

Vytauto Kairiūkščio (1890–1961) suprematistinė kūryba ir fotomontažai

VIKTORAS LIUTKUS

Vilniaus dailės akademija, Maironio g. 6, Vilnius

El. paštas: Viktoras.Liutkus@vda.lt

Straipsnyje aptariama žymiausio Lietuvos dailės avangardo atstovo, tapytojo, pedagogo, dailės istoriko V. Kairiūkščio suprematistinė kūryba ir fotomontažai. Analizuojamas palikimas negausus, suprematistiniai kūriniai sukurti 1922–1923 m. (tapyba, akvarelė, piešiniai, leidinių viršelių projektai, etiketės). Dailininkui įtaką darė rusų autorių, pirmiausia K. Malevičiaus, kūryba. Žymiausias V. Kairiūkščio suprematistinės kūrybos ir tipografinio eksperimentavimo kūrinys yra dalies Naujojo meno parodos (Vilnius, 1923) katalogo apipavidalinimas. Fotomontažai pradėti kurti XX a. 3-iojo dešimtmečio viduryje. Meniniu požiūriu labiausiai vykę fotomontažai su dailininko autoportretu buvo sukurti 3-iojo dešimtmečio pabaigoje.

Raktažodžiai: suprematizmas, avangardas, fotomontažas, Naujojo meno parodos katalogas, K. Malevičius

Lietuvos moderniojoje tapyboje pasireiškusias kubizmo ir konstruktyvizmo srovių apraiškas kai kurie mūsų tyrinėtojai yra pavadinę „eksperimentais“. Solidžioje Jono Umbraso monografijoje *Lietuvos tapybos raida 1900/1940. Srovės ir tendencijos*, kurioje aptariama ir V. Kairiūkščio kūryba, kubizmo bei konstruktyvizmo tendencijos, autoriaus nuomone, atspindėjo „palyginti trumpą susidomėjimą madingais meno reiškimais“, o jų epizodiškumas lėmė kūrybos rezultatus: jie „dažnai yra tik eksperimentinio pobūdžio“¹. Laima Petrusevičiūtė daktaro disertacijoje rašydama apie V. Kairiūkščio tapybą būdingą „kompozicijos konstravimą“, „kubistinę realių daiktų transformaciją“, priėjo išvadą, kad tai „buvo tarsi modernizmo pratybos, formos, ritmo ir kolorito eksperimentai“². Negaliu nepacituoti dar vieno vaizdingo pastarosios autorės pateikto V. Kairiūkščio kūrybos vertinimo: būtent šis dailininkas Vilniuje „įsteigė <...> modernistinės alchemijos laboratoriją, gaminančią vizijas apie visiškai kitokią naująjį meną, vizijas, kurios tarsi šarmo ir rūgšties reakcijos dūmai buvo greitai išnešioti laiko vėjo“. Ir apibendrinanti išvada: „liko eksperimento intriga“³.

Tokie lietuviškojo kubizmo ir konstruktyvizmo apibūdinimai išduoda kiek skeptišką autorių nuomonę apie šios kūrybos vertę Lietuvos tapyboje, o pati sąvoka „eksperimentas“ nuskamba lyg ne visai kokybiškų, atsiktinių, trumpalaikių ar nesubrandintų kūrybos rezultatų sinonimas. Tuo reiktų abejoti. Visa XX a. modernioji, pirmiausia avangardo, dailė, jos srovių genezė ir atsišakojimai, idėjų maišymasis ir manifestai kvėpėjo eksperimento „rūgštimi“, rodė stiprų kūrėjų norą veržtis link naujų meno horizontų. Ir tiesiogine „eksperimento“ sąvokos

¹ J. Umbrasas, *Lietuvos tapybos raida 1900/1940. Srovės ir tendencijos*, Vilnius: Mokslas, 1987, p. 168.

² L. Petrusevičiūtė, *XX amžiaus Lietuvos tapyba ir modernizmas. Modernizmo formavimosi laikotarpis: 1900–1940*, humanitarinių mokslų srities dailėtyros krypties daktaro disertacija, Vilnius, 1994, p. 74.

³ Ibid.

prasmė⁴ kūrybiniai bandymai, naujos raiškės galimybių paieškos buvo dėsningas modernių laikų požymis, pasireiškęs menininko pozicija būti ne pasyviu stebėtoju, o išradėju, provokatoriumi, konvencijas laužančiu autoriumi. Dažnai bandymų ar naujumo proveržiai kaip tik parodydavo, *kokia* kryptimi ir *kaip* plėtojosi kūrybinė idėja, ir šiuo atveju pagrįsta J. Mulevičiūtės išvada, kad „tiriant ne kūrybos rezultatą, o tapsmą, baigtas kūrinys anaipol nėra vienintelis lemiamas argumentas. Ne mažiau svarbu dvasinės paskatos, atsiskleidžiančios laikotarpio paliudijimuose <...>“⁵.

V. Kairiūkščio XX a. 3-iojo dešimtmečio kubistinė, suprematistinė, konstruktyvistinė kūryba, taip pat fotomontažai yra ryškiausias Lietuvos dailės avangardo pavyzdys, liudijęs vienalaikės sąsajos su tarptautiniu avangardu, atspindėjęs naujos vaizdinės raiškės paieškas ir stilistinių pokyčių sparčią kaitą. Vadinti jos visumą „eksperimentų“ istorija galime tik perkeltine prasme. Šio laikotarpio dailininko meninis palikimas atskleidžia natūralią meninės raidos liniją, dailininko estetinių nuostatų prigimtį ir kaitą, sąlyčių su tarptautinio avangardo pavyzdžiais taškus. 1921 m. iš Maskvos parvykęs į Vilnių, per 2–3 metus dailininkas išgyveno kūrybinį pakilimą, sukurdamas avangardo dvasią atitinkančius kubistinius, suprematistinius, konstruktyvistinius kūrinius. Minėtų srovių stilistinės fazės jo kūryboje sekė ne viena po kitos, bet plėtojosi lygiagrečiai, greta kubistinių paveikslų atsirado ir suprematistinių. Apie 3-iojo dešimtmečio vidurį pradėti kurti ir fotomontažai.

