

Klasikiniai eksperimentai vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: erika.grigoraviciene@gmx.net

Straipsnyje vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyba nagrinėjama ne kaip apibrėžto istorinio laikotarpio, jo socialinių, politinių, ideologinių veiksmų produktas, bet interpretuojama platesniuose naujųjų amžių Vakarų tapybos – tam tikros ilgalaikės vizualiosios kultūros – ir šiuolaikės dailėtyros kontekstuose. Tokia interpretacija, kurios mokslinė vertė kartais abejojama, prasminga dėl to, kad Lietuvos tapytojams XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje parūpo klasikinei moderniajai Vakarų tapybai būdingi vaizdo savistabos ir savigriovos klausimai.

Raktažodžiai: metatapyba, vaizdo savistaba, langas, veidrodis, uždanga, erdvė, paviršius, intermedialumas, vaizdinė citata

XX a. 7-ojo dešimtmečio viduryje, kai ir sovietų valdžia, ir dailininkai siekė atnaujinti oficialiąją dailę, socialistinio realizmo metodą, o ypač vadinamąjį teminį paveikslą, Lietuvos tapytojai ėmė eksperimentuoti ne vien formos, bet ir vaizdo siužetų, turinio bei sandaros srityje. Bene įdomiausi iš tokių „ikonologinių“ eksperimentų – tai paveikslai apie patį paveikslą, jo kilmę ir likimą, šiuolaikinėje dailėtyroje vadinami metatapyba, metavaizdais ar net įvaizdinčiomis medijų teorijomis¹. Apmąstyti regimosios tikrovės vaizdavimo ir optinio suvokimo sąlygas, tirti, rodyti ir griauti mimetinio paveikslo ribas sovietmečio menininkus galbūt pakinko primygtinis to laiko reikalavimas mene atspindėti tikrovę, tačiau labiau juos galėjo paveikti Vakarų tapybos recepcija. Vaizdo savirefleksija klasikinei Vakarų tapybai būdinga nuo pat molbertinio paveikslo atsiradimo, savistabos eksperimentų ypač gausu XVII a. tapyboje. Kūrinio savigriovos tendencijos pirmiausia pastebimos XX a. avangardo mene, kuris sovietmečio menininkams buvo sunkiau prieinamas, tačiau viena iš transgresijos raiškų – vaizdo heterogeniškumas, daugiasluoksniškumas, arba intermedialumas, – būdinga ir ankstesnių šimtmečių vizualiajai produkcijai, ypač kulto ir memorialinės paskirties vaizdams. Savistaba ir savigriova, stiprių vaizdų savybės, šiuolaikinėje dailėtyroje tapo bemaž esencialistiniais gero meno kriterijais. Bet kokios esencialistinės nuostatos nūnai vertinamos skeptiškai, tačiau svarbu tai, jog savistabią vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapybą įmanoma ir prasminga ne tik nagrinėti kaip tam tikro istorinio laikotarpio socialinių, politinių, ideologinių veiksmų rezultatą, bet ir interpretuoti ją platesniuose, anachroniškuose Vakarų dailės ir šiuolaikinės dailėtyros kontekstuose.

Sovietmečio tapyba vaizdo turinio aspektais dailėtyroje nagrinėta ne mažiau nei sociologiniu ar sisteminiu požiūriu. Laima Laučkaitė, 1991 m. straipsnyje gvildenusi žmogaus

¹ V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild: vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink, 1998 (*L'instauration du tableau*, 1993); Ch. Kruse, *Wozu Menschen malen: historische Begründungen eines Bildmediums*, München: Fink, 2003.

sampratos pokyčius XX a. 7–9-ojo dešimtmečio tapyboje, rėmėsi beveik vien tik „iš plastinio vaizdo išskristalizuojančia prasme“². Jaunosios kartos dailėtyrininkė Linara Dovydaitytė 8-ojo dešimtmečio tapybos „ikonines“ prasmes – socialinę kritiką – interpretuoja ir laikotarpio aktualijų, ir šiuolaikinių kritinių diskursų kontekstuose³. Šios studijos pagrįstos įsitikinimu, kad tapybos darbai reprezentuoja kažką anapus tapybos – visuomenės reiškinius, idėjas ar mentalines struktūras. Tačiau akivaizdu, kad dailininkams ne mažiau rūpėjo medialios paveikslų savybės, vaizdavimo bei suvokimo galimybės, ir jie jas išbandė jau senokai išrastais būdais. Šie bandymai kaskart lemia kitokį rezultatą, nes labai svarbus vaidmuo juose tenka konkrečiam „istoriniam“ suvokėjui. Dvi tokių klasikinių eksperimentų kryptys ypač vertos dėmesio – tai įvaizdinti erdvės suvokimo tyrimai ir vaizdinės citatos.

ERDVIŲ SUVOKIMO RIBOS

Viena iš svarbesnių vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapybos temų – erdvės tema. L. Dovydaitytė 8-ojo dešimtmečio Arvydo Šaltenio paveiksluose įžvelgė viešos erdvės reprezentacijos, sudėtingo individo ir aplinkos santykio, subjekto atskirties socialinėje erdvėje problemas⁴. Tačiau XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje Lietuvos tapytojus domino ne tik viešos ir privačios erdvės skirtis, bet ir trimatės erdvės vaizdavimo bei optinio jos suvokimo dvimačiame paveiksle likimas, menamos ir tikros menamų ir tikrų erdvių ribos.

