-ojo dešimtmečio pabaigoje Rusijos dailėje<sup>7</sup>. Šiam diskursui įvardyti mokslininkė parafrazavo prancūzų filosofo komunisto Roger Garaudy „realizmo be krantų“ koncepciją, aprašytą veikale „D’un réalisme sans rivages: Picasso, Saint-John Perse, Kafka“ (1963). Beje, Garaudy idėjos buvo pažįstamos ir lietuvių dailininkams, per kurių rankas 7-ajame dešimtmetyje keliavo šio veikalo vertimas į rusų kalbą („О реализме без берегов“). Oficialaus modernizmo diskurso kūrėjai Rusijoje, siekdami suteikti socrealizmui „antrą kvėpavimą“, pritaikė priimtinas vakarietiškas stilistines tendencijas lokaliai sovietiniam meniniam „produktui“ sukurti, o vakarietišku stilistikų atranką apibrėžė gana griežtomis ribomis. Savo tyrime Reid išskiria keturias Maskvoje ir Leningrade (dabar Sankt Peterburgas) suorganizuotas tarptautines parodas, kuriose pristatytos aktualios Vakarų stilistinės tendencijos tapo pagrindu formuoti sovietų toleruojamo modernizmo modelį. Tai buvo šios parodos: 1955 m. Aleksandro Puškino dailės muziejuje Maskvoje ir vėliau 1956 m. Ermitaže Leningrade atidaryta Vakarų meno ekspozicija, kurioje rodyta politiškai angažuota Kathe Kollwitz kūryba, pristatyta „reabilituota“ prancūzų impresionizmo ir postimpresionizmo dailės kolekcija bei realizmo raidą iliustruojanti kolekcija nuo Prancūzų revoliucijos iki Jeano-François Millet ir Gustave’o Courbet; Pablo Picasso retrospektyva (1956); VI Pasaulinis jaunimo ir studentų festivalis, kuriame sovietų dailininkų auditorija supažindinta su pasaulinėmis dailės aktualijomis – italų neorealizmu, Rytų Vokietijos ekspresionizmu (1957); ir Dvylikos socialistinių šalių dailė (1958). Šių parodų faktografija atsispindi ir Lietuvos sovietmečio dailininkų biografijose.

Lietuvos sovietmečio tyrimų istoriografijoje dailėtyrininkė Jolita Mulevičiūtė parodė italų neorealizmo problematiką Kisarausko kūryboje, nors iki tol ryškiausiu neorealizmo diskurso reprezentantu sovietmečio dailės tyrimų istoriografijoje laikytas Gečas, stažuotės tikslais viešėjęs Italijoje 1963–1964 metais. Štai, pavyzdžiui, 1971 m. išleistame tapybos albume Gečas pristatomas su neorealizmo tendencijas iliustruojančiais

<sup>7</sup> S. E. Reid, (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Krushchev Thaw, *Socialism Realism: Soviet Painting 1920–1970*, Milano, 2010, p. 261–275.

paveikslais „Aistros“ (1969), „Fabrikas“ (1970), Kisarauskas – su paveikslais „Vilnius“, „Portretas su gėlėmis“ (abu 1970), „Kontraforsai“ (1969), jiems būdinga geometrinė stilizacija, išryškintos ekspresionistinės raiškos priemonės. 1990 m. publikuotame straipsnyje Mulevičiūtė labai savitoje ankstyvoje Kisarausko kūryboje išžvelgė italų neorealizmo bruožų. „Drąsus kadravimas, staigus rakursas nuo pažemių į viršų teikia ypatingos ekspresijos, būdingos nebent kino menui, o dar tiksliau – to laikotarpio italų neorealizminiams filmams“<sup>8</sup>. Interpretuodama Kisarausko kūrybą, kaip glaudžiai susijusią su to meto politiniais istoriniais įvykiais ir atspindinčią to laiko Vakarų šiuolaikinės dailės tendencijas, dailėtyrininkė kvestionavo pagal nonkonformizmą sudarytą stereotipą apie „tyliųjų modernistų“ kūrybos autonomiškumą nuo gyvenimo, istorinių įvykių ir politinio režimo. Be italų neorealizmo, ankstyvojoje Kisarausko kūryboje dailėtyrininkė išžvelgė ir lietuvių liaudies skulptūrų poveikį, simbolizmo, vokiečių ekspresionizmo sugestijas (jasmų dramatiškumą požiūriu).

Pagal „realizmo be krantų“ koncepciją, modernizmo sampratą juda link geometrinės stilizacijos, ekspresionistinės raiškos priemonių eksploatavimo bei kūrinio, kaip socialinio komentaro, dėmesį sutelkdamą į formos klausimus.

Studijuojant Kisarausko ankstyvąją kūrybą matyti, kad grafikos palikimas čia yra neproporcingai gausus tapybos atžvilgiu. Palikimo gausos požiūriu ypač produktyvūs dailininkui buvo 1960–1962-ieji. Šis faktas skatina manyti, kad „aukso valanda“, Lietuvos sovietmečio tyrimų istoriografijoje datuojama 1960–1966 m., susijusi ne su tapyba, o būtent su grafika. Taip manyti ragina ir minėtoje tapytojų diskusijoje su Gudaičiu nuskambėjęs klausimas: „Kuo mes galėtume praturtinti tapybą, mokydami iš grafikų? Grafikai mūsų respublikoje toliau pažengę už tapytojus“<sup>9</sup>. Tik nedidelė tuo laikotarpiu Kisarausko sukurtos grafikos sovietmečiu pasirodė oficialiajame diskurse, buvo viešinama, reprodukuojama ir eksponuojama. Tai iliustracijos Salomėjos Nėries poezijos knygai „Kaip žydėjimas vyšnios“ (1959), ciklas „Vidurio lygumos“ (1960), iliustracijos Juliaus Janonio eilėraščiui „Poklius tykoja kas dieną“ (1961), kelionių po

<sup>8</sup> J. Mulevičiūtė, Man menas – malda, katarsis, apšvalymas, *Kultūros barai*, 1990, nr. 12, p. 29.