Straipsnyje dėmesį skiriant suprematistinei kūrybai ir fotomontažams, iš karto pažymėtina, kad jų dailininko palikime išliko nedaug. Suprematistiniai kūriniai beveik visi mažo formato, be tapybos darbų, yra ir keletas šio stiliaus akvarelinių bei pieštų reklamos kompozicijų, etikečių, knygų viršelių. Ieškant suprematistinės kūrybos ištakų, pirmiausia minėtinos dailininko studijos VHUTEMAS Maskvoje, rusų avangardo korifėjų – K. Malevičiaus, E. Lissitzky'o, A. Rodčenkos, A. Popovos, V. Stepanovos ir kt. – 2-ojo dešimtmečio pabaigos – 3-iojo dešimtmečio pradžios suprematistinė kūryba, kurios originalių pavyzdžių dailininkas, neabejoju, matė. Nors suprematistinės kūrybos palikimas nėra gausus, tačiau jo pakanka susidaryti vaizdai apie V. Kairiūkščio pastangas įvaldyti šios srovės stilistinę kalbą, išmėginti įvairias komponavimo, erdvės, linijos, spalvos santykių galimybes. Kūrinių artumą suprematizmo ikonografijai ir atskirų dailininkų, pirmiausia K. Malevičiaus, paveikslų kompozicijoms rodo suprematizmui būdingos stilistinės priemonės – tai kvadratų, stačiakampių, įstrižainių, plokštumų, psmėnulių, tiesių linijų ar skritulių vaizdinis žodynas, plačiai naudotas ir varijuotas tarptautinio avangardo kūrėjų. Linija, stačiakampis, kvadratas ar spiralė vaizde tapo absoliutaus formos objektyvumo, „išėjimo į begalybę“, anot K. Malevičiaus, vaizdiniais atitikmenimis.

Sudėtinga plačiau komentuoti dailininko suprematistinių ieškojimų motyvą, priežastis, skatinusias jį, kad ir trumpam, išbandyti šios srovės stilistinę kalbą. Nedaug medžiagos komentarams suteikia dailininko parašyti kritikos tekstai. Lietuvio tapytojo pastabos apie suprematizmą – menkos ir trumpos, be metaforinių pasažų, jose nerasi tiek daug lanksčios ir kartu painios minties vingių, kurių netrūsta K. Malevičiaus tekstuose. Suprematizmą dailininkas laikė dėsningu moderniojo meno raidos rezultatu. Neautorizuotame Naujojo meno parodos, įvykusios Vilniuje 1923 m. gegužės–birželio mėnesiais, katalogo įvade⁶ rašoma:

⁴ Lot.: *experimentum* – mėginimas, bandymas, *Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius, 1985, p. 130.

⁵ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1928–1940*, Kaunas, 2001, p. 14.

⁶ Tikėtina, kad neautorizuotą katalogo tekstą parengė abu parodos organizatoriai – V. Kairiūkštis ir W. Strzemińskis.

„suprematizmas kaip svarbiausią principą iškėlė *meno kūrinio formos organiškumą, plaukiantį iš pačios to meno (tapybos, skulptūros) esmės* (mano išskirta – V. L.). Tuo pat metu stengiamasi taikyti naujus konstrukcinius elementus, ieškoti dar nenaudotų „statybinių“ medžiagų (tokių kaip geležis, stiklas, cementas ir kt.)“⁷. Šiuo atveju matyti giminingas požiūris K. Malevičiaus teiginiams apie suprematizmą. Tik, skirtingai nei rusų avangardistui, lietuviui suprematizmas netapo „aukščiausiu ir paskutiniu“ meno raidos etapu, tobulyste ir absoliutu⁸. Lietuviui dailininkui svarbiausia įrodyti, kad yra glaudus ryšys tarp dailės klasikos ir naujojo meno, o kartu ir suprematizmo sprendžiant meno kūrinyje analogiškas kompozicijos, dinamikos, jėgų linijų ir kitas problemas. „Aklas yra tas, kuris mano, kad Mikelandželui rūpėjo tik kuo tiksliau perteikti tikrovę, kai jis siekė išreikšti formų įtempimo jėgą, arba Rembrantui, kai begalinėmis faktūromis bei atspalvių variacijomis bandė aprėpti neaprėpiama“⁹, – taip Naujojo meno parodos dalyviai kėlė bendrų kompozicijos, masės, spalvos, erdvės problemų artumą senajame ir naujausių laikų mene. Polemikoje su d-ru Viršulskiu, *Vilniaus ryte* (*Виленское ympo*, 1924 gegužės 11) kritikavusiu naująjį meną, V. Kairiūkštis pažymėjo, kad futurizmas ir suprematizmas – ne isterijos ar pakrikusių nervų rezultatas, o yra dėsninga klasikinio meno, impresionizmo tąsa, kad tai – „visose dabartinio žmogaus veiklos srityse viešpataujančių idėjų išraiška: logiškumo ir išraiškos priemonių ekonomijos reikalavimas, o tai ypač būdinga kubizmui ir suprematizmui“¹⁰. Ir čia pat cituoja G. Braque žodžius: „aš lenkiuosi įstatymui (*la regie*) – jis tvarko jausmus“.

V. Kairiūkščio suprematistinės kompozicijos – lakoniškos, dviejų–trijų grafinių ženklų arba nedidelių spalvinių plokštumų, išdėstytų erdvėje tarsi sklendžiantys savarankiški kūnai. Tai 1922–1923 m. kūriniai, tikriausiai jau tuo metu gavę ir „suprematistinių paveikslų“ pavadinimus¹¹. Lyginant jų kompozicijas, krenta į akis, kad kai kuriose jų kartojasi arba yra labai panašios dėmių, linijų krypčių išdėstymu; tikėtina, kad tai iš tiesų buvo dailininko suprematistinė „laboratorija“, bedaiktes tapybos (bet ne abstrakčiosios, kurios suprematistai nepainiojo su bedaikte) vaizdinių sprendimų ieškojimas. Tokių panašumų regime keliose suprematistinėse kompozicijose (1922–1923, kart., tempera, 25 × 20, Lietuvos dailės muziejus (toliau – LDM); 1922–1923, pop., al., 11,5 × 14, LDM) (1 pav.), kurios skiriasi vien šių mažaformačių paveikslų vertikalios ir horizontalios padėtimi. Išlikę keliolika suprematistinių eskizų pieštuku rodo, kad buvo eita ir kompozicinių ieškojimų keliu, vedusiu link tapybos. Beje, pastarosios suprematistinės kompozicijos vaizdinė struktūra pakartota Naujojo meno parodos kataloge, V. Kairiūkščio tekste (p. 14). Lietuvis dailininkas, panašiai kaip ir K. Malevičius paveiksle „Suprematizmas (išnykstanti plokštuma)“ (1916–1917), naudojo plačias, dinamiškai išlenktas, užaštrėjančias spalvų juostas, pabrėždamas jų energijos kontrastą statiškiems greta įkomponuotiems spalvų stačiakampiams ar rombams. Tokia kompozicija pasižymi viena didžiausių „Suprematistinė kompozicija“ (1923, pop., al., 38 × 31, LDM, T 6702). Šis kūrinys vaizdo sandara yra artimas Lodzės Muzeum Sztuki saugomai kompozicijai (1922–1923, pop., al., 22 × 21), todėl manau, kad abu kūriniai yra vienu metu darytų suprematistinių bandymų rezultatai. Joms būdingas gilus juodas fonas, kuriame išsiskiria raudonės, mėlynės, baltos spalvų geometrinės „plau-

⁷ *Katalog Wystawy nowej sztuki*, Wilno, 1923, s. 6–7.