Vakarų tapytojai mimetinio vaizdo galimybių ribas, menamų ir tikrų erdvių sąveiką intensyviai tyrė XVII a., paveikslų motyvais pasirinkę jo pirmavaizdžius – langą, duris, sienos nišą ir veidrodį, taip pat uždangą, realų atvaizdų priedą. Prancūzų dailėtyrininkas Victoras I. Stoichita, nagrinėdamas naujųjų amžių Vakarų Europos tapybos sąmonėjimo procesus, iš dalies nulemtus Reformacijos ikonoklazmo, atkreipė dėmesį, kad XVII a. prancūzų enciklopedijose žodis *tableau* (paveikslas) reiškia ne tik ant medžio ar drobės nutapytą vaizdą, bet ir tam tikrus architektūros elementus – langų bei durų staktas, kraštus, apvadus ir angas, sienų nišas, taip pat erdvę skaidančias, šviesos srautus užstojančias vidaus sienas. Paveiksle šie elementai apibrėžia tam tikrą regimą lauką, suardo nutapytos sienos plokštumą ir sukuria naują, įrėmintą erdvę, savotišką ekraną, todėl jie tarsi įvaizdina jo kilmę ir liudija susimąstymą apie struktūrinį ryšį tarp tikro paveikslų rėmo bei jame nutapyto apvado, tarp egzistencinės ir įsi-vaizduojamos plotmės⁵.

Dėl lango (kaip veidrodžio ar paveikslų) motyvo paveikslų erdvė tampa sudėtinė, daugialypė, jis tarsi atkartoja, pavaizduoja realios ir menamos erdvės sandūrą, be to, nurodo paveikslų savistabą net ir „diskursyviai“, nes Renesanso laikais Leono Battista Alberti tapybos teorijos dėka tapo modernaus vakarietiško paveikslų paradigma. Paveikslas su lango motyvu yra metavaizdas dvejoja prasme – kaip savyje rodąs kitą „vaizdą“ ir kaip kvaziteorinis savo paties apmąstymas. Lango, aprėminančio tariamai atsitiktinį gamtovaizdį, įtraukiančio jo galbūt į interjero vaizdą, motyvas Vakarų tapyboje paplito nuo XV amžiaus. Tačiau dar įdomesnis vaizdo elementas – langas kaip anga sienoje, jungianti dvi ontologiškai skirtingas erd-

² L. Laučkaitė, Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje, *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 200–216.

³ L. Dovydaitytė, Kritinės XX a. aštuntojo dešimtmečio tapybos dimensijos: kūnas Kosto Dereškevičiaus tapyboje, *Vilniaus dailės akademijos darbai*, Vilnius; VDA leidykla, 2005, t. 39, p. 63–71; L. Dovydaitytė, Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai „sąstingio“ laikotarpio Lietuvos tapyboje, *Darbai ir dienos*, Kaunas: VDU, 2007, t. 47, p. 115–138.

⁴ L. Dovydaitytė, Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai..., p. 129, 131–132.

⁵ V. I. Stoichita, op. cit., S. 10, 61.

ves – vieną įprastą, lengvai atpažįstamą, kitą – kur kas mįslingesnę, mitinę, „metafizinę“. Tokį langą nutapė, pavyzdžiui, Velázquezas paveiksle „Kristus pas Mortą ir Mariją“ (1620). Pro jį iš virtuvės, savotiško žiūrovui skirto prieangio, stebime biblinę istoriją, jis imituoja atsitiktinę tikrovės iškarpa, bet kartu galėtų būti ir veidrodis arba paveikslas. Ankstesniame to paties siužeto ir panašios sandaros kūrinyje – Antverpeno dailininko Pieterio Aertseno „Kristus pas Mariją ir Mortą“ (1552) – miniatiūrinės biblinės scenos apvadas toks abstraktus, kad jį sunku atpažinti kaip architektūros elementą, kasdienės ir mitinės erdvės riba čia tokia pat paini, kaip ir riba tarp vaizdo ir tikrovės, mat, į žiūrovo erdvę įsiveržia optiškai apgaulingas natiurmortas – paveikslas priedas, jo ir žiūrovo tarpininkas⁶.

Sienoje iškirstas langas, daugmaž lygiagretus paveikslas plokštumai, – dažnas Vinco Kisarauskio paveikslų motyvas. Bendra jo paskirtis – atverti *kitą*, nepažįstamą, erdvę, parodyti sienos, lyg ir sutampančios su drobės paviršiumi, storį, sukurti įtampą tarp trimatės erdvės ir plokštumos. Tačiau kiekviename kūrinyje toks langas įgyja vis kitokių prasmų. Sovietmečiu viešai nerodyto dipticho „Tragedija“ (1965) paveiksluose tai neabejotinai svarbus, esminis vaizdo struktūros elementas. Abiejų paveikslų kompozicija panaši: pirmajame plane ant horizontalios plokštumos guli nukirsta galva, už jos – storoje sienoje iškirstas langas su spoksančiu veidu yra panašus į įrėmintą portretą. Celė mėlynajame ar niša žaliajame paveiksle primena vieną atskirą panoptikono segmentą. Nukirsta galva įkomponuota šiapus lango, žiūrovui artimoje erdvėje, natiurmorto vietoje. Tragedijos aukai suteiktas natiurmorto statusas padaro tragediją labai tikrą ir apčiuopiamą, žinoma, jei turėsime galvoje Aertseno, ne arsininkų natiurmortus, nors pastarieji ir buvo dailininkui geriau žinomi. Iš neapibrėžtos mitinės erdvės anapus lango žvelgiantis vaiduokliškas pavidalas, tragedijos stebėtojas, prižiūrėtojas ir veikiausiai kaltininkas, žiūrovui pasirodo dar šurpesnis, kai jis suvokia esąs simetriškas jo antrininkas realiaime pasaulyje. Todėl dipticho paveikslo yra ne vien tragiškų istorinių įvykių metaforos, bet ir skausmingai tikroviškos jų metonimijos. V. Kisarauską ankstyvojoje kūryboje domino žiūros, prievartos ir vaizdavimo, tapybos ryšys. Neatsitiktinai panašią kompozicijos schemą dailininkas panaudojo „Autoportrete“ (1966): nuo kūno atskirta galva balansuoja ant stalo briaunos įrėminto paveikslas (arba lango) fone, virš jo matyti mažesnis langelis su bažnyčios bokštu.