<sup>9</sup> *Vincas Kisarauskas*, p. 30.

Azijos šalis inspiruotas ciklas „Kazachės“ (1961), keli kiti grafikos darbai. Dalis dailininko neviešintų ciklą dovanota muziejininkui Pauliui Galaunei: pavyzdžiui, ciklai „Karaliai“, „Krucifiksai“ (abu 1961), „Lietuva“ (1962), iliustracijos Walto Whitmeno poezijos rinkinei „Žolės lapai“ (1961), taip pat ankstyvosios monotipijos, suvaidinusios svarbų vaidmenį individualios raiškos paieškose. Dalis neviešintų grafikos darbų perduota saugoti Vilniaus universiteto Grafikos kabinetui: pavyzdžiui, iliustracijos Kristijono Donelaičio kūriniui „Metai“ (1963), ciklas „Invalidai“ (1963), iliustracijos lietuvių liaudies pasakai „Eglė žalčių karalienė“ (1964). Apie iliustracijas Kristijono Donelaičio kūriniui „Metai“ Kisarauskas užsiminė laiške Galaunei (1961 m. lapkričio 11 d.): „Aš darau Donelaičio jubiliejui „Metų“ iliustracijas ir tekstų ištraukas – aplanką, skirtą ne spaudai, o sau pačiam ir bičiuliams. Tai nebus nei istorinis, nei etnografinis požiūris į tą reikalą, o tik laisva interpretacija, kontrastuojanti su Jonyno, Jurkūno, Kalinausko iliustracijomis. Kaip išeis – nežinau“<sup>10</sup>.

### Tylus maištas?

Kisarauskas puikiai žinojo sovietų toleruojamo modernizmo ribas, buvo sąmoningas savo kūrybos viešinimo klausimais: žinojo, ką viešinti, o ko ne. Veikė vidinis dailininko cenzoriaus mechanizmas. Dauguma ankstyvosios grafikos dailininko eksperimentų yra problemiški turinio požiūriu. Juose matoma sovietų ideologijai nepriimtina tematika, daugiausia skirta rezistencijai, religiniams motyvams. Iškalbingi patys grafikos ciklų pavadinimai: „Sulaužyti žmonės“ (1962), „Rūbų nuplėšimas“ (1963). Ankstyvojoje grafikoje matoma ir dailininko sukurtų personažų galerija – karalius, Oidipas, Kreontas, nukryžiuotasis ir kiti, neatitinkantys sovietinio žmogaus modelio. Vidinis dailininko cenzorius išstūmė visą šią tematiką į kūrybos periferiją – į „antrinius“ kūrinius. Į drobes perkelta tik nedaugelis grafikoje išplėtotų motyvų su deformuoto, sulaužyto, sukapo-to, pažeminto, randuoto žmogaus figūra: „Pokaris“, „Sulaužyti žmonės“, „Pasiklausymas“, „Krintantis sulaužytas žmogus“ (visi 1965).

<sup>10</sup> K. Galaunienė, Vincą Kisarauską prisimenant, *Vincas Kisarauskas*, p. 223.

Apie 1965 m. tapybos ieškojimai privačioje erdvėje atskleidžia, kad Kisarauškas peržengia „realizmo be krantų“ koncepcijos ribas. Kūryboje matomi pirmieji meninės analizės problematikos ženklai, didesnė koncentracija į vaizdo visumos konstrukcijos kūrimą, siekimas tolti nuo tikrovės formų atkartojimo (vaizdavimo), stilizavimo, pastangos jungti figūrą ir foną į bendrą visumą, sudaryti kūrinį kaip savarankišką konstruktyvų kompleksą. Po 1965 m. dalimis išardyto ir į naują struktūrą sudėto paveikslu, apie 1966 m. dailininko ieškojimai šia linkme įgauna akivaizdžių rezultatų pirmuosiuose koliažuose. Daug dėmesio tapybinėms daiktų savybėms, atvirkštinės perspektyvos principas, pakartojimo principas, keliaplanė kūrinio struktūra orientuota į žiūrovo erdvę, kelių žiūrėjimo taškų į vieną motyvą rodymas tiesiogiai įtraukia žiūrovą į kūrinio suvokimo procesą – kūrinio prasmė priklauso nuo žiūrovo intelektualinių gebėjimų kuo įvairesniais rakursais pamatyti vieną motyvą. Apie 1963 ir 1964 m. grafikoje – akivaizdus dailininko užsiklinimas prie tos pačios kompozicinės schemos, vaizduojančios vieną arba dvi figūras. Matomos dailininko pastangos analizuoti kompozicijos konstrukciją. Iš to, kiek Kisarauškas sukūrė vienos kompozicijos variantų (keisdamas tik smulkių detalių vietą kompozicijoje), galima spręsti apie tai, kaip jam svarbu buvo pats kūrinio konstravimo metodas ar procesas, teikiantis begalybę kompozicinių derinių, kurie savo specifiniu detalių išdėstymu, jų tvarka veikia žiūrovo nuotaiką ir pan. Tai liudija ištisi grafikos ciklai – daugkartinės vienos kompozicijos variacijos: „Prie stalo“ (1968), „Kompozicija su raišėmis“ (1968–1969), „Žalgiris“ (1968–1969), „Grunvaldo mūšis (su autoportretu)“ (1968–1970), „Jūra su dviem dailininko portretais“ (1971), „Situacija“ (1974) ir kt.

