



Vilniaus dailės akademija
Aukštųjų studijų fakultetas
Dailės istorijos ir teorijos studijų programa,
valstybinis kodas 6211NX005

Deima Žuklytė-Gasperaitienė

XX A. 7–8 DEŠIMTMEČIŲ LIETUVOS GRAFIKOS KAITOS KRYPTYS:
POPARTO IR SIURREALIZMO BRUOŽAI
Baigiamasis magistro darbas

Vadovė prof. dr. Giedrė Jankevičiūtė

Vilnius, 2018

DARBO AUTENTIŠKUMO DEKLARACIJA:

Aš, **Deima Žuklytė-Gasperaitienė**, kandidatė menotyros magistro laipsniui gauti, pareiškiu, kad šis baigiamasis darbas paremtas mano pačios tyrimais ir remiasi tik tokia papildoma informacija, kuri nurodyta nuorodose, paaiškinimuose, šaltinių, literatūros bei iliustracijų sąrašuose. Pareiškiu, kad baigiamajame darbe nėra naudojamos kitų darbais to nenurodant ir nėra viena baigiamojo darbo dalis nepažeidžia jokių asmens ar institucijos autorinių teisių. Taip pat nėra viena baigiamojo darbo dalis nebuvo pateikta jokiai kitai aukštojo mokslo institucijai kaip akademiniais atsiskaitymas ar siekiant gauti mokslo laipsnį.

Vilnius, 2018

TURINYS

ĮVADAS	5
1. POPARTAS, SIURREALIZMAS IR JŲ SKLAIDA KOMUNISTINIO BLOKO ŠALYSE	18
1.1. Popartas Vakarų mene.....	18
1.2. Poparto adaptacijos komunistinio bloko šalyse.....	20
1.3. Siurrealizmas Vakarų mene.....	25
1.4. Siurrealizmo adaptacijos komunistinio bloko šalyse	27
1.5. Poparto ir siurrealizmo sąlyčio taškai	30
2. POPARTAS IR SIURREALIZMAS SOVIETŲ LIETUVOJE	35
2.1. Informacijos plitimo keliai	35
2.2. Siurrealizmo ir poparto aktualumas sovietinėje Lietuvoje.....	37
3. POPARTO BRUOŽAI LIETUVOS GRAFIKOJE.....	44
3.1. Ikonografija	44
3.1.1. Poparto motyvų ištakos sovietinės Lietuvos jaunimo kultūroje.....	44
3.1.2. Jaunimo kultūros atspindžiai grafikoje.....	45
3.1.3. Artima aplinka: šeima ir bohema	46
3.1.4. Vaizdų gausa ir karo patyrimas per atvaizdą.....	47
3.1.5. Poparto ir socializmo sankirtos	49
3.2. Plastinė raiška.....	52
3.2.1. Spaudos estetika	52
3.2.2. Taikinio motyvas	53
3.2.3. Psichodelinė estetika	53
3.3. Į kitas medijas: popartiška grafikų kūryba	55
3.3.1. Migracija po medijas	55
3.3.2. Popartas už grafikos ribų.....	56
4. SIURREALIZMO BRUOŽAI LIETUVOS GRAFIKOJE	59
4.1. Teatro ir literatūros poveikis	59
4.2. Ikonografija	61
4.2.1. Slegianti architektūra.....	61
4.2.2. Pasakos ne prieš miegą.....	62