Langas paveiksle atveria tolimesnę, antrinę, menamą erdvę, o veidrodis rodo tą erdvę, kuri tapant buvo dailininko, o žiūrint į paveikslą – žiūrovo erdvė, todėl jis reprezentuoja ne tik erdvių sampyną, bet ir tapymo bei suvokimo laiko skirtumą. Parodyti save ir pasiūlyti žiūrovui savo erdvę dailininkams rūpėjo nuo pat molbertinio paveikslas atsiradimo. Klasikiniai veidrodžio atspindžių pavyzdžiai tapyboje – tai Jano van Eycko „Arnolfinių šeimos portretas“ (1434), Velázquezo „Meninos“ (1656), Édouardo Manet „Folies-Bergère baras“ (1882), šiuolaikė dailėyra išgarsino ir kadaise menčiau žinotus kūrinius – Parmigianino „Autoportretą išgaubtame veidrodyje“ (1524) ar Johannes Gumpo „Autoportretą“ (1646). Veidrodis paveiksle lemia įsivaizduojamą dailininko ir žiūrovo susitikimą ar jų apsikeitimą vietomis, tačiau ne mažiau svarbus yra veidrodžio ir paveikslas ryšys – greta veidrodžio atspindžio ar jame neretai matyti tapomas paveikslas, ir tuomet kūrinys žiūrovui tampa tikru galvosūkiu. Tokių klasikinių eksperimentų principais rėmėsi Algimantas Švėgžda, „Autoportrete su moliūgu“ (1977) ne tik pavaizdavęs tapymo procesą, bet ir patį save kaip šio paveikslas kūrėją. Žiūrovas pirmiausia regi didžiulį moliūgą, o dailininkas, tapantis tą moliūgą, jam matomas tik kaip atspindys ant pasvirusio stiklo. Tapomas paveikslas, pasuktas šonu, žiūrovui nematomas, tačiau jis turi suprasti, kad tai ir esąs „Autoportretas su moliūgu“.

⁶ Ibid., S. 19–24.

Visai kita atspindžių „ikonografijos“ sritis, labiau būdinga modernizmo tapybai, – peizažai su vandens telkiniais. Algimantas Kuras, ankstyvuose peizažuose domėjęsis vandens paviršiaus atspindžiais, paveiksle „Buitinės paskirties pastatas“ (1977) atspindį perkėlė į pastato langą: langas pastato fasade atkartoja beveik tą patį nutapytą peizažą ir tampa savotišku ekranu.

Lietuvos tapytojai 8-ajame dešimtmetyje suaktualino tradicinius lango ir veidrodžio motyvus, erdvės struktūros ir ekonomijos tyrimo modeliu pasirinkę automobilį (autobusą ar sunkvežimį). Jis leido apmąstyti skirtumus tarp uždaros ir atviros, privačios ir viešos erdvės, be to, transporto priemonės turi langus, duris ir veidrodžius – visus struktūrinius elementus, kurie įrėmina vaizdą ar leidžia pamatyti daugiau, viską viename, ir dar kėbulą, skardos kiautą, atstojantį sienos mūrą. Tiesa, viskas čia kiek kreiva, lengvai išlenkta, ir langų „ekranų“ ryšys su paveikslo rėmu ne visai harmoningas (jie artimesni to meto televizorių ekranams). Spalvingos gamtovaizdžio iškarpos, kontrastingos vidaus tamsai, Mindaugo Skudučio paveiksle „Autobuso interjeras“ (1976) panašesnės ne į peizažo žanro pavyzdžius, bet į televizoriaus ekranus. Kosto Dereškevičiaus darbe „Mikroautobusu per lygumą“ (1976) mergina, matoma iš nugaros apšviestame autobuso salone, lyg paveikslą ar filmą pro langą stebi įrėmintą slenkantį lygumų gamtovaizdį. Mikroautobusas šiame paveiksle (kaip, beje, ir tikrovėje) tampa artima dioramai optine medija, transporto priemonės XIX a. neretai naudotos optiniams eksperimentams. Įkypas galinio vaizdo veidrodėlis, matomas pro įkypą būdelės stiklą Arvydo Šaltenio paveiksle „Autobuso vairuotojas“ (1974), leidžia matyti vairuotoją iš keleivio pozicijos. Žiūrovas, kaip ir tapytojas, čia virsta autobuso keleiviu, be to, įkypą veidrodėlį galima stebėti nedalyvaujant, nematant jame savęs, todėl laike nekintantys dailininko ir žiūrovo regėjimo laukai visiškai sutampa. K. Dereškevičiaus paveikslą „Kelyje“ (1975) užpildo priekinis automobilio langas, o vidaus veidrodėlyje matomos akys tegali būti tik vairuotojo, taigi dailininkas ir žiūrovas pasikeisdami užima jo vietą.

Langas ar veidrodis tapyboje reprezentuoja paveikslo kilmę, o nutapyta uždanga, skirianti ir kartu jungianti menamą ir realią erdvę, priklauso kūrinio eksponavimo kontekstui⁷. Minkšta ar kieta uždanga šimtmečius buvo realus paveikslo aksesuaras, ypač būdingas, net privalomas kulto atvaizdams⁸. XVII a. tapytojai mėgo tokią uždangą tiesiog nutapyti – Rembrandto paveiksle „Šventoji šeimyna“ (1646) ji tariamai pritvirtinta prie paties paveikslo, garsiajame Vermeerio „Tapybos mene“ (1665) nežinia kieno prilaikoma užuolaida kartu yra ir paveikslo, ir dirbtuvės erdvės uždanga. Šis motyvas tarsi pabrėžia, kad paveikslas yra būtent paveikslas, be to, tai aiški aliuzija į Plinijaus Vyresniojo aprašytą antikos legendą apie dailininką Zeuksido ir Parasijo varžytuves optinės apgaulės mene – Zeuksido vynuogės suklaidinusios paukščius, o Parasijo nutapyta uždanga – patį Zeuksidą. Uždanga taip pat reprezentuoja tai, kad vaizdas, rodydamas kažką *kaip* kažką, kartu visuomet kažką ir slepia. Kažkas nematomas, matomas pusiau ar tik trumpą akimirką, kažkas, į ką bet kam spoksoti nevalia, tradiciškai yra labiau vertas dėmesio nei uždanga. Dėl uždangos draudimai ką nors vaizduoti ar į ką nors žiūrėti tampa paveikslo tema, ji pasitelkiama ir optinio patyrimo, ir neregimybės veiksnių tyrimui⁹.