Apie 1965 m. kūryboje ryškėja vidinis dailininko poreikis sukurti alternatyvią modernistinės tapybos koncepciją ir jos diskursą, pasitelkiant visai kitus šaltinius, nei siūlė sovietų toleruojamo modernizmo modelis. Reikšmingais orientyrais naujos meninės kalbos paieškose Kisarauškui tapo analitinis santykis su Vakarų kubizmo dailės pavyzdžiais ir Vytauto Kairiūkščio palikimu – rašytiniu ir meniniu, šio dailininko išplėtotą konstruktyvistinę tapybos kryptį, XX a. pradžios lenkų avangardas ir geras to laiko Lenkijos dailės scenos išmanymas.

Kitaip nei to laiko Lenkijoje, kur buvo susidariusi ypač palanki kultūrinė terpė pozityviai prieškarinio konstruktyvistinės tapybos recepcijai, sklaidai ir tolesniam plėtojimui (tapyboje ši kryptis įgavo naują kvėpavimą 6-ajame deš.), galimą Kairiūkščio idėjų tęstinumą Lietuvos sovietmečio tapyboje nutraukė stalinizmas. Konstrukcijos tapyboje „epocha“ sovietmečiu jau buvo užgesusi, netgi negalėjo koegzistuoti ar konkuruoti su „realizmo be krantų“ epocha, kurioje dominavo Antano Gudaičio autoritetas, buvo aktualizuotas Vlado Eidukevičiaus palikimas. Kairiūkščio meninių idėjų sklaida buvo smarkiai apribota: 1951 m. dailininkas neteko darbo Kauno taikomosios ir dekoratyvinės dailės institute. Po 1952 m. gyveno Vilniuje, kur 1961 m. mirė. Retrospektyvinė dailininko darbų paroda surengta tik 1970 m. Vilniuje. Gana skurdūs faktiniai duomenys apie Kisarausko kartai priklausančių dailininkų bendravimą su Kairiūkščiu ir pastarojo įtaką jaunesnės dailininkų kartos mąstymui. Pavyzdžiui, Aloyzas Stasiulevičius prisiminimuose apie Kairiūkštį rašo, kad iš jo rato dailininkų Kairiūkštis gana artimai bendravo su Švažu, lankėsi Leopoldo Surgailio dirbtuvėje<sup>11</sup>. Su Kairiūkščiu bendravęs Linas Katinas patvirtino, kad Kisarauskas domėjosi Kairiūkščio palikimu ir analizavo jo kūrinius<sup>12</sup>. Nėra faktinių duomenų apie Kisarausko bendravimą su Kairiūkščiu (Saulė Kisarauskienė to nepatvirtina). Paskata domėtis Kairiūkščio kūryba Kisarauskui galimai buvo bičiulystė ir nuolatinis bendravimas su muziejininku Galaune, su kuriuo siejo ne tik draugystė, bet ir bendri interesai mokslinėje veikloje – ekslibriso srityje. Nuo 1921 m. artimai su Kairiūkščiu bičiulavęsis Galaunė vertino šio dailininko kūrybą ano meto lietuvių ir lenkų dailės fone dėl jo kūrinių novatoriškumo, siekio įsitraukti į europinę meninę kultūrą<sup>13</sup>. Galimai domėtis lietuvišku konstruktyvizmu Kisarauską paskatino ir Maskvos Tretjakovo galerijos bei tuometinio Leningrado Ermitažo muziejaus saugyklose pamatytos Rusijos avangardo kolekcijos – viešam eksponavimui uždrausti Tatlino, Malevičiaus,

<sup>11</sup> A. Stasiulevičius, V. Kairiūkštis ir jaunieji dailininkai, *Vytautas Kairiūkštis: Straipsniai, pasakaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, sud. R. Brogienė, Vilnius, 1989, p. 491–492.

<sup>12</sup> Autorės pokalbis su Linu Katinu, 2013 11 26.

<sup>13</sup> P. Galaunė, Prisiminimuose matau ir jį, *Vytautas Kairiūkštis*, p. 425.

Kandinskio ir kitų modernistų kūriniai tuo metu buvo akylai saugomi nuo žiūrovų akių.

Kisarauskas gerai išmanė Lenkijos avangardo bei to laiko dailės sceną. Žinios pasiekdavo daugiausia iš spaudos, kitų dailininkų parsivežtų įspūdžių iš šios šalies. Pasak Piotro Piotrowskio, 6-ojo dešimtmečio Lenkijos dailės scenoje vyko aršios diskusijos tarp dviejų skirtingų modernistinio mąstymo krypčių – konstruktyvizmo ir *informel* – šalininkų<sup>14</sup>. Vieni iš šios diskusijų dalyvių palaikė mąslaus, intelektualaus meno idėją. Menas turįs būti beobjektis, o ne abstraktus. Šis menas orientuotas į Kazimiro Malevičiaus, Pieta Mondriano, lenkų Władysława Strzemińskiego ir Henryko Stażewskio sukurtą kryptį ir koncentruojasi į amžinos (belaikės) konstrukcijos kalbos ieškojimus. 2–3-iojo dešimtmečių lenkų konstruktyvizmas traktuotas kaip šiuolaikinio meno inspiracija. Beje, buvo įdėta nemažai pastangų, Vakaruose surengta parodų, kad šie lenkų laimėjimai būtų pamatyti modernios europietiškos kultūros ir meno kontekste. Konstruktyvizmas turėjo didelę reikšmę Lenkijos dailėje ir vėliau, po 6-ojo dešimtmečio.

Šalia meninės veiklos, Kisarauskas labai stengėsi sudaryti kultūrinę terpę palankiai savo modernistinės mąstymo krypties recepcijai ir sklaidai. Pastangos buvo bergždžios. Dailės kritikos straipsniai, kuriuose Kisarauskas rašė apie dvi 7-ajame dešimtmetyje Lietuvos tapyboje besiformuojančias kryptis – „atviram emocionalumui ir jausmingumui vis labiau pradeda kontrastuoti didesnės organizacijos, numatymo ir logikos kryptis“<sup>15</sup>, nebuvo publikuojami. Antrosios krypties bruožų dailininkas ieškojo savo kolegų kūryboje. Svarbu ir tai, kad šiame ankstyvajame kūrybos etape formuojasi aiškios Kisarausko nonkonformistinės nuostatos, paremtos pasipriešinimu ne socrealizmui, o ideologinei sistemai. Tai motyvavo dailininką ieškoti alternatyvių būdų tapti Vakarų kultūros dalimi ir įdėti daug pastangų, kad bent priartėtų prie kultūrinio centro.