4.2.3. Istorijos ir dabarties aidai	63
4.2.4. Abstraktusis siurrealizmas.....	64
4.2. Plastinė raiška.....	64
4.3. Kamėja: Nijolės Valadkevičiūtės animacinis filmas „Medis“	66
5. BIRUTĖS ŽILYTĖS IR ALGIRDO STEPONAVIČIAUS ATVEJIS	69
5.1. Siurrealizmo apraiškos Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje	69
5.1.1. Siurrealistinė pasaulėžiūra.....	70
5.1.2. Siurrealistiniai motyvai.....	71
5.1.3. Siurreali erdvė.....	75
5.2. Poparto apraiškos Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje	75
5.2.2. Poparto motyvai ir technikos	76
5.2.3. Koloritas.....	77
IŠVADOS.....	79
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS	81
ILIUSTRACIJOS	88
ŠALTINIAI IR LITERATŪRA	103
Literatūra	103
Šaltiniai.....	110
SANTRUMPOS	112
PRIEDAI	113
Priedas Nr. 1. Recenzijos apie Birutės Žilytės, Algirdo Steponavičiaus ir Juozo Galkaus kūrybą.....	113
Priedas Nr. 2. Pokalbis su Arvydu Každailiu.....	118
Priedas Nr. 3. Pokalbis su Gerardu Šlektavičiumi ir Birute Stančikaite	122
SANTRAUKA / SUMMARY	128

IVADAS

Dailėtyrininkų bendruomenę vis dar domina Lietuvos dailės modernizacijos problemos, tebeturinčios neatsakytų klausimų. Vienas iš tokių kol kas mažai tyrinėtų aspektų – poparto ir siurrealizmo bruožai, stipriausiai paveikę grafikų kūrybą. Siurrealizmo ir poparto kryptys, nepaisant jų susiformavimą skiriančių dešimtmečių, sovietų Lietuvos dailę veikė tuo pačiu metu – XX a. 7–8 deš. Vėluojantį susidomėjimą siurrealizmu lėmė tarpukario visuomenės konservatyvumas, Antrasis pasaulinis karas, griežta komunistų režimo cenzūra pokario metais. Chruščiovinės liberalizacijos laikotarpiu informacinio bado sąlygomis gyvenusioje visuomenėje visos vakarietiškos naujienos ėmė kelti susidomėjimą. Tačiau informacija apie Vakarų modernizmą ir naujausias šiuolaikinio meno tendencijas plūdo neartikuluota. Kaip rašo Rytų Europos dailės tyrinėtojas Piotras Piotrowskis, dėl kultūrinių, kalbinių skirtumų, už geležinės uždangos gyvenę dailininkai visus meno judėjimus priėmė kaip visumą. Tad iš jos menininkai sėmėsi prieštarigų žinių, kurias sporadiškai taikė savo kūryboje¹. Tarp šių dailininkų buvo ir grafikai. Visgi prieš imantis Lietuvos grafikos tyrimo, kyla keli klausimai: kodėl šiandien turime domėtis 7–8 deš., kodėl verta tirti Vakarų dailės tendencijų atgarsius Lietuvoje ir kodėl dėmesio nusipelnė būtent grafika?

Šiomet pasaulis mini 50-metį nuo 1968-ųjų. Šie metai į istoriją įėjo jaunimo, artimo Naujosios kairės² pažiūroms, protestais. Jungtinėse Amerikos Valstijose vyko demonstracijos už pilietines teises, taip pat tęsėsi protestai prieš Vietnamo karą. Prancūzijoje studentai ėmė streikuoti prieš griežtas universitetų taisykles, o vėliau prieš Nantero ir Sorbonos universitetų uždarymą. Netrukus kilo nauja – darbininkų protestų banga, siekusi geresnių darbo sąlygų ir prezidento Charle'io de Gaulle'io atsistatydinimo³. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje visuomenėje užgimė idėjos, kurių plitimo nebebuvo įmanoma sustabdyti. Šiuo laikotarpiu įvykusi seksualinė revoliucija paskatino tradicinių vertybių devalvaciją, įtvirtino libertarizmą. Stiprėjanti liberali ideologija suformavo šių dienų visuomenės moralę, kita vertus, padarė lemiamą įtaką pastaruosiu metu pastebimam radikalių dešiniųjų idėjų sugrįžimui.

¹ P. Piotrowski, *In The Shadow of Yalta. Art and The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, į anglų k. vertė A. Brzyski, London: Reaktion Books Ltd, 2009, p. 158.