Modernizmo tapyboje uždanga dažniausiai kieta, ir ji nurodo ryšį ne tik su paveikslo priedu, bet ir su jo pagrindu, vaizdo laikmena. Paveiksle vis dažniau atsiranda siena – plokšč-

⁷ Ibid., S. 80.

⁸ H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990; A. Aleksandravičiūtė, Hansas Beltingas: vizualioji kultūra antropologiniu požiūriu, *Menotyra*, 2000, Nr. 1(18), p. 11.

⁹ Apie uždangos kaip šydo paskirtis dailėje ir literatūroje: G. Wolf u. a. (Hrsg.), *Ikonologie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher*, München: Fink, 2005.

tuma, lygiagreti paveikslu paviršiui, beveik, bet ne visai su juo sutapusi. Tuomet paveikslas jau yra nebe skaidrus *langas* (Alberti), bet dar ne plokščias aklinas *paviršius* (Clemento Greenbergo)¹⁰. Galiausiai uždanga, užstojanti vaizdą, virsta vaizdo laikmena, paslėpta tiesa – uždangos tikrove, todėl ji – ne tik metafora, bet ir medijuoto vaizdo modelis.

Neaklinos, praskleistos, kiauros uždangos, kuri leidžia kažką daugiau ar mažiau pamatyti, motyvas dažnas XX a. 7–8-ojo dešimtmečio Lietuvos tapyboje. Vincento Gečo paveiksle „Balkonas“ (1966) rausvas namo fasado fragmentas užpildo beveik visą formatą, dešinėje nutapytas menkas miestovaizdžio gabalėlis, kairėje – tos pačios spalvos praviros balkono durys, už kurių kambario tamsoje matyti moteris su vaiku ant rankų. Rausva siena, lygiagreti drobės paviršiui, užstoja dvi skirtingas erdves – atvirą ir uždara, miesto ir kambario, o nuo žiūrovo ją skiria balkono turėklas (tapytojas, kaip ir daugybė jo pirmtakų, žiūrovui pasiūlė tikrovėje neįmanomą žvilgsnio tašką).

Vieni išpūdingiausių to meto kūrinių su neaklinos uždangos motyvu – K. Dereškevičiaus „Automašina su pieno buteliais“ (1979) ir „Troleibusas“ (1980). Pirmajame paveiksle visą jo plotą užima galinė furgono siena su durimis ir anga į tamsų jo vidų, kur lyg dantys surikiuoti balti pieno buteliai, antrajame – troleibuso durys, pro kurių langelius matyti susigrūdę keleiviai. Furgono ar troleibuso durys čia įgijo dvilypį, prieštaringą statusą: jos kartu yra ir menamos trimatės erdvės uždanga, ir plokščio paveikslu paviršius. Palyginus šiuos kūrinius su Jaspero Johnso „Vėliava“ (1955) ar „Taikiniu“ (1958), „aklinais“ paveikslais, kurie ir yra vėliava ar taikiny, o ne jų atvaizdas, aišku, kad K. Dereškevičiui buvo svarbi ir uždangos prasmė. Tai, žinoma, lėmė ir pats durų motyvas – paveikslas gali tapti tikru taikiniu, bet tegali būti tik durų atvaizdu. Žiūrovas prieš šias duris virsta savotišku Zeuksidu ne todėl, kad pultų jas atidarinėti, – net ir optinė apgaulė paveiksluose nėra nuosekli. Tačiau uždarytos durys intriguoja, nes už jų esą kažkas reikalingo, naudingo, gal net trokštamo, o „Troleibuso“ žiūrovas nelabai skiriasi nuo stotelėje stovinčio keleivio, kuris laukia, kol durys atsidarys. Tai, kad tapytojui rūpėjo paveikslu paviršiaus skaidrumo ir aklumo intriga, liudija kiti, gal ir mažiau įtaigūs, bet labiau eksperimentiški jo darbai. Keliose „Lango“ versijose (1977–1978) visą paveikslą užima uždaras langas mediniu rėmu, už jo (ar jame) matyti lakoniškas peizažas su žalumos juosta ir blyškiu, bespalviu, tolygiai pastoziška nutapytu dangumi, kuris kartu galėtų būti ir nelabai skaidraus stiklo paviršius. Cikle „Nuplėšytos afišos“ (1980–1981) nutapytas įprastas neorealizmo motyvas – ant tvoros prilipę afišų likučiai su pavienėmis raidėmis, žiūrovo žvilgsnį čia sulauko tvoros paviršius ir jis nespėlioja, kas yra už jos. Dar viena K. Dereškevičiaus mėgta tema – uždangos atsivėrimas: paveiksluose, kuriuose vaizduojamos iš automobilio (ar į jį) lipančios moterys („Išvyka“, 1980), svarbiausias yra atidarytų automobilio durų motyvas.