<sup>14</sup> P. Piotrowski, *Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the Late 1950s, Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, sud. S. E. Reid, D. Crowley, Oxford, 2000, p. 133–147.

<sup>15</sup> V. Kisarauskas, Jaunojo dailininko I tapybos paroda, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, p. 97–100.

## Dėžė ir kumštis

Kisarauskas svajoto surengti savo kūrinių parodą Paryžiuje, būti Vakarų kultūros dalimi. Konstruktyvizmas dailininkui atrodė ne tik modernistinės tapybos raidos šansas „realizmo be krantų“ epochoje, bet ir galimybė šiai tapybai būti Vakarų kultūros dalimi. Dailininkas vertino ne jausmingumą ir emocionalumą, o gebėjimą suteikti vaizdui konstrukciją: gebėjimą iš kultūros, Vakarų dailės istorijos paimtus motyvus, stilistikas, nuotaikas, išgyvenimus, situacijas ir pan. sukonstruoti į konceptualią paveikslą visumą, suteikti emocijai ir jausmui logikos ir konstrukcijos. 8-ajame dešimtmetyje sukurti tapybos kūriniai (turima omenyje neviešinta jų dalis) – ypač intelektualūs, jie sudaro nuoseklią ir vientisą konceptualią kolekciją. Tai paveiksmai iš „Brutalaus ciklo“ (1970–1974), ciklai „Kęstučio mirtis“ (1977–1978), „Figūros figūrose“ (1974–1975), „Pusryčiai ant žolės“ (1973–1974), kompozicijos su autoportretais „Keturi autoportretai su keturiais stebėtojais“, „Kompozicija su vienuolika dailininko portretų“ (abu 1972), kiti pavieniai darbai (pvz., „Teatrinė nuotaika, arba Oranžinė popietė“, 1971, „Teatrinė situacija. Uždari veidai“, 1971). Į viešumą šie kūriniai negalėjo pakliūti ir dėl formos, kuri peržengė to laiko oficialios estetikos supratimą bei oficialaus diskurso kūrėjų palaikomą tapybos paradigmą savo hibridiniu pobūdžiu, laisve manipuluoti kultūrine medžiaga, ir dėl turinio, kuris, nors ir labai užkoduotas, paslėptas po žaidybine forma, intelektualiam suvokėjui buvo suprantamas. Nužmogėjimo, smurto, pažeminimo tematiką plėtojantys, atvirą erotiką demonstruojantys, egzistencines dramas išgyvenančius personažus vaizduojantys paveiksmai negalėjo pakliūti į viešumą.

„Tyliojo modernizmo“ diskurso kūrėjai buvo atriboti nuo ideologinio, politinio konteksto. Šis „tyliųjų modernistų“ sąmoningai pasirinktas atsiribojimas, saviizoliacija į „tylos salą“ traktuojama kaip politinio pasipriešinimo forma. O nagrinėjamoji Kisarausko kūrybos dalis, atvirksčiai, atskleidžia dailininko socialinį angažuotumą. Į paveikslus persismelkia sovietinės visuomenės gyvenimo realijos, kūriniai skatina keisti požiūrį į tikrovę ir pasaulį.



Konceptualus turinio ir formos derinys, pasakojantis apie žmogaus situaciją, patirtį istorinėje ir politinėje tikrovėje, 8-ojo dešimtmečio Kisarasko kūriniuose nutiesia analogijas su jo amžininkų, kitų komunistinio bloko šalių menininkų kūryba – ypač Vidurio Europos dailininkų kūryboje išsiplėtojusio „naujojo figūratyvo“ problematika.

Šie neviešinti Kisarasko tapybos kūriniai sovietmečiu neperžengė dailininko studijos slenksčio ir buvo pažįstami tik artimiausiems bičiuliams. Ši paties dailininko smarkiai apribota kūrybos sklaida susiaurino ir jo kūrybos supratimą bei reikšmę. „Staciakampė dėžė ir nukirstos rankos su kumščiu mostas!“ – dažniausiai tokiais komentarais amžininkai palydėdavo dailininko kūrybą<sup>16</sup>.

### „Realizmo be krantų“ epochos pabaiga

„Realizmo be krantų“ diskursas formavo sovietinių dailininkų požiūrį ir į abstrakciją. Dar VI Jaunimo ir studentų festivalyje diskurso kūrėjai nusprendė, kad Vakarų abstrakčiosios dailės pavyzdžiai nepadedą sukurti sovietinio modernizmo modelio. 1960 m. „Sonntag“ numeryje išspausdinta karikatūra, kurioje pavaizduotas vokiečių politikas, Vokietijos Federacinės Respublikos kancleris Konradas Adenaueris, saulėto gamtovaizdžio apsuptyje tapantis abstraktų judą paveikslą. Karikatūros tekstas skelbia, kad politikas tapo judą pasaulio scenarijų. Šią karikatūrą amerikiečių dailės istorikas Johnas J. Curley pasitelkė kaip pavyzdį, iliustruojantį komunistinio Rytų bloko šalių oficialiajame dailės diskurse suformuotą požiūrį į Vakarų abstrakciją ir jos kilmę. Abstrakčios formos kūriniai interpretuoti kaip reprezentacinės dailės pavyzdžiai, demonizuoti formalistiniai šios dailės aspektai. Abstrakčios drobės „perskaitomos“ pažodiškai ir mimetiškai, pavyzdžiui, jose siekiama išvelgti peizažą sugestijuojančių elementų<sup>17</sup>. Vadovaudamiesi šiomis oficialaus diskurso nubrėžtomis ribomis, sovietiniai dailininkai labai abstrahuodami tikrovės vaizdą įterpia į paveikslą figūrinį elementą – horizonto liniją ar figūros užuominą. Šal-

<sup>16</sup> Autorės pokalbis su Valentinu Antanavičiumi, 2012 09 30.