² Naujoji kairė – XX a. 5 deš. pabaigoje – 6 deš. pradžioje Europoje ir Šiaurės Amerikoje kilęs kairiojo spektro pažiūras jungiantis judėjimas, norėjęs ieškoti socialistinės alternatyvos ortodoksiškam marksizmui ir komunizmui. Plačiau: H. Stuart, „Life and times of the first New Left“, in: *New Left Review*, 2010, Nr. 61, p. 177–196.

³ Plačiau: *1968. The World Transformed*, sudaryt. C. Fink, P. Gassert ir kt., Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

1968-aisiais už geležinės uždangos, Čekoslovakijoje sugriaudėjo Prahos pavasaris – bandymas atversti naują, socializmo „su žmogišku veidu“ puslapį. Nors pokyčius nutraukė sovietų kariuomenės įsiveržimas, Prahos įvykiai parodė, kad socialistinių valstybių blokas taip pat troško tikros visuomenės modernizacijos ir apribojimų mažėjimo. Tais pačiais metais Lenkijoje studentai protestavo prieš Adomo Mickevičiaus pjesės uždraudimą ir antisemitinę parlamento politiką⁴.

Rytų Europoje tvyrantis laisvės ilgesys skatino dairytis į Vakarų kultūrą. Pastaroji buvo užvaldyta jaunimo: jie diktavo drabužių, dizaino madas. Tam didelę įtaką padarė Didžiosios Britanijos ir JAV universitetuose pradėję muzikuoti ir į grupes susibūrę vaikinai, staiga tapę pasaulinėmis žvaigždėmis ir populiariosios kultūros ikonomis. Klausoma muzika tapo svarbia jaunuolių tapatybės dalimi, iš kurios, kaip ir iš dėvimų drabužių, buvo galima atpažinti jų priklausomybę subkultūrai ir ideologines pažiūras. 7 deš. viduryje iškilusi hipių subkultūra išreiškė jaunų žmonių lūkesčius: visuotinę taiką ir nevaržomą individo laisvę. Ieškodami religinių inspiracijų jie ėmė domėtis Rytų filosofija. Tačiau to nepakako, imta norėti išplėsti įprastas žmogiško pažinimo ribas – tam pasitarnavo psichotropinių medžiagų vartojimas ir psichoanalizės teorijų studijavimas.

Socialistiniame bloke gyvenę jaunuoliai neturėjo galimybių politinei saviraiškai, tad savo pažiūras demonstruoti galėjo bent jau dėvėdami platėjančias hipiškas kelnes, gėlėtus marškinius, augindami ilgus plaukus ir klausydami roko muzikos. Šias idėjas įkūnijo Vilniaus brodo gyventojai – inteligentų vaikai, jame brazgindavę gitaromis, tokį pavadinimą tuometiniam Lenino prospektui suteikę galvodami apie Niujorko Brodvėjų (*Broadway*)⁵. Kad hipių, taip pat ir bitnikų, idėjos nebuvo artimos vien saujelei žmonių, parodo amerikiečių rašytojo Jacko Kerouaco populiarumas – 1972 m. leidykla „Vaga“ romaną „Kelyje“ išleido 25 000 egzempliorių tiražu, tačiau jis buvo išpirktas akimirksniu⁶. Lietuvos hipių judėjimo kulminacija tapo disidento Romo Kalantos laidotuvės 1972 m. gegužės 18 d., kurias paankstinus mirusiojo atminimą norėjusių pagerbti jaunų žmonių minia patraukė link jo žūties vietos. Nepaisant to, kad įsikišus milicijai užvirė riaušės, kitą dieną į Kauno gatves išėjo apie tris tūkstančius jaunų žmonių.

7 deš. antroje pusėje – 8 deš. Lietuvos TSR valstybiniame dailės institute (LDI) studijavę ir savo kūrybinį braižą formavę dailininkai, patys priklausę Vilniaus bohemai, ar bent jau dažnai su ja susidurdavę, bendravę, neišvengiamai patyrė šių procesų įtaką. Tad noras pasižiūrėti, kaip jaunimo judėjimai paveikė Lietuvos dailės lauką, tapo pirmąja šio tyrimo paskata.