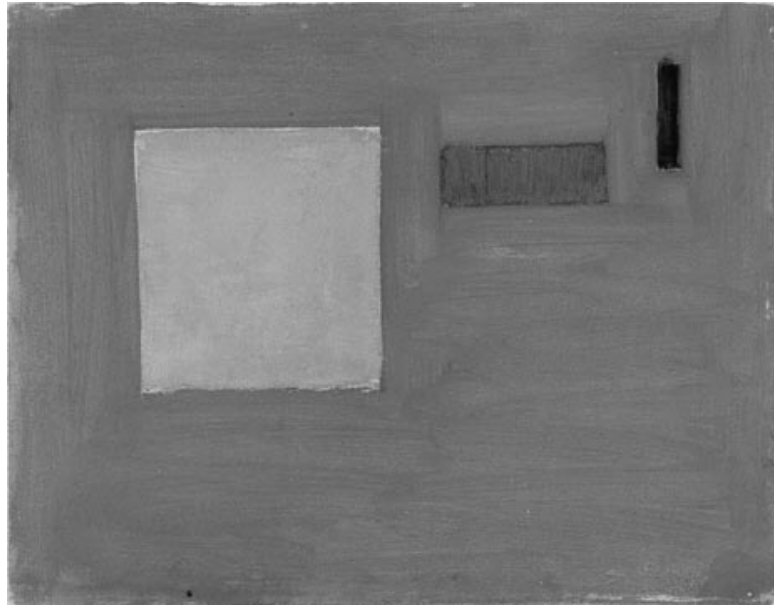
⁸ A. Turowski, *Supremus Malewicza. Wystawa w 125 rocznic 3 urodzin artysty*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2004, s. 52.

⁹ *Katalog Wystawy nowej sztuki*, s. 4.

¹⁰ Apie naująjį meną (dėl d-ro Viršulskio straipsnio „Vilniaus ryte“), *Vytautas Kairiūkštis. Straipsniai, pasakaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 33.

¹¹ Naujojo meno parodoje (1923) dailininkas eksponavo tris taip pavadintus paveikslus.

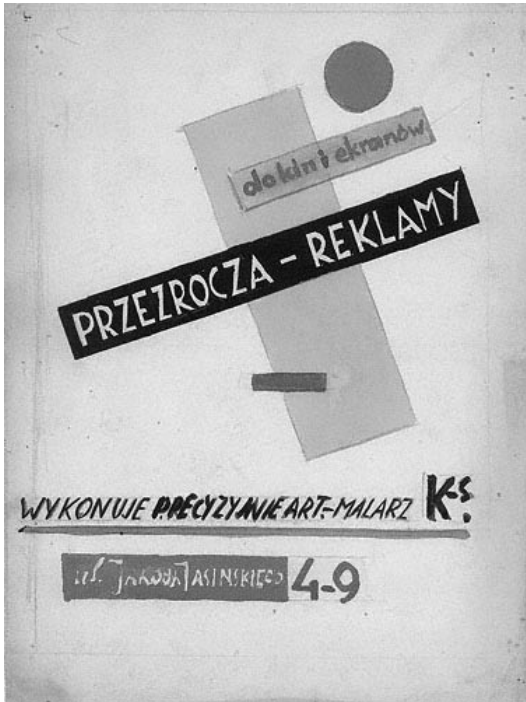
kiojančios“ figūros – dematerializuoti suprematistiniai kūnai. Verti dėmesio ir keletas kitų suprematistinių bandymų – tai akvarele sukurti skelbimai, reklamuojantys paties dailininko teikiamas paslaugas („Do kin i ekranów. Przezrocza – reklamy. Wykonuje precyzyjnie art.-malarz K-s. ul. Jakoba Jasinskio g. 4–9“) (2 pav.)¹². Juose akivaizdi K. Malevičiaus suprematistinių darbų įtaka. Šio rusų avangardo dailininko suprematistinei kūrybai lietuvis jautė didelį prielankumą: jo archyve saugomas ne tik K. Malevičiaus leidinys *Супрематизм. 34 рисунка*, išleistas 1920 m. pabaigoje Vitebske, bet ir kelios jo darbų akvarelinės kopijos, kurios padarytos V. Kairiūkščio skaitytoms viešoms paskaitoms. Minėtą K. Malevičiaus leidinį V. Kairiūkštis 3-iojo dešimtmečio pradžioje laikė rankose – tai liudija jo pavardės įrašas ir 1921 m. data su raide „M“ [Москва] ant leidinio viršelio. Greta lietuvių pavardės viršelyje įrašyta latvio konstruktyvisto Gustavo Klucio pavardė, ir ši aplinkybė atskleidžia ne tik avangardistų ryšius, bet ir kelia nemažai klausimų¹³. *Супрематизм. 34 рисунка* apipavidalinimas (juodi kvadratai, apskritimai, kryžiai, linijinė figūrų „dekonstrukcija“), atrodo, turėjo įtakos ir V. Kairiūkščio drąsesniam žingsniui į suprematistinių vaizdų teritoriją. Jo kūriniuose galima išžvelgti sąsają



1 pav. Suprematistinė kompozicija, 1922–1923. Pop., al., 11,5 × 14, LDM

¹² Lietuvos dailės muziejus, Pg R 6656.