<sup>17</sup> J. J. Curley, *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, New Haven, London, 2013, p. 99–101.

tojo karo kontekstuose susiformavęs požiūris į abstrakciją kaip į abstrahuotą tikrovę matomas daugelio dailininkų kūryboje – Curley konkrečiai nagrinėjo Gerharo Richterio Rytų Vokietijos etapo kūrybą ir, kaip priešingybę jam, vakarietišką variantą, Andy Warholo kūrinius, kuriuose abstrakcijos fragmentai atsiranda pavaizduotuose buitiniuose objektuose, pavyzdžiui, „Campbell“ sriubos skardinės metaliniame paviršiuje. Tačiau Curley aptartas abstrakcijos atvejis išties matomas ir vengrų, ir čekų dailininkų komunistinio laikotarpio kūryboje.

Kisarauskas nėra sukūręs gryniosios abstrakcijos pavyzdžių, tačiau tam tikro etapo kūriniuose matoma daugiau autoriaus dėmesio abstrakčios dėmės reikšmei kūrinio kompozicijoje, todėl tokie kūriniai ima balansuoti ant abstrakcijos ribos. Dailininko ieškojimais susikoncentravo į „skambančios tuščios erdvės“ idėjos įgyvendinimą. Šio pobūdžio kūrinius ypač detalai nagrinėjo Viktoras Liutkus, kuris 1989 m. publikuotame straipsnyje aprašo didesnę tuštumos, erdvės ir tylos poreikį Kisarausko kūryboje<sup>18</sup>. Pirmieji šio poreikio ženklai pasirodo 8-ojo dešimtmečio viduryje: drobės plokštumoje dailininkas pradeda „kirsti“ didokus langus į erdvę, paveikslu centras tuštėja, ilgainiui jame nebelieka daiktų, figūros patraukiamos į pakraščius, prie rėmo ar net slepiasi už jo, o pagrindiniu paveikslų herojumi tampa centrinė erdvė, niekieno neužimtas plotas. „Dažname tokio tipo paveiksle nerandi pažymėto horizonto arba jis labai neryškus, todėl vienišos figūros sminga erdvėn tarsi iš niekur, vaizdžiai tariant, lyg kosminiai kūnai visatos platybėse“<sup>19</sup>.

Verta atkreipti dėmesį į šį aspektą: neviešintai šio dešimtmečio kūrybai priklausančiuose kūriniuose pavaizduotas fonas niekada nevirsta abstrakčia erdve. Kisarauskas gana įvairiai sprendė figūros ir fono santykio kompozicijoje klausimą. Vienuose paveiksluose figūros vaizduojamos tiršto rūko uždangos fone, kuriame atsimuša tarsi ryškia šviesa apšviestų figūrų šešėliai (pvz., „Nupilkusių dienų tyloje“, 1981). Kituose paveiksluose tarp figūros ir fono įterpiama plokštuma – sienos („Žalia šviesa II“, 1980), pakelto liuko dangtis, atveriantis beribį kosmosą („Žalia šviesa I“,

<sup>18</sup> V. Liutkus, Pasvirusių figūrų drama ir atsisveikinimo liūdesys: Bandymas interpretuoti Vinco Kisarausko kūrybą, *Kultūros barai*, 1989, p. 16–19.

<sup>19</sup> Op. cit, p. 19.

1980), o erdvė šiuose darbuose tiršta, klampi, neperregima. Šiuose paveiksluose taikomi ir neįprasti, fotografijai būdingi bruožai, pavyzdžiui, staigus rakursas iš apačios („Prie geltono namo arba judėjimas praeitin“, 1981–1982), rakursas iš viršaus (tarsi iš pašalinio stebėtojo pozicijos), aukštai pakelta horizonto linija („Edipo pralaimėjimas“, 1981). Izoliuojančios, atsiveriančios ir kitokios plokštumos, metami šešėliai, ekspresyvūs rakursai – visa tai sustiprina siurrealistines vaizduojamos erdvės savybes, sugestijuoja apokalipsės nuojautas. Kai kada į kompoziciją įvedama horizonto linija, dalijanti žemės ir dangaus sferas („Besiantinantis Edipo vakaras“, 1982–1983) ar įkypos sienos motyvas („Pasvirimas laike“, 1982–1983).

Tačiau įdomu tai, kad oficialiose parodose Kisarausko viešunami pagal „realizmo be krantų“ koncepciją sukurti abstraktūs darbai, abstrahuotos tikrovės versija. Kūriniuose vaizduojamos abstrakčios erdvės, į kurias įvedami figūriniai elementai – į kompozicijos pakraščius nustumtos pavienės figūros ar jų grupė arba įvedama horizontalė, dalijanti kompoziciją į žemės ir dangaus sferas. Pavyzdžiui, paveikslai „Šešios figūros“ (1983) ir „Antradienio vakarą“ (1983–1984), eksponuoti VI Vilniaus tapybos trienalėje (1984). Juose dominuoja abstrakti erdvė, figūros nustumtos į kompozicijos pakraščius, o pagrindinį drobės plotą okupuoja abstrakti erdvė (pvz., „Žmonės prieblandoje“, 1986). Nemažai surkurta ir dekoratyvių plokštumos sprendimo variantų (pvz., „Aklasis Edipas“, 1977–1979).