⁴ J. Eisler, „March 1968 in Poland“, in: *1968. The World Transformed*, op. cit., p. 237–251.

⁵ S. Plaušinytė „Hipių sąjūdis Lietuvoje“, *Kultūros barai*, 2003, Nr. 4, p. 70.

⁶ L. Devita, *Garso gėlės: hipiškos muzikos ir laisvų meno studijų kaleidoskopas*, Vilnius: Mintis, 2012, p. 71.

Kita šio tyrimo priežastis – didėjantis dailės istorikų dėmesys periferijose vykusiems kultūros procesams. XX a. 10 deš. kultūros tyrimų lauke įsitvirtinus pokolonijinei teorijai, į dailės istorijos rašymą imta žiūrėti kaip į probleminį uždavinį. Kyla idėjos, kad modernizmą reikia decentralizuoti, „imti kalbėti apie skirtingus įvairių pasaulio kultūrų modernizmus ir skirtingus jų kilmės šaltinius bei reikšmes.“⁷ Pasaulinių meno judėjimų vietinių apraiškų analizė leidžia išgryninti jų savitumą, įsigilinti į reiškinio atsiradimo prielaidas, o tai padeda išsivaduoti iš amžino atsilikimo komplekso. Šioje srityje daug nuveikė estų dailėtyrininkai, ypač Sirje Helme, ištyrinėję 7 deš. pabaigoje Estijoje suklestėjusį popartą ir jį įvertinę kaip vakarietiško poparto kontekste unikalų reiškinį, sukurtą socialistinėmis sąlygomis. Neseniai publikuoti ir švedų bei įvairių kitų tautų poparto reiškinius pristatantys tyrimai – leidinys „Art in Transfer in the Era of Pop“⁸. Jo autoriai europietiškus poparto įkvėptus judėjimus vadina „popizmais“, akcentuodami, kad visi jie turėjo vietinių savybių, tad norint jas suprasti reikia įsigilinti į originalų kontekstą, kuriame jie gimė. Pastaruoju metu poparto atmainos domina ne tik rytų ir šiaurės europiečius, bet ir šios krypties pradininkus. 2015–2016 m. Tate Modern galerijoje vyko paroda „The World Goes Pop“⁹, kurioje pristatyti Rytų Europos, Pietų Amerikos, Rytų Azijos poparto judėjimai. Tais pačiais 2015-aisiais Mineapolyje, JAV, buvo pristatyta kita paroda „International Pop“¹⁰, kurioje eksponuoti 14-kos šalių menininkų darbai. Šie tyrimai įkvepia atsigręžti į lietuvišką dailės palikimą ir pažvelgti į mūsų dailininkų patirtas Vakarų meno krypčių įtakas.

Į šiuos procesus verta pabandyti pažvelgti per vienos dailės šakos – grafikos – prizmę. 7 deš. grafikos srityje dirbę dailininkai godžiai dairėsi naujovių, pagal galimybes domėjosi vyksmais Vakarų mene. Eksperimentuoti jiems leido taikomosios grafikos niša, kuriai buvo keliami mažesni ideologiniai reikalavimai, be to, ši sritis retai atkreipdavo cenzūros dėmesį. Taikomoji grafika buvo svarbi ir kitu aspektu – su ja dirbantys dailininkai buvo tiesiogiai veikiami kitų meno sričių – literatūros, teatro ir kino. Kurdami knygų viršelius, iliustracijas, filmų ar spektaklių plakatus dailininkai ėmėsi kurti stilistiką, darančią prie turinio. Šie estetiniai atradimai paveikdavo ir lakštinės grafikos sritį. Todėl grafikos tendencijos glaudžiai siejosi su kitų meno sričių naujovėmis.