Automobilis Lietuvos tapytojų darbuose asocijuojasi ne vien su interjeru XVII amžiaus olandų ar ispanų tapyboje, bet ir su vartotojiška poparto kasdienybe, hiperrealizmo atspindžiais ir ypač naujuoju realizmu (*nouveau réalisme*) – Armano radinių sancaupomis (*accumulations*), Césaro automobilių kėbulų slėginiais (*compressions*), Christo tikrų objektų suvystymais. Transporto priemonė tapo ne tik menamos mimetinio vaizdo erdvės modeliu, bet ir politine metafora: lyg šprotų skardinė prigrūstas autobusas puikiai perteikė po „geležine

¹⁰ Pasak pokario JAV abstrakcionizmo ideologo Clemento Greenbergo, paveikslu dvimatiškumas yra esminė tapybos mediuo savybė, kurią modernistai iš trūkumo pavertė privalumu. Nors jau pirmasis teptuko pėdsakas sugriauna absoliutų drobės paviršiaus plokštumą, tačiau modernizmo tapyboje, skirtingai nei klasikinėje, tai esąs grynai optinis trečiasis matmuo, kurį tegalima įžvelgti, bet ne virtualiai įžengti į paveikslu erdvę. žr.: Cl. Greenberg, *Modernistische Malerei, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit: Cantz, 2003, S. 931–937 („Modernist Painting“, 1960).



1 pvz. K. Dereškevičius. Automašina su pieno buteliais, 1979. Lietuvos dailės muziejus. A. Baltėno nuotr.

2 pvz. K. Dereškevičius. Kelyje IV, 1975. Autoriaus nuosavybė. A. Baltėno nuotr.





3 pvz. A. Šaltenis. Autobuso vairuotojas, 1974.
Lietuvos dailės muziejus. A. Baltėno nuotr.



4 pvz. I. Piekuras. Astronomai, 1977.
Lietuvos dailės muziejus. A. Baltėno nuotr.

uždanga“ dūstančios visuomenės būvį. A. Šaltenis, 8-ajame dešimtmetyje mėgęs tapyti žmonių grūstį autobusuose, traukiniuose ar laukiamuosiuose, „nuasmenintose, tačiau fizine prasme tirštai užpildytose vietose“¹¹, 1986 m. nutapė du paveikslus, pavadintus „Autobuse“. Vienas jų – niūrus, vaizduojantis rusvoje purvinoje prieblandoje skendintį autobuso vidų, kitas – veržlus, su spalvinga keleivių minia, virš kurios atsivėrusi dangaus mėlynė, nes šis autobusas be stogo – lyg išsilaisvinimo simbolis.

Sienos, tvoros ar toleibuso durų motyvas sovietmečio tapyboje turėjo ir paveikslu savitabos prasmę, ir aiškių politinių konotacijų. Jei atviras langas – iliuzinio vaizdo pirmtakas, tai siena – dvimatės jo laikmenos ir plokščio modernistinio paveikslu. Tinklinė tvora K. Dereškevičiaus paveiksluose „Moteris su dešrele“ (1974), „Moters portretas“ (1979), A. Kuro „Peizažė“ (1976) pakreiptai atkartoja drobės tekstūrą ir groteles, rasterį – įprastą pagalbinę vaizdavimo priemonę. Tačiau aklina (ar beveik aklina) uždanga žiūrovui buvo grubokas akibrokštas, erzinantis ir kartu žadinantis smalsumą bei savivoką. Sutrikdytas žiūrėjimo malonumas, prievarta sustabdytas žvilgsnis turėjo sukelti minčių apie meninės ir politinės laisvės stoką. Būtent apie ją bylojo spynomis ir skersiniais užrakintos Romano Vilkausko „Garažo durys“ (1982–1983)¹².

VAIZDINĖS CITATOS

Transgresija, arba estetinės autonomijos ir kūrinio ribų peržengimas, dailėje reiškia ne tik jos atvirumą kasdienio gyvenimo, politikos, masinės kultūros sritims, bet ir neišvengiamą našią „vidinę“ vaizdų apykaitą. Avangardo menininkai ją ėmė aiškiai rodyti kūrinio sandaroje akivaizdžiomis nuorodomis į kitus kūrinius, kitos medijos vaizdų citatomis, dekonstruktivaus pasisavinimo, perdirbimo ir kitais būdais. Vaizdų ir medijų sąveikos demonstravimas nebūtinai sutrikdo tolydų medžiagišką kūrinio būvį, bet jis visuomet susijęs su vaizdinio kodo ir referencijos nevenialytiškumu, kuris lemia aktyvų, daugiaprasmių, nenusipėjimą kūrinio suvokimą. Šiuolaikinėje dailėtyroje jis apibūdinamas *interikoniškumo* ir *intermedialumo* sąvokomis, kurios atitinka literatūros *intertekstualumą* ar mokslo *interdiscipliniškumą*¹³. Vaizdų citavimas, pasisavinimas ir perdirbimas labiau nei kiti eksperimentai kelia grėsmę uždarei kūrinio visumai, verčia suabejoti kūrybos originalumo ir individualumo kategorijomis, autorių sulygina su vartotoju. Šiuolaikiniame mene totalios vaizdų apykaitos įkalčių viešinimas tapo įprasta strategija, netgi svarbiu meniškumo požymiu.

Vaizdinės citatos principą, nelabai derantį su socialistinio realizmo reikalavimu interpretuoti tikrovę, oficialioje lietuvių tapyboje įteisino V. Gečas, 7-ojo dešimtmečio pradžioje stažavęsis Italijoje ir turėjęs progą susipažinti su tuo metu aktualiomis neorealizmo ir poparto kryptimis. Spaudos fotografijų citatas, perteikiančias „publicistinį patosą“, jis naudojo propagandiniuose darbuose, skirtuose „revoliucinei“ praeičiai ar kapitalistinio pasaulio kritikai. Nutapyta fotografija V. Gečo kūryboje sėkmingai atstojo įprastą portretą („1919 m. raudonarmiečiai“, 1967; „Jų užmiršti nevalia“, 1969). Aštuntajame dešimtmetyje fotografinio vaizdo citatas gausiai naudojo Igoris Piekuras, Marija Teresė Rožanskaitė, taip pat V. Kisarauskas, A. Šaltenis, K. Dereškevičius. Kaip ir asambliažai, jos pirmiausia būdingos neoficialiai arba

¹¹ L. Dovydaitytė, Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai..., p. 132.