¹³ *Супрематизм. 34 рисунка* viršelyje pieštuku įrašyta Gustavo Klucio pavardė, jos įrašas pieštuku pakartotas dar viename šio leidinio puslapyje. Kažin, ar tai galėjo būti daug vėliau darytas (H. Kairiūkštytės-Jacinienės – tvarkant brolio archyvą) įrašas, mat šalia Klucio pavardės ant viršelio rašalu įrašyta „B. Kairiūkštis. M. 1921“ (lietuvių vardo raidė parašyta rusiška). Abi pavardės rašytos viena ranka (tai rodo sutampanti raidžių „K“ ir „S“ rašysena). Tikėtina, kad leidinys į V. Kairiūkščio rankas pateko 1921 m. pavasarį, dar studijuojant Maskvoje, VHUTEMAS. G. Klucis buvo K. Malevičiaus, išvykusio iš Maskvos 1919 vasarą, mokinys VHUTEMAS. Latvis lankė savo mokytoją Vitebske, kartu su juo įkurtos UNOVIS grupės suprematistais dalyvavo parodose Vitebske (1920) ir Maskvoje (1921). Tad visai įmanoma, kad K. Malevičiaus leidinį jis atsivežė ir į Maskvą. Pastarąją suprematizmo parodą galėjo matyti ir V. Kairiūkštis. Lieka mįslė, kaip V. Kairiūkščio ir G. Klucio pavardės atsидūrė greta ant K. Malevičiaus leidinio viršelio.



2 pav. Reklaminius skelbimas,
1922–1923. Pop., akv.,
32,4 × 24,6, LDM

ir su Vitebske veikusios K. Malevičiaus įkurtos UNOVIS grupės narių (E. Lissitzky, I. Čašnikas, D. Jakersonas, N. Suetinas, L. Hidekelis¹⁴ ir kt.) kūrinų stlistika: vienas lietuvių suprematistinis darbas – piešimo sąsiuvinio viršelio minimalistinė kompozicija (apie 1922; formatas 23,7 × 16,3)¹⁵ – primena almanacho UNOVIS Nr. 1 viršelį¹⁶.

Suprematistinės linijos lakoniškumas persikėlė ir į žinomus V. Kairiūkščio 1922–1923 m. tapytus ir pieštus autoportretus. Parodų kataloguose jie pavadinti kubistiniais¹⁷. Tai ne visai tikslu. Minėti autoportretai, taip pat dailininko sukurta „Sėdinti moteris (1924, LDM) greičiau rodo „pokubistinę“ stlistiką, kai nuo kubistinio formos skaidymo į segmentus pereita prie griežtų linijų brėžimų – vertikalių, įžambių ar statmenų linijų grafinio „konstravimo“. Spalvos, jų dėmės autoportretuose tampa tarsi suprematizmą ir konstruktyvizmą jungiančiąja grandimi, jos gerokai prislopintos, suspaustos racionalių geometrinių formų (1923 m. autoportretas, tapyba; pastarasis akivaizdžiai yra tęstinis 1922 m. autoportreto kompozicijos variantas).

Suprematistiniai V. Kairiūkščio ieškojimai palietė kitas sritis. Yra išlikę lenkų avangardo leidiniui *Zwrotnica* Nr. 5 akvarele daryti du viršelių projektai (1923, LDM), deja, nerealizuoti. Nors V. Kairiūkštis pažinojo leidinio redaktorių Tadeuszą Peiperį, matyt, visgi didesnės įtakos pastarajam turėjo Vilniaus Naujojo meno parodos dalyvis tautietis Władisławas Strzemiński, sukūręs žurnalui viršelį (1923, Nr. 6.). „Neįveikė“ lietuvis viršelių projektais ir kito lenko kole-

¹⁴ Pastarasis dailininkas yra mokėsis ir pas M. Dobužinskį.

¹⁵ *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, Kairiūkščių šeimos fondas, F. 397, ap. 2, b. 353, l. 1.

¹⁶ Almanacho viršelio reprodukciją žr. A. Шарских, *Витебск. Жизнь искусства 1917–1922*, М., 2001, c. 80.

¹⁷ *Vytautas Kairiūkštis. Tapyba. Piešiniai. Katalogas*, Lietuvos dailės muziejus, 1990, Nr. 59, 74 (tapyba), 113 (piešinys).

gos, taip pat Naujojo meno parodos dalyvio Henryko Stażewskio, kuris sukūrė viršelį keturvėjininko Juozo Tysliavos Paryžiuje leisto iliustruoto literatūros ir meno žurnalo MUBA (*Mūsų baro apžvalga. Revue Internationale*, 1928) pirmajam ir antrajam numeriams. MUBA pademonstravo neeilinį J. Tysliavos gebėjimą suburti (bent jau leidiniui sudaryti, bendroms nuotraukoms, straipsnių publikacijoms) garsius įvairių tautų Europos avangardo atstovus – M. Seuphorą, G. Vantongerloo, L. Russolo, P. Mondrianą, R. Sutą, P. Dermée, J. Cocteau, H. Stażewskį, A. Rafalowskį, C. Arnauld, I. Vorončą, ir kt. Pirmame leidinio numeryje įdėtas ir V. Kairiūkščio straipsnis „Konstrukcija tapyboje“, jo fotomontažas (autoportretas) ir tapybos darbų „Sėdinti moteris“ (1924) bei „Pliažė“ (1928) reprodukcijos. V. Kairiūkščio viršelio projekto MUBAI sumanymą reikia sieti su J. Tysliavos apsilankymu 1928 m. vasarį Vilniuje; čia jis skaitė savo eiles ir buvo susitikęs su V. Kairiūkščiu. Išlikę du šio viršelio eskizo variantai¹⁸, sukurti suprematistiniu vertikaliųjų ir horizontaliųjų linijų stiliumi ir pažymėti 1928 m. gegužės mėnesio data, leidžia teigti, jog V. Kairiūkštis tuoj po susitikimo su poetu priėmė jo pasiūlymą kurti viršelio projektą (1-as MUBOS numeris išėjo 1928 m. liepą). Ar matė šiuos viršelio eskizus MUBOS leidinio sudarytojas – mažai tikėtina. Viršelį sukūręs H. Stażewskis nuo 1927 m. bendradarbiavo su į Paryžių atvykusiu lietuvių menininku J. Tysliava, tikru dendžiu¹⁹, abu jie lankė poezijos vakarelėjus, organizuojamus M. Seuphoro ir P. Dermée²⁰. Matyt, lenkui dailininkui pirmenybė buvo atiduota ir dėl to, kad tais pačiais 1928 m. jis sukūrė fotomontažinį viršelį J. Tysliavos poezijos rinktinei *Eilės*. Pats V. Kairiūkštis, regis, jautė nemažą nuoskaudą dėl neįgyvendinto MUBOS viršelio projekto, todėl ir lenko dailininko sukurtąjį vertino gana skeptiškai: leidinio sudarytojui rašė, kad jis truputį „nuobodus, sausas“²¹. Užtat dailininkui pavyko papuošti savo motinos Julijos Kairiūkštienės-Wichert poezijos rinkinio *Błędne ognie (Klajojančios ugnys*, Vilnius, 1925) viršelį lakoniška trijų didėjančių ir aukštyn kylančių raudonų suprematistinių „liepsnų“ kompozicija, suderinta su konstruktyvistų pamėgtu juodu knygos pavadinimo šriftu. Išlikę eskizai pieštuku rodo, kad dailininkas nedaug tenutolo nuo pradinio sumanymo.