Minėta oficialiai neviešintų paveikslų grupė tapo savotiška įžanga ciklui „XX amžius“ (1986–1987), kuriame dailininko paieškos atrasti „skambančios tuščios erdvės“ idėjai adekvačią konceptualią formą išsipildė koncentruotoje keturių paveikslų serijoje. Kartu šis ciklas žymi ir „realizmo be krantų“ epochos pabaigą. Šio ciklo paveikslai buvo eksponuoti VII Vilniaus trienalėje (1987) bei Respublikinėje vaizduojamosios dailės parodoje Vilniuje (1987). Ciklo „XX amžius“ paveiksluose pavaizduota apokalipsės situacija: nuo sąstingio spengiančioje tuštumoje klaidžioja pavienės egzistencinį siaubą išgyvenančios figūros. Pirminė mintis, inspiravusi šio ciklo atsiradimą – Černobylio avarija (1986 04 26): „Tos drobės nevadinau Černobylio vardu, nors pirminė mintis buvo būtent

tokia, bet, mano nuostabai, po parodos atidarymo draugai man pasakė – nors ir vadinasi „XX amžius“, tačiau ten – Černobylis“<sup>20</sup>. Kisarausko autorinėje knygoje „Visokiausių kasdienybės knyga išskalauta iš laiko“ (1988) įklijuota ir iškarpa iš laikraščio „Gimtas kraštas“ (1987 05 21–27) su straipsniu „Černobylis po metų“. Šiame straipsnyje skaitytojai informuojami apie „teisingus“ faktinius duomenis, paneigiančius užsienyje pasirodžiusią informaciją apie „fantastinius“ avarijoje nukentėjusių žmonių skaičius, taip pat paminėta ir Vladimiro Gubarevo pjesė „Sarkofagas“, apie ją pasisako L. Iljinas: „Nesiimu spręsti, kokie pjesės meniniai privalumai. Bet nesutapimų su tikrove joje daug. Žinoma, autorius turi teisę prigalvoti, tačiau, manau, neleistina iškraipyti faktų, pasakojant apie tai, kaip buvo kovojama dėl gyvybės žmonių, gavusių didžiules radiacijos dozes. Taip, pjesėje nėra žodžio „Černobylis“, bet tiems, kurie skaitė ją, ir būsimiems žiūrovams adresas nesukels jokių abejonių“<sup>21</sup>.

Ciklas „XX amžius“ yra apie žmogaus situaciją, „čia ir dabar“ patirtį specifinėje istorinėje tikrovėje, o šis apibūdinimas veda link Évos Forgács pasiūlytos „savito modernizmo“ idėjos, kuria remdamasi mokslininkė siekė nustatyti modernizmo bruožus 8–9-ojo dešimtmečio Vengrijos dailėje<sup>22</sup>. Istorinės, politinės ir socialinės tikrovės išprovokuotus specifinės laiko patirties ženklus išduoda apskritai menininkams būdinga tendencija kalbėti apie tai, kad daiktai iš tikrųjų nėra tokie, kokius juos matome. Todėl kūriniuose vaizduojami objektai įtaigiai apgauna ir klaidina žiūrovus.

## Vidinio nonkonformizmo formos

Kisarausko eksperimentai tampa problemiški šiais atvejais: kai atsiranda nepageidaujamų turinio dalykų, kai dailininkas pradeda plėtoti sovietų toleruojamo modernizmo ribų neatitinkančią konstruktyvios tapybos

<sup>20</sup> *Vincas Kisarauskas*, p. 12.

<sup>21</sup> Černobylis po metų, *Gimtas kraštas*, 1987 05 21–27, p. 3.

<sup>22</sup> É. Forgács, Enlightenment versus the „National Genius“. Attempts at constructing both modernism and NATIONAL identity through visual expression in Hungary 1910–1990, *National Style Modernism*, CIHA conference papers I, sud. J. Purchla, W. Tegethoff, Cracow, Munich, 2006, p. 309–322.

strategiją ir kai kvestionuojama meno samprata. Eksperimentų, keičiančių meninį mąstymą ir meno sampratą, naikinančių ribą tarp meno ir gyvenimo, daugiau yra ne Kisarausko tapyboje ar grafikoje, o „antriniuose“ kūriniuose: teatro dailės projektuose, dailininko knygose, kai kuriuose iliustracijų cikluose, koliažuose, montažuose. Šiai kūrinių daliai priskirtina jau minėta „Eksperimente“ eksponuota dailininko eskizų knyga (1984–1987), scenografijos ir kostiumų eskizai Panevėžio dramos teatre statomam Juozo Miltinio spektakliui „Karalius Edipas“ (1974), grafikos ciklas „Mainai“ (1977), kuriame dailininkas pateikia kino filmo „Mainai“ kūrimo procesą lydėjusių nuotaikų išklotinę, albumas „In memoriam. M. K. Čiurlionis 1875–1975“ (1975), pluoštas koliažų, kuriuose taikomas apropriacijos principas (nuo 1970). Vienas iš būdingiausių šių kūrinių bruožų – dėl conceptualaus santykio su tikrove gimstanti dailininko savirefleksija.

Orientyru interpretuoti šiuos „antrinius“, į kūrybos paraštes nutumtus kūrinius, kaip dailininko vidinio nonkonformizmo formas, gali tapti naujausias sovietologų požiūris. Jonathanas Boltonas<sup>23</sup> ir Ann Komaromi<sup>24</sup>, nagrinėdami disidentizmo reiškinių komunistinėje Vidurio Europoje, įžvelgė skirtį tarp viešai vykdomos disidentinės ir privačios neviešinamos veiklos. Šalia visuomeniškai aktyvios oponavimo komunistinei ideologijai pagrįstos veiklos koegzistuoja savireflektyvus disidentinės veiklos būdas periferijoje, priskirtinas intymiai (dienoraštinėi) sferai. Šiam veiklos būdai nebūdinga moralinio, etinio ir kitokio pobūdžio retorika. Pavyzdžiui, teksto rašymas pasitelkiamas kaip priemonė išsakyti, palaikyti savo asmenybės individualumą represijų, ideologinių dogmų ar kanonų aplinkoje. Būdingas kalbėjimas pirmuoju asmeniu ir su juo susijusi galimybė save įsivaizduoti, matyti tarsi iš šalies, taip pat eksperimentavimas rašymo stiliumi, žanrais, retorika ir peržengiant tradicines žanrų ribas.