¹² Romano Vilkausko ciklo „Kiemo motyvai“ paveikslus „Raudonos garažo durys“, „Mėlynos garažo durys“, „Žalios garažo durys“ (1982) ir „Geltonos garažo durys“ (1983) įsigijo JAV kolekcininkai Nortonas ir Nancy Dodge'ai kaip nonkonformistinės sovietmečio Lietuvos dailės pavyzdžius.

¹³ K. Krüger, Das Bild als Palimpsest, H. Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München: Fink, 2007, S. 135–137.

pusiau oficialiai „eksperimentinei“ kūrybai. Menininkus labiau domino ne dokumentiškai tikslus tikrovės atkūrimas, istorinė ar publicistinė tiesa, bet paties vaizdavimo tiesa – paveikslo vientisumo, jo uždaros visumos ardymas, vaizdų ir medijų apykaita, dailės kūrinio kontekstai, autoriaus statusas.

Paveikslas su vaizdine citata nėra koliažas – nebent jo imitacija. Citata taip pat nėra tiesiog vaizdo kartotė, motyvo pasisavinimas ar perdirbimas, ji – tai intarpas, kurį galima aiškiai atskirti nuo likusio paveikslo vaizdo, net jei cituojami padriki fragmentai, kaip, pavyzdžiui, M. Rožanskaitės darbuose („Ligoninė“, 1985). Sovietmečio tapyboje dažnesnis kitas atvejis – į paveikslą perkeltas ne fragmentas ar detalė, bet savarankiškas, dažniausiai stačiakampyje įrėmintas vaizdas kaip prasminė ir regimoji visuma. Toks vaizdas vaizde anaipol nėra eksperimentinis avangardo išradimas.

Įrėminti vaizdiniai intarpai dažni sakralinėje ir pasaulietinėje baroko dailėje, ypač sienų tapyboje ir knygų grafikoje. Citatos pirmtakai – tai emblemos, šventųjų paveikslų kartotės, portretų ir herbų skydų atvaizdai. Baroko sienų tapyboje labiausiai paplitęs intarpas – Dievo Motinos paveikslas, molbertinėje tapyboje dažnas *Madonos gėlių vainike* ikonografinis tipas – nutapytas asambliažas su įrėmintu Dievo Motinos atvaizdu centre ir savotišku antroju rėmu iš gėlių, vabzdžių ir angelėlių¹⁴. Greta tokio nutapyto asambliažo XVII a. pradžios tapyboje dažna ir kita vaizdo vaizde versija – paveikslas kaip vaizdavimo objektas vientisoje menamoje erdvėje. Iš šio tipo darbų išsiskiria apie 1620 m. Antverpene itin populiarūs paveiksliukai, kurių siužetas – dailės rinkinys arba vadinamasis *Dailės mėgėjo kabinetas* (*Cabinet d'Amateur*). Šie du vaizdo vaizde variantai ne taip smarkiai skiriasi, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio. *Kabinetuose* kruopščiai pavaizduoti konkretūs paveiksliukai, tikrovėje nepriklausę vienam rinkiniui, šis siužetas pirmiausia turėjo simbolinę, alegorinę – laikmečio dailės panoramos – prasmę, o vienas iš svarbiausių įsivaizduojamo rinkinio kūrinių neatsitiktinai buvo būtent *Madona gėlių vainike* – nutapytas asambliažas¹⁵. Kaip paveikslus paveiksluose XVII a. dailininkai mėgo tapyti ir savo pačių atvaizdus, vienas iš jų – Peterburgo Ermitaže saugomas Annibale Caracci „Autoportretas ant molberto“ (1604).

Sovietmečio Lietuvos tapytojai taip pat citavo žinomus dailės kūrinius, savo paveikslų tema pasirinkę kūrinio eksponavimo kontekstą, jo recepcijos, arba plačiąją prasmę vartojimo, aplinkybes ar jo istorinio likimo fikcijas. A. Šaltenio paveiksle „Kompozicija su Rafaeliu“ (1969)¹⁶ iš nespaltvotos reprodukcijos pertapytas Rafaelio autoportretas atsidūręs gatvių, kuriose laksto ginkluoti kareiviai, sankryžoje. A. Šaltenio darbe „Prie [Rembrandto] paveikslo“ (1975) pavaizduota muziejaus situacija, kaip ir pirmojoje V. Gečo dipticho „Menas, žmonės, įvykiai“ (1972) drobėje, kurioje nutapytas žiūrovas, stebintis modernistinių figūrinių paveikslą, primenantį vėlyvuosius Picasso darbus, nors jo etiketėje aiškiai įskaitoma „E. Markowski. Malżeństwo“.

Dažniau už dailės kūrinius (ar jų reprodukcijas) sovietmečio tapyboje cituota dokumentinė spaudos fotografija. Kitaip nei paveikslas pirmoje V. Gečo dipticho dalyje, antrojoje juodai balta reportažinė fotografija su karo smurto scena įkomponuota koliažo principu. Paveiksle „Aistros“ (1969) dailininkas nutapė keletą skirtingo dydžio „žydrųjų“ ekranų su futbolo vaizdais, vieną jų lygiai taip pat „nepagrįstai“ užkloja laikraštinė karo nusikaltimų nuotrauka.

¹⁴ Keletą *Madonos gėlių vainike* paveikslų apie 1620 m. nutapė Rubensas ir Janas Brueghelis Vyresnysis. Žr.: V. I. Stoichita, op. cit., S. 9–103.