Žymiausias V. Kairiūkščio suprematistinės kūrybos ir tipografinio eksperimentavimo kūriny yra Naujojo meno parodos, įvykusios Vilniuje 1923 m. gegužės–birželio mėnesiais, katalogo dalies apipavidalinimas. Šioje Lietuvos moderniosios tapybos istorijoje garsiausioje avangardo parodoje V. Kairiūkštis eksponavo tris „suprematistiniais paveikslais“ pavadintus darbus – kokius, sunku nustatyti (neišklię parodos fotoduomenų, spauda nemini eksponuotų darbų pavadinimų). Dailininkas apipavidalino savo tekstą kataloge (p. 11–16; 3 pav.), o suprematistinio viršelio dizaino autoriais, tikėtina, buvo abu parodos organizatoriai – V. Kairiūkštis ir W. Strzemiński. Viršelio kompozicija ir jo tipografinė kalba, taip pat vidaus apipavidalinimas neturi analogų Lietuvos dailėje – skelbiamiems avangardinio meno postulatams buvo surasta ir pritaikyta adekvati spaudos grafikos kalba²². Nedidelio formato (17 × 12,5) 23

¹⁸ Kairiūkščių šeimos fondas, F. 397, ap. 2, b. 360.

¹⁹ Keturvėjininkas Salys Šemerys apie poetą prisiminimuose rašė: „frantas“, „apsirengęs sulig paskutine mada“, „į viską žiūrėdavo iš aukšto, išdidžiai. Turėjo artistišku gabumą, mėgo išsistatyti, rodytis iš geriausios pusės“ (*Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto archyvas*, RB F 4–918).

²⁰ J. Ładnowska, MUBA ir LArt Contemporain – šiuolaikinis menas, avangardas be sienų, *Tarptautinė konferencija MUTACIJOS, skirta Antanui Samuoliui atminti*, Kaunas, Mykolo Žilinsko dailės galerija, 2001 m. lapkričio 16 d.

²¹ Laiškas J. Tysliavai, Kairiūkščio šeimos fondas, F. 397, ap. 2, b. 390, l. 2.

²² Katalogas laikomas lenkų funkcionaliosios spaudos pirmuoju egzemplioriumi. Žr.: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna. 1918–1939*, Warszawa, 1975, s. 89–92.; J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń, 1994, s. 212. V. Kairiūkščio indėlio apipavidalinant katalogą dėka jis turi būti laikomas ir Lietuvos funkcionaliosios grafikos pradininku.

puslapių katalogo apipavidalinimas ir tipografinė kalba yra įspūdingi (numeruoti buvo ir viršeliai; spausdinant įšivėlė klaida: reikia laikytis V. Kairiūkščio ranka pataisytos jo teksto puslapių numeracijos, t. y. 14 ir 15 puslapius sukeisti vietomis). Joje susipynė suprematizmui būdingi vizualūs ženklai (juodi kvadratai, įstrižos linijos, stačiakampiai, taškai ir kt.), laužyti, įvairiai sukomponuoti ir po nedidelę balto lapo erdvę išdėlioti parodos dalyvių tekstai, „inžinerinis“ skirtingo šrifto ir riebumo raidžių, skaičių konstravimas, į dadaistinius ar net šiandieninius internetautų virtualius triukus panašūs ženklai, pvz., =); (!. Toks tipografinis apipavidalinimas pirmiausia būdingas kataloge atspausdintiems V. Kairiūkščio ir W. Strzemińskiego pasisakymams: jų fragmentai įkomponuoti į geometrines stačiakampių, lygiagrečių, įžambių, horizontalių, laužtų linijų figūras arba tiesiog įstrižai užrašyti lapo erdvėje. Kitų kataloge atspausdintų parodos dalyvių – K. Kryńskiego, M. Szczukos, T. Żarnowerównos – pasisakymai neturi ryškesnių avangardinės tipografijos bruožų, padidintas ir pabruktas tik vienas ar kitas teksto žodis. Nors manoma²³, kad visi parodos dalyviai turėjo galimybę savarankiškai apipavidalinti savo pasisakymus kataloge, visgi V. Kairiūkščio ir W. Strzemińskiego tekstų drąsus tipografinis avangardas ryškiai skiriasi nuo kolegų varšuviečių nuosaikios tekstų tipografijos. Lenkų konstruktyvizmo tyrėjai laiko, kad „pirmą žinomą tipografijos darbą“ W. Strzemiński sukūrė Lenkijoje, ir tai yra būtent Naujosios dailės parodos kataloge dailininko apipavidalintas autorizuotas tekstas²⁴.

Priskirti šio katalogo apipavidalinimo stilistiką vien suprematizmui negalėtume: jame susipynę pastarojo vizualūs ženklai (kvadratai, įstrižainės, stačiakampiai ir kt.) su konstruktyvistiniu užrašyto teksto išdėstymu, su futuristiškai aktyviais raidžių ir skaičių, skirtingo šrifto, skyrybos ženklų tarpais balto lapo erdvėje. Maišyta katalogo apipavidalinimo stilistika atspindėjo ir parodoje eksponuotų kūrinių pobūdį bei jų pavadinimus: „kubistinė konstrukcija“, „konstruktyvistinė kompozicija“, „suprematistinis paveikslas“.

Suprematistinė V. Kairiūkščio kūryba, kad ir negausi, visgi yra unikali moderniojoje Lietuvos tapyboje. Ji – kaip staigus avangardo blyksnis, nušvietęs autoriui meninių ieškojimų kelią, įstatęs kūrėją į tarptautinę avangardistų gretą. Suprematistiniai kūriniai brandino tapytoją racionalistą, gebantį meninę kalbą pajungti logikai ir lakoniškumui, pasiekti vaizdu tai, ką XX a. 3-iajame dešimtmetyje naujojo meno šaukliai vadino „priemonių ekonomija“.