<sup>23</sup> J. Bolton, *Worlds of Dissent: Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism*, Harvard, 2012

<sup>24</sup> A. Komaromi, Samizdat and Soviet Dissident Publics, *Slavic Review*, 2012, nr. 1, p. 70–90; A. Komaromi, The Unofficial Field of Late Soviet Culture, *Slavic Review*, 2007, nr. 4, p. 605–629.

Eksperimentinės idėjos Kisarauskui buvo svarbios, tačiau jis nustumė jas į „antrinius“ kūrinius. Vidinis dailininko cenzorius neleido įvertinti periferinėje kūryboje daromų eksperimentų. Jie liko nesuvokti ir neįvertinti pačių dailininko amžininkų. Toks pavyzdys – Juozo Miltinio reakcija į dailininko pasiūlytą spektaklio „Karalius Edipas“ kostiumų ir scenografijos projektą. Nesutapo dailininko ir režisieriaus nuomonės apie antikinio kūrinio interpretaciją – susikirto du skirtingi stiprių asmenybių požiūriai. Režisieriui, kuris gerai išmanė prieškario Paryžiaus meno sceną, taip pat vertino Kisarausko kūrybą (Miltinio iniciatyva 1969 m. buvo surengta neoficiali Kisarausko tapybos ir asambliažų paroda Panevėžio dramos teatre) priimtinesnė buvo ne konceptuali, o klasikinė antikinio kūrinio interpretacija ir klasikinis jos sceninis sprendimas antikos epochą imituojančios sceninės atributikos fone. Kita vertus, būtina įvertinti ir kitą priežastį, galimai paskatinusią atmesti dailininko siūlomą projektą: konceptualus dailininko mąstymas galėjo provokuoti žiūrovą keisti požiūrį į tikrovę ir pasaulį. Todėl dailininko nonkonformizmą galima traktuoti ne kaip santykį su socrealizmu, o kaip santykį su politine ideologija. Prie vidinės nonkonformistinės Kisarausko veiklos priskirtinas ir neoficialus ekslibrisų siuntimas paštu į užsienį.

Pagaliau kyla dar vienas klausimas – kaip Kisarauskas galėjo sunderinti du mąstymo būdus, t. y. modernistinį ir konceptualų eksperimentinį, pranašaujantį šiuolaikinio meno formas? Tapybos kūriniuose dailininkas peržengia sovietų toleruojamo modernizmo ribas ir laikosi modernizmo vertybinės sistemos, kurią apibrėžia grynumo retorika, meno autonomiškumo ir apolitiškumo samprata. O į paraštinę kūrybos sferą autoriaus nustumtos meninės idėjos, įgyvendintos montažuose, koliažuose ir kitomis eksperimentinėmis formomis, dailės atsinaujinimą sovietmečiu išreiškia galbūt labiau nei tapyba. Skirtingi kūrybos orientyrai, apimantys įvairias vertybines sistemas (modernistinę ir eksperimentinę-konceptualią) Kisarausko kūryboje koegzistuoja, o tai yra daugelio Vidurio Europos dailininkų bruožas. Piotrowskis savo tyrimuose pateikia gausybę Vidurio Europos komunistinio laikotarpio dailininkų kūrybos pavydžių: konceptualų meną kuriantys menininkai, kurių kūryba politiškai ir socialiai angažuota, kai kurias idėjas sugebėjo įgyvendinti

modernizmo vertybių sistemoje, išlaikydami meno kūrinio autonomijos statusą (Endre Tot, Imre Bak)<sup>25</sup>. Kisarausko eksperimentai pakraštiniėje kūrybos sferoje, nors ir neatitiko modernizmo sampratos, sunaikino ribą tarp meno ir gyvenimo, tačiau nekonfliktavo su modernistinėmis vertybėmis, kurias dailininkas puoselėjo savo tapyboje. Tiesa, kai kurios eksperimentinės Kisarausko idėjos buvo realizuotos ir tapybos kūriniuose.

Vinco Kisarausko kūrinių sklaidos atvejo tyrimas leido patikslinti „tyliojo modernizmo“ mito sukurtą nonkonformistinę dailininko kūrybos interpretaciją ir susieti ją su naujais kūriniiais. Dailininko nonkonformizmą galima traktuoti ne kaip santykį su socrealizmu, o kaip santykį su politine ideologija, sovietų sistema, ir šis santykis nebūtinai grindžiamas tik viešu konfliktu ar jo kritika viešomis formomis. Nonkonformistinė dailininko pozicija atsiskleidžia neviešintoje kūrybos dalyje, kuri sovietmečiu neperžengė dailininko studijos slenkščio. „Realizmo be krantų“ koncepcija nebuvo dailininkui cenzūros ir ideologijos sukurtu barjeru išplėtoti ekspresionistinę, emocionalią, jausmingą tapybą – „realizmo be krantų“ koncepcijos įkalintą, alternatyvią modernistinės tapybos strategiją. Jos pagrindas – analitinis santykis su Vytauto Kairiūkščio palikimu ir XX a. pr. lenkų konstruktyvizmu, puikus to laiko Lenkijos dailės scenos išmanymas. Šis kultūrinis „svoris“ nutiesė Kisarauskui kelią į europinės kultūros kontekstus. Nors Kisarausko kūrybos sklaidos ir recepcijos trūkumas sutrukdė dailininkui realiai būti europinės kultūros kontekste, jo sukurtam konceptualios ir konstruktyvios tapybos diskursui būdingos analogijos su Vidurio Europos komunistinio laikotarpio dailininkų išplėtotą „naujojo figūratyvo“ problematika. „Naujajam figūratyvui“ priskirtini šie bruožai: laisvė manipuluoti kultūrine medžiaga ir konceptualus požiūris į jos traktavimo būdus, hibridinis kūrinio pobūdis, savitas turinys, pasakojantis apie žmogaus situaciją ir patirtį konkrečioje istorinėje ir politinėje tikrovėje.