¹⁵ Ha. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München: C. H. Beck, 1998, S. 50, 53; V. I. Stoichita, op. cit., S. 99–103.

¹⁶ Dailininkas nutapė du šios kompozicijos variantus.

Fotografija, tuomet tebeturėjusi dokumentinio tikrovės liudijimo statusą, čia tariamai autentiškai reprezentavo „kapitalistinio pasaulio grimasas“.

I. Piekuro paveikslas „Astronomai“ (1977) sukomponuotas ne pagal nuoseklios menamos erdvės, bet veikia pagal viduramžių dailei būdingo simultaninio vaizdo principus. Aklina juoda tuštuma čia nereiškia tikros trimatės erdvės, o simbolizuoja Visatą. Paveiklo centre – trys vienas virš kito išdėstyti mūsų planetos vaizdai, sovietmečiu ne sykį publikuoti žurnale „Mokslas ir gyvenimas“ be išsamesnių komentarų. Šiandien žinome, kad pirmąsias Žemės fotografijas iš didelio nuotolio padarė JAV astronautai 1969 m. skrydžio į Mėnulį metu. Grįžę jie Žemę apibūdino beveik su religine ekstaze – tai esą nuostabaus grožio žydra planeta, trapi ir pažeidžiama, pasimetusi begalinėje grėsmingoje Visatos tamsoje, o nuotraukos, kurias netrukus pamatė milijonai žmonių, bene ir buvęs svarbiausias skrydžio į Mėnulį pasiekimas. Jos tarsi pirmą kartą nepaneigiamai įrodė Žemės egzistavimą ir žmonijai turėjo milžinišką emocinį poveikį, paskatino iki tol neregėto masto ekologinį judėjimą, tapo naujos globalios savimonės gairėmis¹⁷. I. Piekuras šias aktualias „ikonas“ nutapė spalvotai, neakcentuodamas, jog tai – pertapytos fotografijos, tačiau ir taip aišku, kad Žemės vaizdai „iš natūros“ negalėtų būti nutapyti. Paveiksle jie yra ne tik astronomų, bet ir paties dailininko „profesiniai atributai“, nes nurodo, jog astronomų veidai, vientisu frizu išdėstyti apatiniam registre, taip pat tėra pertapytos fotografijos.

Gausūs K. Dereškevičius 8-ajame dešimtmetyje nutapyti moterų atvaizdai dėl fragmentiškų kompozicijų, neva atsitiktinių vaizdo iškarpu, taip pat madingų aprangos detalių primena pertapytas nuotraukas. Paveiksle „Sutikta moteris“ (1980) dailininkas tarsi prisipažino jas naudojęs, centrinį žalio peizažo fragmentą su pusine moters figūra nutapydamas juodai baltą. Taip jis parodė, kad fotografijos citata, kitaip nei V. Gečo paveiksluose, – ne paveiklo priedas, intarpas, o neatsiejama jo dalis.

Ypatingas intermedialumo atvejis tapyboje – fotografinių portretų citatos, nes jos liudija susimąstymą ne tik apie vaizdavimo sąlygas, bet ir apie atvaizdo funkcijas. Fotografija kaip materialiai referentiškas vaizdas, ženklas-indeksas, kasdienėje vizualioje kultūroje tapo savotiška maginių ir kultūrinių atvaizdų aine, naudojama mirusiesiems atminti. Antrojoje XIX a. pusėje JAV paplito memorialinė fotografija, vaizduojanti šeimos narius su įrėmintu mirusiojo atvaizdu¹⁸. Lietuvių tapyboje portretų citatos taip pat neretai susijusios su mirusiųjų šeimos narių, giminių atminimu. A. Šaltenio 1971 m. nutapyto memorialinio ciklo paveiksluose („Lietuvos Jūrininkui – Ugnies žemė“, „Pirmųjų Lietuvos jūrininkų atminimui“) atmintinus asmenis reprezentuoja tikri arba nutapyti fotografijų lakštai. Jono Švažo paveikslą „Studijoje“ (1974), kurio centre pavaizduotas „kiauras“ įrėmintas portretas, o šalia jo – gėlių puokštė, reikėtų interpretuoti ne kaip atskirą kūrinių, bet kartu su tais pačiais metais nutapytais darbais – „Sesers atminimui“, „Mėlynas vakaras“: portretas paveiksluose yra ne dailės kūrinys, bet memorialinis atvaizdas. M. T. Rožanskaitės asambliaže „Veronikos drobulė“ (1975) fotografiškai tikslus tėvo atvaizdas pateiktas kaip fotojuostos kadras¹⁹. Šie pavyzdžiai liudija, kad portretinių fotografijų citatos dvejopai paneigia estetinės autonomijos nuostatą: jos ne tik suardo kūrinių vientisumą, padaro jį optiškai ir prasminiai daugialypį, bet ir šiam suardytam kūriniui sugrąžina visuomeninę, šiuo atveju – memorialinę, paskirtį.

¹⁷ H. Bredekamp, *Bilder bewegen. Von Kunstkammer zum Endspiel*, Berlin: Wagenbach, 2007, S. 151–154.

¹⁸ H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München: Fink, 2001, S. 187.

¹⁹ Šį asambliažą menininkė panaudojo 2004 m. Genocido aukų muziejuje įrengtoje vaizdinėje-garsinėje instaliacijoje, skirtoje tėvui ir giminėms, nukentėjusiems nuo genocido, atminti.