Į grafikos sritį atidžiau pažvelgti paskatino ir asmeninis motyvas – bakalauro darbe¹¹ tyrinėtų menininkų – Mikalojaus Povilo Vilučio ir Vytauto Jurkūno jaunesniojo – kūryba. Šių grafikų darbus

⁷ L. Dovydaitytė, „Pokolonijinė teorija“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sud. G. Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 180–181.

⁸ *Art in Transfer in the Era of Pop*, sudaryt. A. Ohrner, Stokholm: Sodertorn University, 2017.

⁹ Kuratorė Jessica Morgan, paroda „Tate Modern“ galerijoje veikė 2015 08 17 – 2016 01 24.

¹⁰ Kuratorė Charlotte Cotton, paroda „Walker Art Center“ veikė 2015 04 11 – 08 29.

¹¹ D. Žuklytė, „Dailininko kūrybinės biografijos tyrimas: grafikai Mikalojus Povilas Vilutis ir Vytautas Jurkūnas jaunesnysis“, baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti, vad. Jankevičiūtė, G., Vilniaus dailės akademija, 2016.

analizavau per biografinę prizmę. Tyrimas atskleidė, kad menininkams didelę įtaką padarė darbas taikomosios grafikos srityje, dėl kurio susiformavo ryškus, plokščias, netgi plakatiškas estampo stilius. Jų stilius patyrė dviejų vėlyvojo modernizmo krypčių – poparto ir siurrealizmo – įtaką. Gilindamasi į to meto dailės kontekstą ir poparto apraiškas jame pastebėjau, kad, nors lietuviai negali lygintis su gausiomis ir organizuotomis estų poparto dailininkų pajėgomis¹², tačiau epizodiškai savo kūryboje poparto strategijas taikiusių kūrėjų Lietuvoje būta nemažai. Tai atskleidžia per maždaug pastaruosius dešimt metų išleisti Lietuvos grafikų kūrybos albumai¹³. Juose keičiamas sovietmečiu reprezentaciniame grafikos leidinyje – albumų serijoje „Lietuvių grafika“¹⁴ – suformuotas jų kūrybos įvaizdis. Albumuose gausu aukštos meninės kokybės darbų, tačiau bėgant metams monotoniškas juodai baltas peizažų ir portretų derinys nesikeičia, todėl sukuria įspūdį, lyg Lietuvą jaunimo kultūros procesai būtų aplenkę. Į akis krenta ideologiniais pagrindais vykdyta kūrinių atranka: leidinių pradžioje publikuojami nusipelnusių veikėjų darbai, labiausiai atitinkantys socrealizmo reikalavimus. Išryškina lietuvių liaudies meno įtaką, kaimo ir darbininkiška tematika. Be jų aptinkama nemažai romantizuotų Vilniaus senamiesčio vaizdų. Albumas reprezentuoja oficialų to meto dailės diskursą, tačiau, žvelgiant iš šiandienos pozicijų, neatspindi realios grafikos lauko įvairovės. Naujuose asmeniniuose albumuose grafikai pagrindinį dėmesį kreipia į „auksinį“ savo kūrybos periodą, atsiskleidžiantį menininkų atvirumą įvairioms meninėms įtakoms.

Kanoninis 7-ojo dešimtmečio grafikos modernizavimo(si) pasakojimas matuojamas bėgimu nuo socrealizmo. Bėgimo simptomai įprastai grindžiami primityvo, visų pirma, lietuvių liaudies meno poveikiu, iš senųjų epochų perimtų strategų panaudojimu ir klasikinio ir vėlyvojo modernizmo įtakomis. Visgi kalbant apie modernizmą, labiausiai vertinamas apibendrinimas, artėjimas prie abstrakčiosios raiškos, ir primiršamos tikrovės reprezentacijos sampratą plėtusios ir keitusios kryptys.