Kaip ir daugelis konstruktyvizmo atstovų, V. Kairiūkštis užsiiminėjo fotografija, kūrė fotomontažus. Fotomontažų kūrybos pradžia reikėtų laikyti 3-iojo dešimtmečio vidurį – tą patvirtina žinutė *Keturių vėjų* trečiajame (1927) numeryje, mininti dailininko apsilankymą redakcijoje ir paliktus raštus apie naująjį meną, darbų nuotraukas bei *fotomontažus*. Tačiau dėl neaiškių priežasčių pateikta medžiaga paskutiniame *Keturių vėjų* numeryje (1928) nebuvo išspausdinta²⁵. Nesant išlikusių duomenų, sunku pasakyti, kokio pobūdžio buvo anuomet leidiniui įteikti V. Kairiūkščio fotomontažai, kokios stilistikos, kieno įtaka juose juntama. 1923 m. Naujojo meno parodoje neeksponuotas nė vienas fotomontažas, nors lenkų dailininkai jau tuomet domėjosi šia sritimi, o M. Szczuka 1924 m. *Blok* Nr. 8–9 paskelbė tezinį fotomontažo manifestą²⁶. Gimęs kaip meno eksperimentinė priemonė, fotomontažas per pirmuo-

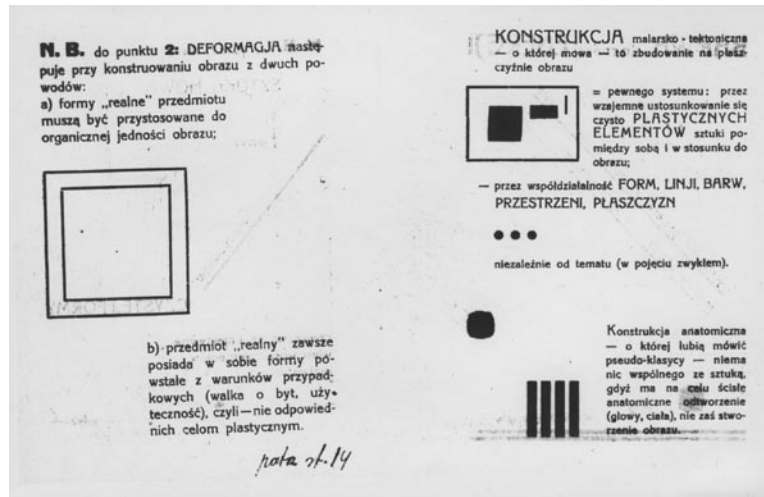
²³ J. Poklewski, op. cit., s. 213.

²⁴ A. Turowski, Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego, *Projekt*, 1971, Nr. 4, s. 19.

²⁵ Galima daryti tik prielaidą, kad *Keturiems vėjams* nuvežtas straipsnis apie naująjį meną buvo tas pats, kuris, neišspausdinus jo lietuvių avangardistų leidinyje, 1928 m. pasirodė *Przegląd tygodniowy* balandžio 8 d. numeryje.

²⁶ Per kelerius likusius metus iki ankstyvos mirties 1927 m. šis Vilniaus Naujojo meno parodos dalyvis tapo lenkų fotomontažo lyderiu, sukūrė fotomontažų knygų viršeliams, pateikė parodoms bei avangardo leidiniams daug fotomontažo kūrybos (deja, mažai teišlikusios).

3 pav. V. Kairiūkščio tekstas (p. 14–15) Naujojo meno parodos kataloge (Vilnius, 1923)



sius XX a. dešimtmečius išplėtė savo stilistikos ir idėjų lauką. Pirmojo pasaulinio karo metais vienas šios srities novatorių Raoulas Hausmanas *Courrier Dada* rašė, jog šiai „eksperimento“ priemonei dadaistų sugalvotas fotomontažo pavadinimas leido kūrėjams jaustis inžinieriais, konstruktoriais²⁷. Pokario fotomontažo kūrėjai daug stipriau susiejo šią techniką su visuomenės ir meno revoliucinio pertvarkymo, politinio gyvenimo idėjomis, ir čia fotomontažas lenkė koliažą – fotomontažo ištakų šaltinį. Dadaistų fotomontažas apaugo karo pasekmėmis ir aštrių disonansų intarpais, rusų avangardo kūrėjų darbuose vaizdai persismelkė revoliucijos ir utopinių pertvarkų siekiais, lenkų konstruktyvistų (taip pat ir Naujojo meno parodos dalyvių M. Szczukos, T. Żarnowerównos, K. Kryńskio) fotomontažų stilistika pasižymėjo montažinių „klipų“ kontrastais, technikos ir natūros supriešinimu, simultanine tikrovės iškarpų kakofonija, pokštu ir ironija atmieštomis žmogaus ir daiktų kombinacijomis.

Ieškant susidomėjimo fotomontažu ištakų, V. Kairiūkščio pirmoji pažintis su šia sritimi galėjo įvykti 1920–1921 m. bestudijuojant VHUTEMAS Maskvoje, nors tuo metu rusų fotomontažo pavyzdžių dar buvo reta. Tik kai kurios menkos detalės leistų daryti atsargias prielaidas apie pažintį su rusų fotomontažo kūrėjais²⁸. Tačiau ilgainiui dailininko domėjimasis fotografija ir jos techninėmis galimybėmis, žinios ir patirtis augo. Jis buvo gerai informuotas apie avangardistus fotomontažo kūrėjus, jų darbą, techniką – apie tai galima spręsti iš jo 1930 m. paskelbtos recenzijos apie IV tarptautinio fotografijos salono parodą Vilniuje²⁹. Joje ne tik minimi žinomi fotomontažo kūrėjai (lenkai Mieczysławas Szczuka, Karolis Kryńskis, Helena ir Szymonas Syrkus, Bohdanas Lachertas, Andrzejus Pronaszko, Józefas Szanajca, rusas E. Lissitzky's, prancūzai Pierre'as Roy, Manas Ray, Janas Tschiholdas), bet ir glaustai apibūdinti skirtingi fotomontažo technikos būdai („montažinė fotografija“, „negatyvų suderinimas“,

²⁷ J. Aynsley, *Pioneers of Modern Graphic Design*, London: Octopus Publishing Group, 2004, p. be numerio.