V. Kisarauskas fotografinio vaizdo citatas naudojo autoportretams. „Keturi autoportretai su keturiais stebėtojais“ (1972) pirmiausia patraukia akį fotografinių atvaizdų ir geometrinių formų, monochrominių fragmentų ir ryškių spalvų kontrastais. Atidžiau išsižiūrėjus, matyti dvi stereometrinės, antropomorfinių požymių turinčios struktūros, savotiškos portretinėms nuotraukoms skirtos vitrinos: pirmame plane nutapytas iškėlęs ranką raudonas monstras su ekrano dėže vietoj galvos meta ryškų violetinį šešėlį ant tolimesnės geltonos vitrinos su trimis ekranais, į kurių gretą įsiterpia raudonojo monstro ranka, virš jų, aukščiausiam registre, išdėstytos keturios skulptūriškos kaukės. „Kompoziciją su 11 dailininko autoportretų“²⁰ (1972) sudaro dvi panašios „kiauros“ vitrinos, matomos iš skirtingų žiūrėjimo taškų, raudona apačioje ir žalia virš jos, abiejose „eksponuojamos“ tarsi atsitiktinai iškirptos vienodų portretinių nuotraukų juostos, vidury nutapytos trys raudonos, kampuotos, lyg iš medžio išdrožtos galvos. Mėlynas paveikslų fonas sukuria įspūdį, kad vitrinas supa begalinė erdvė.

Lengvai ironiškame Raimundo Sližio „Architekto Algimanto Mačiulio portrete“ (1976) pirmiausia į akis krinta ant sienos kabanti nespaltvota Le Corbusier nuotrauka. Garsusis architektas, skvarbiai žvelgias į žiūrovą pro akinių viršų, ir yra tikrasis paveikslo protagonistas, o greta stovintis portretuojamasis asmuo – tik kuklus jo sekėjas.

Vaizdo vaizde tradicija XX a. menininkus vertė susimąstyti apie kartojamų motyvų vertę ir seną atvaizdo paskirtį – atstovauti nesamam ar atstoti geidžiamą. Fotografinio vaizdo citatos tapyboje ar fotografijoje įgyja prieštaringas prasmes. Fotografija – mechaninis vaizdas, modernizme laikytas prastesniu už tapybą, todėl jį cituoti reišė tyčia menkinti estetinę paveikslo vertę. Tačiau įterpti vaizdai, nepaisant avangardo pastangų pažeminti juos iki atsitiktinių tikrovės dokumentų ar civilizacijos atliekų, dailėje neretai išsaugo dalelę kulto objektų auros, jiems suteikiamas ir tradicinio atminties mediumo, ir fetišo statusas. Vaizdinė citata, intarpas, dažniausiai reprezentuojantis kitą (ne tapybos) mediją, kaip ir lango vaizdas, iš tiesų nėra labiau nuo žiūrovo nutolęs. Lango atveju apie antrinę, nutolusią, erdvę kalbama tik tuomet, kai mėginama nuosekliai apibūdinti menamos erdvės struktūrinimą per architektūros elementus, tačiau žiūrovui vaizdas lange kaip tik kelia didžiausią susidomėjimą – paradigmatis moderniosios tapybos žiūrovas yra smalsus. Tai dar labiau galioja vaizdinei citatai, kuri dažniausiai tampa svarbiausia paveikslo dalimi, langu į anapus konkretaus kūrinio besidriekiančią begalinę vaizdų panoramą.

Savistabios ir transgresyvos XX a. 7–8-ojo dešimtmečio tapybos pavyzdžiai byloja, kad ir sovietmečiu Lietuvoje būta meno, pajėgaus peržengti laiko ir erdvės ribas. Įdomu, kad dauguma aptartų kūrinių (išskyrus gal tik V. Kisarausko) jau tuomet buvo valstybės įsigyti. Tai liudija, jog sovietiniai dailės ideologai, sutelkę dėmesį į abstrakcijos grėsmę, tapybos savistabos ir savigriovos strategijose nesugebėjo įžvelgti politinių pavojų. Ir visai be reikalo, nes uždangos to meto žiūrovus neišvengiamai vertė susimąstyti apie laisvės stoką, citatos – apie informacijos prieinamumą. Kitaip nei aiškiai propagandinė dailė ar ideologiškai neutrali „koloristinė“ tapyba, sovietmečio dailininkų kartoti, interpretuoti ar iš naujo išradinėti klasikinės moderniosios Vakarų tapybos triukai (taip pat kai kurios atsitiktinai pro „uždangą“ prasmukusios avangardo idėjos) ugdė aktyvų žiūrovą, žadino jo optinę ir politinę savimonę.

Gauta 2008 04 03

Parengta 2008 04 28

²⁰ V. Kisarauskas taip pat nutapė panašias kompozicijas su vienu („Autoportretas“, 1976) ir su septyniais autoportretais („Kompozicija su septyniais autoportretais“, 1973).

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

Classical experiments in the late Soviet Lithuanian painting

Summary

In the article, the late Soviet Lithuanian painting is analysed not as a product of a historical epoch, but is interpreted in the anachronistic contexts of the modern Western painting and contemporary art history.

In 1960s, when both the Soviet authorities and the artists sought to renew the official art, especially the so-called thematic painting, Lithuanian painters started to experiment with image subjects and structure. The most interesting among these “iconological” experiments probably are paintings about the painting itself, its origins and destiny. Artists of the Soviet period experimented with painting’s medial characteristics, conditions of visual world representation and optical perception, boundaries of mimetic painting, using means that were invented in the Western painting quite a long time ago. These tested experiments bring different results every time, because a very important role is attributed to the concrete “historical” observer.

Two directions of such classical experiments are discussed in the article: visualized explorations of space perception or the interaction between real and imaginary spaces and visual quotations. Lithuanian painters actualized the traditional window and mirror motifs by choosing a car (or a bus) as a model for exploring the structure and economy of imaginary picture space; it became a political metaphor as well: a crowded bus represented the state of society that was suffocating under the “Iron Curtain”. The curtain motif necessarily forced the spectators of that time to reflect on the lack of freedom and visual quotations – on the accessibility of information. Such painting raised active spectators, invoked their optical and political consciousness.