Jaunieji dailininkai, studijas baigę atšilimo metu¹⁵, ėjo individualia ieškojimų kryptimi ir nesekė savo mokytojų, individualių stilių suformavusių XX a. 4 deš. grafikų, pėdomis. Pažvelgus į Birutės

¹² Estai turėjo kelias grupes, į kurias būrėsi poparto stilistiką plėtojantys menininkai: „ANK‘64“, „Visarid“, „SOUP‘69“. Plačiau estų popartas aptariamas I skyriuje.

¹³ *Eduardas Juchnevičius*, sudaryt. M. Juchnevičius, L. Kanopkienė, Vilnius: Kultūros barai, 2017. *Birutė Žilytė. Paslaptingas būties švytėjimas*, sudaryt. B. Žilytė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2014. *Arvydas Kazdailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius, Versus Aureus, 2009. *Algirdas Steponavičius. Paslaptingas būties švytėjimas*, sudaryt. B. Žilytė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002. *Mikalojus Povilas Vilutis*, sudaryt. K. Kleponytė-Šemeškienė, J. Mičinauskienė, Vilnius: Vilniaus grafikos centras, 2017. *Vladislovas Žilius: atodangos ir švytėjimai. Grafika, tapyba, medžio darbai*, sudaryt. S. Makselienė, Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2013.

¹⁴ *Lietuvių grafika 1964–1965*, sudaryt. R. Gibavičius, Vilnius: Vaga, 1966, *Lietuvių grafika 1966–1967*, sudaryt. R. Gibavičius, Vilnius: Vaga, 1968, *Lietuvių grafika 1968–1969–1970*, sudaryt. R. Gibavičius, Vilnius: Vaga, 1971, *Lietuvių grafika 1975–1980*, sudaryt. R. Tarabilda, Vilnius, 1983.

¹⁵ 1956 m. studijas baigė Birutė Žilytė, Algirdas Steponavičius, 1958 m. Juozas Galkus, Stasys Krasauskas, Vytautas Kalinauskas, 1960 m. Rimtautas Gibavičius.

Žilytės, Algirdo Steponavičiaus, Stasio Krasausko, Vytauto Kalinausko darbus matyti, kad jiems buvo artima siurrealistinė mąstysena. Šios kartos darbuose jau galima aptikti ir poparto apraiškų. Žilytės ir Juozo Galkaus darbams būdingas dekoratyvumas, intensyvus koloritas, nevengiama žaismingų populiariosios kultūros elementų, kitų menininkų darbų citavimo. Dar toliau žengė šiek tiek jaunesnių grafikų karta: Rimtautas Gibavičius, Arvydas Každailis, Vladislovas Žilius, išbandę keletą modernistinių meno krypčių: siurrealizmą, popartą, opartą, futurizmą, ekspresionizmą. Dar jaunesnių grafikų trejetas – Vilutis, Jurkūnas jaunesn. ir Eduardas Juchnevičius – nepasidavė vien išoriniam poparto ir siurrealizmo stilistikos kūrimui, tačiau perteikė gilumines savybes. Keleriais metais už trejetą jaunesnis Gerardas Šlektavičius taip pat naudojo popartui būdingą ikonografiją, kūrė plokščių vaizdą. Siurrealistinius estampus 8 dešimtmetyje ėmė kurti Alfreda Venslovaitė-Gintalienė, Birutė Stančikaitė, knygų iliustracijas – Stasys Eidrigevičius. Panašiu metu popartas suveši plakato mene. Šiose srityse dirba įvairių kartų dailininkai: Giedrė Bulotaitė-Jurkūnienė, Galkus, Jonas Gudmonas, Miroslavas Znamerovskis ir kiti.