²⁸ Prielaidą apie galimą V. Kairiūkščio pažintį su 2-ojo deš. pab. Maskvoje kūrusiais fotomontažo meistrais teikia minėtas K. Malevičiaus leidinys *Супрематизм. 34 рисунка*, kurio viršelyje įrašyta latvio konstruktyvisto, vieno iš rusų fotomontažo pradininkų Gustavo Klucio pavardė; A. Наков, *Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша*, Москва: Искусство, 1997, c. 309.

²⁹ IV tarptautinis fotografijos salonas įvyko Vilniuje 1930 m. gegužės 29–birželio 19 d.

fotograma)³⁰. Trečiojo dešimtmečio pabaigoje V. Kairiūkštis ne tik kūrė fotomontažus, bet ir rašė kritikos straipsnius apie fotografiją³¹.

Išlikę (žinomi) tik keli V. Kairiūkščio fotomontažai – nedidelio formato nuotraukos³². Meniniai požiūriai labiausiai vykę fotomontažai su autoportretu. Nuotraukose autorius atrodo kaip 38–41 metų vyras³³, ir tai leidžia teigti, kad šie darbai sukurti 3-iojo dešimtmečio pabaigoje arba 3–4 dešimtmečio sandūroje. Tokios nuomonės laikosi ir keli V. Kairiūkščio fotomontažus³⁴ savo archyve turintis rusų ir lenkų avangardo tyrinėtojas Andrejus Nakovas: vienas lietuvių fotomontažo darbas reprodukuotas ir datuotas autoriaus knygoje apie rusų ir lenkų avangardą³⁵.

Lietuvio kūriniai šiame kontekste atrodo nuosaikiai – kaip atsargūs ir kuklūs fotoeksperimentų pavyzdžiai. Juose dėmesys nukreiptas į savo asmens tyrinėjimą, be šokiruojančių „montažinių“ konstrukcijų ar politinio angažuotumo. Dailininkas naudojo „negatyvų suderinimo“ techniką, kai vienas negatyvas uždedamas ant kito ir, derinant abiejų vaizdus, sukuriamą norima kompozicija. Fotomontažų leitmotyvų pasirinko savo veidą, atsuktą į mus tuo pačiu rakursu, su kiek šelmiška šypsena, taip, matyt, siūlydamas kūrinių priimti kaip žaidimą, mįslę, intrigą. Veide ir aplink jį įkomponuoti apnuogintas moters kūnas, rankos, jaunos mergaitės veido profilis (4 pav.)³⁶, interjero daiktų motyvai. Vienoje fotomontažinėje kompozicijoje įkomponuota ir Tintoretto paveikslo „Zuzana ir senis“ (1557) iškarpa – darbui autorius panaudojo jo archyve saugomą kūrinių reprodukciją (5 pav.). Lietuvio autoportretiniams fotomontažams būdinga švelnus formų suliejimas, prislopintos komponuojamų motyvų apbrėžtos, šviesos bangavimas, juose nėra „montažinių“ vaizdų disonanso, literatūrinio-siužetinio kalambūro. Tokiam fotomontažų stiliui apibūdinti tinka M. Szczukos „Fotomontažo“ manifesto teiginys: „fotomontažas – labiausiai kondensuotos formos poezija“ (*BLOK*, 1924, Nr. 8–9). Savo veidą, kaip ir garsiųjų fotomontažo meistrų R. Hausmano, E. Lissitzky'o kūriniuose, dailininkas pavertė vaizdinio eksperimento „teritorija“: joje palikti keli vienas kitą dengiantys motyvai, kūnų kontūrai. Dar keliuose mažiau pavykusiųose ir sentimentaliuose fotomontažuose V. Kairiūkštis moters portretą derino su stambiu rožės vaizdu.

V. Kairiūkščiu fotoaparatas buvo naujo matymo įrankis, priemonė „sumontuoti“ naują realybę. Nors sukūrė nedaug fotomontažų, tačiau jie rodo konstruktyvistams būdingą pastangą „iširti“ ir „sukonstruoti“. Kaip ir kiti avangardistai, jis ieškojo būdo atvaizduoti fotomontaže tai, ko negali aprėpti ir vienu metu patirti akis. Fotografinis eksperimentas jam virto kūrybiniu impulsu. Fotomontaže matė fotografijos ateitį, rašė, kad „fotografijos menas plėtojasi ne imituodamas tapybą – šis žaidimas ir malonumas paliekamas profanams, o panaudodamas specifinius fotografijos privalumus ir savybes: išraiškingumą, įtikinamumą, jos poveikio „aštrumą“, taip pat jos greitumą ir pigumą, objektyvumą (t. y. tikrumą), glaudumą, kai scenos, reiškiniai, įvykiai atkuriami nedideliame formate ir t. t. Todėl fotografijos atei-

³⁰ *Vytautas Kairiūkštis, Straipsniai...*, p. 302.

³¹ *Słowo*, 1929, sausio 17, Nr. 14.

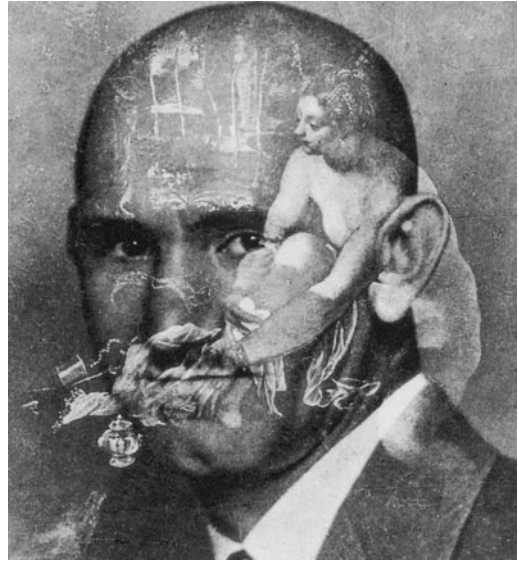
³² Kairiūkščių šeimos fondas, F. 397, ap. 2, b. 191; b. 53.

³³ Ant dailininko archyve saugomų mažo formato dailininko portretinių fotografijų tikriausiai H. Kairiūkštytės-Jaciniėnės ranka užrašyta data „1925–1934“ yra gerokai netiksli, ypač kelia abejonių 3-iojo deš. vidury.

³⁴ Be straipsnyje reprodukuojamo fotomontažo su įkomponuota Zuzanos figūra iš Tintoretto paveikslo „Zuzana ir senis“, A. Nakovas minėjo turintis dar kelis lietuvių fotomontažo darbus (V. Liutkaus pokalbis su A. Nakovu, 2007 12 07, Varšuva).