<sup>25</sup> P. Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London, 2009.

Meno sampratą keičiančių eksperimentų daugiau periferinėje, cenzūros nepasiekiamoje kūrybos sferoje – ne tapyboje ar grafikoje, o au-  
torinėse dailininko knygosė-dienoraščiuose, teatro projektuose, ekslibri-  
suose, kt. Savirefleksija pagrįstas veiklos būdas periferijoje suteikė laisvę  
Kisarauskui kvestionuoti tradicinę meno kūrinio sampratą, peržengti  
vyraujančias estetines normas, trinti ribą tarp meno ir gyvenimo, įtraukti  
žiūrovą į kūrinio suvokimo procesą. Neviešinama, į periferiją dailininko  
nustumta kūrybos dalis provokavo žiūrovą keisti požiūrį į tikrovę ir pa-  
saulį – konceptualus ir konstruktyvus dailininko mąstymas buvo pavojingas  
valdžios propaguojamai ideologijai.

Dailininko kūrinių sklaidą ir recepciją labai apribojo ne tiek ofici-  
alios cenzūros mechanizmas, kiek vidinis dailininko cenzorius. Puikiai  
išmanydamas sovietų toleruojamo modernizmo diskurso ribas, oficia-  
liai eksponuojamuose ir reprodukuojamuose kūrinuose dailininkas jų  
neperžengė, viešindamas turinio požiūriu neutralius, formos požiūriu  
stilizuotus, dekoratyvių sprendimų apribotus kūrinius, Šaltojo karo ka-  
nonus atitinkančius plastinius sprendimus. Privačioje erdvėje vykdomi  
tapybos ir grafikos ieškojimai, kurie neperžengė dirbtuvės slenksčio, taip  
pat periferinėje kūrybos srityje vykdomi eksperimentai, kurie galėjo keis-  
ti ir tapybos, ir meno sampratą, dėl recepcijos stokos nedarė jokio po-  
veikio nei dailininko amžininkams, nei jaunesnei dailininkų kartai. Kita  
vertus, nebuvo kultūrinės terpės, galinčios adekvačiai priimti ir suprasti  
dailininko kūrybą. Dailininko nonkonformistinė pozicija plėtojosi išim-  
tinai tik privačioje neviešinamoje kūrybos erdvėje. Tačiau toks vidinis  
nonkonformizmas ir ambicijos būti Vakarų kultūros dalimi ragino dai-  
lininką užimti aktyvią visuomeninę pilietinę poziciją, nelikti abejingam  
kūrybos plotmėje: neoficialiai siųsti ekslibrisus į užsienį, reaguoti į aktu-  
alius istorinius, politinius, socialinius įvykius, liečiančius žmogaus vidinę  
pasirinkimo laisvę ir teisę į laisvę, užkoduotais ženklais apie juos kalbėti  
kūriniuose.



Milda Žvirblytė

## Lithuanian Nonconformism in the Era of “Realism without Borders”: The Oeuvre of Vincas Kisarauskas

### *Summary*

The article aims to describe the nonconformist body of work by Vincas Kisarauskas and to answer the following questions: What may be called “nonconformist practice” and why it was so rare? Why the oeuvre of Kisarauskas, despite its potential to change the artistic thinking, had any palpable impact neither on its soviet contemporaries, nor on the younger generation of artists? The article analyses the entire oeuvre of Kisarauskas and the response to it, highlighting which part of his body of work was shown publicly and when, and what remained in his private space and for what reasons.

Kisarauskas’ artworks, seen throughout official exhibitions in the 1960s, exhibited traits of Italian neorealism, the impact of Lithuanian folk sculpture, symbolism, references to German expressionism, and later on – the principles of abstract painting to the extent tolerated in the framework of soviet modernism. His experiments became rather problematic, when it came to undesirable subjects and to the constructivist strategy of painting, reaching beyond the tolerable modernism and questioning the notion of art *per se*. Kisarauskas’ prints from the 1960s at times explore subjects unacceptable to the soviet ideology (the Resistance, religious motifs), and the entire range of his characters does not coincide with the model of a soviet man. The artist’s inner censor has expelled all these issues to the margins of his oeuvre, or to “secondary” works. In his private inquiries into painting from c. 1965 one can notice an analytic relation to constructivist painting by Vytautas Kairiūkštis and Polish avant-garde of the early 20<sup>th</sup> century. A comprehensive knowledge of Polish art scene becomes for Kisarauskas a basis, on which he creates an alternative discourse of modernist painting both in his artistic and theoretical practice – art critical texts on emerging constructivist and conceptual tendencies in painting. With his 1970s version of modernism based on constructivism Kisarauskas becomes a part of European culture, due to the evident analogy to the phenomenon of “new realism” in Central Europe.

Paintings and prints, which during Soviet times have not been shown publicly, were known only to the closest circle of the artist’s friends. Their poor circulation may also have been due to the fact that there was no intellectually adequate sphere for their reception. One finds more experiments, which challenge the artistic thinking and the notion of art, and eliminate the border between art and life, not in Kisarauskas’ painting and prints, but in his “secondary” works: theatre scenography, artist books, some of his illustration series, and collages. A characteristic trait of these works is self-reflexivity that emerges from the artist’s conceptual relation to reality.