Šio **tyrimo objektas** yra XX a. 7–8 dešimtmečių lakštinė ir taikomoji grafika, kuriai būdingos įtakingų modernizmo krypčių – siurrealizmo ir poparto – apraiškos. **Tyrimo problematiką** nulėmė klausimas, kaip siurrealizmo ir poparto kryptys paveikė ir kiek pasireiškė šio laikotarpio Lietuvos grafikoje. **Tyrimo chronologinės ribos** pasirinktos pagal tai, kad 7 deš. antroje pusėje aptinkamos pirmosios šių krypčių apraiškos, 8 deš. buvo eksperimentų laikotarpis – grafikai ieškojo būdo adaptuoti pasaulines meno tendencijas specifinėms Lietuvos sąlygoms, o 9 deš. pradžioje kultūrinės ir politinės aktualijos jau buvo pakitusios: visame pasaulyje popartas užleido vietą naujesnėms tendencijoms, stiprėjo egzistencialistinės nuotaikos. Nors tie patys dailininkai prie anksčiau plėtotų krypčių grįždavo ir vėliau, tačiau jų darbai laikytini atrastos stilistikos modifikacijomis.

Tyrimo tikslas – išsiaiškinti, kodėl Lietuvos grafikoje 7–8 deš. plito siurrealizmas ir popartas, kokias prasmes generavo šios stilistikos kūriniai ir koks santykis buvo tarp šių dviejų krypčių.

Uždaviniai:

1. Aptarti poparto ir siurrealizmo krypčių bruožus Vakarų mene ir socialistinio bloko šalyse (Lenkijoje, Estijoje, Latvijoje, Vengrijoje, Čekijoje).
2. Nustatyti poparto ir siurrealizmo įtakų plitimo kelius Lietuvoje ir įvardinti galimas šių krypčių aktualumo priežastis.
3. Ištirti, kaip 7–8 deš. Lietuvos grafikai savo kūryboje pritaikė popartą.
4. Ištirti, kaip 7–8 deš. Lietuvos grafikai savo kūryboje pritaikė siurrealizmą.

5. Išanalizuoti poparto ir siurrealizmo praktikas apjungusių autoritetingų dailininkų poros Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus atvejį.

Šio tyrimo **hipotezė** – neturėdami galimybių išreikšti tiesioginės politinės kritikos, 7-ojo deš. jaunosios kartos grafikai ieškojo kitų būdų kritinio santykio su tikrove perteikimui. Tam pasitarnavo ironiškas, metaforiškas, išoriškai ryškus popartas ir siurrealizmas, atveriantys duris į cenzūrai sunkiai pavaldų vaizduotės pasaulį. Popartas leido lygiuotis į Vakarų procesus, būti šiuolaikiškiems. Tai buvo patikima priemonė atsiriboti nuo, jaunųjų akimis, išsiėmusios, sustabarėjusios mokytojų kūrybos. Jauniems dailininkams imponavo jaunimo judėjimas, hipių subkultūra, skatinę kritišką požiūrį į komunizmą ir individo laisvės suvaržymus totalitarinės diktatūros sąlygomis. Ieškoti naujų išraiškos būdų skatino kitose kultūros srityse – fotografijoje, kine, teatre, literatūroje, dizaine, architektūroje – vykstantys atsinaujinimo procesai.

Šiame tyrime derinami keli **metodai**. Siekiant identifikuoti siurrealizmo ir poparto bruožus, naudota stiliaus teorija, padedanti išvelgti šių krypčių apraiškas Lietuvos grafikoje. Ikonografinė prieiga leido įvardyti Lietuvos grafikos siurrealizmo ir poparto motyvus ir nustatyti jų grupes. Siekiant išvelgti socialistinių šalių siurrealizmo ir poparto menininkų įtaką Lietuvos grafikams ir palyginti jų kūrybą, naudojamas komparatyvistinis metodas. Socialinė dailės teorija pasitelkiama nustatant siurrealizmo ir poparto taikymo Lietuvos dailėje priežastis ir aplinkybes, o ikonologija – atskleidžiant kūrinių reikšmes. Darbo pabaigoje pristatoma atvejo studija – Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus kūryba. 4 skyriaus 3 poskyryje pateikiama atvejo studijai artima kamėja¹⁶, kurioje analizuojamas Nijolės Valadkevičiūtės animacinis filmas „Medis“ (1983).