³⁵ A. Наков, op. cit., c. 309.

³⁶ Panaudotas vienas iš dailininko padarytų mergaitės fotoportretų.



4 pav. Fotomontažas, apie 1928–1930. Lietuvos literatūros ir meno archyvas, Kairiūkščių šeimos fondas, F. 397

5 pav. Fotomontažas, apie 1928–1930. A. Nakovo archyvas (Paryžius)

tis – fotomontažas <...>³⁷. Vilniaus tarpukario fotografijos kontekste ši lietuvio pastaba apie fotografijos skirtumą nuo tapybos skambėjo kaip disonansas: vilniečiai fotografai („fotografikai“ – taip juos vadino V. Kairiūkštis) sekė Paryžiaus piktorializmo principais, mėgo fotografijose naudoti impresionistinius efektus, taikyti, kaip ir tapyboje, tuos pačius šviesos ir šešėlio perteikimo būdus³⁸. Čia didžiausią įtaką darė Jano Buřhako kūryba ir autoritetas. V. Kairiūkščiui „impresionistinė“ (piktorialistinė) fotografija buvo nepriimtina dar ir tuo, kad „bet kokia kaina“ siekė panašumo su tapyba, „autentiškomis“ graviūromis ir dėl to tapo „mažiausiai įdomi meniškumo ir grynai fotografinių vertybių atžvilgiu“, – tokie jo priekaištai taikyti ano meto spaudoje išgirtai IV tarptautinio fotografijos salono parodai Vilniuje³⁹.

Dailninko archyve saugoma gana daug fotografijų, spaudos iškarpų su meninėmis nuotraukomis. Pats mėgino kurti menines nuotraukas – tą leistų teigti išlikę keli to paties motyvo pasikartojantys variantai. Jų nedaug, kai kuriuos sunku identifikuoti: ar tai jo užfiksuoti motyvai, ar tiesiog rinkti fotografijų pavyzdžiai. Atrodo, kad dailininkui priklauso nufotografuoti Trakų ežerų vaizdai, keli natiurmortai. Vieną motyvą verta išskirti – tai V. Kairiūkščio archyve saugoma graži nuotrauka su verpėja ir vaiku ant jos kelių. Fotografuota neabejotinai paties tapytojo: nuotraukose keičiasi vaiko judesiai, bet išlaikomas tas pats fotografavimo rakursas, šviesos srautas. Puikus šviesos efektas, šilta ir jautri autoriaus stebėseną nedidelio formato nuotraukoje, savo nuotaika artima 4-ojo dešimtmečio pabaigos V. Kairiūkščio subtiliai nutapytiems gamtovaizdžiams, rodo jo gebėjimą buitiniame motyve išryškinti poetiškumą ir lyrizmą. Matyt, kad šį darbą vertino ir pats autorius: verpėjos su vaiku motyvą dailininkas

³⁷ Vytautas Kairiūkštis, *Straipsniai...*, p. 304.

³⁸ I. Meilutė, Vilniaus fotografijos mokykla, *Iš Panevėžio praeities: fotografijos kontekstas ir paveldas*, konferencijos pranešimai, Panevėžio kraštotyros muziejus, 2006, p. 29.

³⁹ Vytautas Kairiūkštis, *Straipsniai...*, p. 302–303.

pakartojo ir keliuose impresionistinės stilištos tapybos paveiksluose „Verpėja“ (apie 1939–1940; Lietuvos dailės muziejus).

Fotografavimo pomėgis išliko iki paskutinių gyvenimo metų⁴⁰. V. Kairiūkščio fotomontažai – įdomus, savitas ir reikšmingas palikimas visoje tarpukario Lietuvos fotografijoje, viena laikas tarptautiniams avangardinio fotomeno ieškojimams, atnešęs į Lietuvos fotografiją eksperimento dvasią, plėtęs joje techninių galimybių ir vaizdų ribas. Ne be V. Kairiūkščio įtakos ir paskatinimo buvę jo Piešimo studijos mokiniai B. Macutkevičius, S. Urbanavičiūtė taip pat užsiiminėjo fotografija, kūrė fotomontažus (V. Drėma, V. Kosciuška).

Gauta 2008 04 27
Parengta 2008 05 05

VIKTORAS LIUTKUS

Suprematism and photomontages of Vytautas Kairiūkštis (1890–1961)

Summary

In the paper, the rare Suprematist works of art and photomontages created in the 1930s by the most famous representative of the Lithuanian avant-garde art, Vytautas Kairiūkštis, are discussed. The artist, who studied in Moscow in 1920–1921, was first influenced by the works of Kazimir Malevich. After having come to live in Vilnius in 1921, he created many works along the avant-garde spirit and started producing photomontages in the middle 1930s.

Suprematism is represented by Kairiūkštis' paintings, watercolours and drawings of 1922–1923; their compositions are laconic combinations of two or three graphic signs or small colour planes. He also created similar compositions for the Polish avant-garde publication “Zwrotnica” (No. 5, 1923), literature and art magazine *MUBA* (“Mūsų baro apžvalga. Révue Internationale”, 1928) published in Paris by J. Tysliava, also made the cover for his mother Julija Kairiūkštienė-Wichert's poetry book “*Blydne ognie*” (*Wandering lights*, 1925), some advertisements. The best known example of Kairiūkštis' Suprematist work and typographic experimentation is his design for a part of *Exhibition of New Art* catalogue (Vilnius, 1923). The design and typographic language of a small size (17 × 12.5) catalogue of 23 pages is very impressive, here visual signs characteristic of Suprematism (black squares, diagonal lines, rectangles, dots) are combined, and in the small space of a white sheet the texts of exhibition participants, letters and numbers of different font, size and width are interspersed.

From the few Kairiūkštis' photomontages that survived, the most artistically accomplished are his self-portraits, one of them contains a fragment of Tintoretto's painting “*Suzanne and the Old Man*” (1557). Unlike the Dadaist photomontages, there are no paralleled dissonances of images or literary wordplays in Kairiūkštis' works. Kairiūkštis' photographic experiments that coincide with international tendencies of avant-garde photographic art, stand out in the heritage of pre-war Lithuanian photography.

⁴⁰ Nors sunkiai sirgo reumatu, vis dar užsiiminėjo fotografavimu: V. Kairiūkščio 1960 m. užrašų knygutėje yra gegužės 26 d. įrašas : „piešinys + fotogr. Vakare – vėl foto“ (Kairiūkščio šeimos fondas, F. 97, ap. 2, b. 104, l. 198).