Terminai

Terminas **jaunimo kultūra** šiame tyrime vartojamas kaip jaunų žmonių gyvenimo būdą apibrėžianti sąvoka, apimanti jų pomėgius, asmeninį stilių, menines preferencijas. Rusų kultūros tyrinėtojas Jimas Riordanas pagrindiniu jaunimo kultūros bruožu (tiek Vakaruose, tiek SSRS) laiko protestą prieš valstybės elitą, korupciją ir individų susvetimėjimą.¹⁷ Jis gali būti išreiškiamas įvairiais būdais: jaunosios kartos kuriama literatūrinė ir dainuojamąja poezija, satyrinio turinio teatro spektakliais, įvairių klubų susibūrimu, klausoma muzika ir t. t.¹⁸ 7–8 deš. Lietuvoje susiformavo kelios antisovietinės, alternatyvios jaunimo grupės-subkultūros: veikė ne tik hipiai¹⁹, bet ir etnokultūros

¹⁶ Kamėja – trumpas, epizodinis pasirodymas filme, pjesėje ar literatūros kūrinyje.

¹⁷ J. Riordan, „Introduction“, in: *Soviet Youth Culture*, sudaryt. J. Riordan, The Macmillan Press, 1989, p. VIII.

¹⁸ T. Frisby, „Soviet Youth Culture“, in: *Soviet Youth Culture*, op. cit., p. 3 – 5.

¹⁹ Plačiau: Ž. Tamkutonytė, „Hapių judėjimas sovietmečiu“, in: *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, 2002, 2 (11), p. 125–146.

atstovai – folklorinis jaunimo sąjūdis²⁰. Kaip viename interviu teigė Tomas Venclova, Lietuvoje, skirtingi nei Rusijoje, tarp jaunimo dominavo išvaizdos disidentizmas. Laisva apranga, ilgi plaukai reprezentavo laisvą, į sovietinius rėmus netelpantį žmogų²¹, tačiau politinio aktyvizmo dažniausiai nebuvo imamas.

Terminas **taikomoji grafika** šiame darbe vartojamas kaip istorinė aprašomojo laikmečio sąvoka, kurios turinys sutampa su vėliau pradėto vartoti grafinio dizaino termino prasme ir apima knygų iliustracijas, viršelius, plakatus, plokštelių vokus, atvirukus.

Darbo struktūra

Darbo struktūrą nulėmė šio tyrimo tikslai ir uždaviniai. Darbą sudaro įvadas, penkių dalių dėstymas, išvados ir priedai. Pirmame priede pateikiamos sovietmečiu rašytos šiame tyrime analizuojamų grafikų kūrybą apžvelgiančios recenzijos, kurių autoriai tiesiogiai neįvardija Vakarų modernizmo kryptių poparto ir siurrealizmo įtakų, tačiau nusako joms būdingus, menininkų kūryboje įsitvirtinusių bruožus. Antrame – ketvirtame prieduose publikuojami sakytinės istorijos šaltiniai – pokalbiai su grafikais Arvydu Každailiu, Gerardu Šlektavičiumi ir Birute Stančikaite.

Pirmame skyriuje „Poparto ir siurrealizmo kryptys ir jų sklaida komunistinio bloko šalyse“ pristatomos siurrealizmo ir poparto tendencijos Vakarų mene ir šių kryptių bendri bruožai. Taip pat minimos ir siurrealizmo ir poparto adaptacijos komunistinio bloko šalyse: Lenkijoje, Vengrijoje, Čekijoje, Estijoje ir Latvijoje. Antrame skyriuje „Poparto ir siurrealizmo bruožų plitimo aplinkybės“ aptariamos sąlygos, kuriomis Lietuvos dailininkus pasiekdavo informacija apie Vakarų menines naujoves ir ieškoma siurrealizmo ir poparto aktualumo priežasčių, apžvelgiamos grafikų patirtos įtakos. Trečiame skyriuje „Poparto bruožai Lietuvos grafikoje“ išskiriamos poparto bruožų turinčių kūrinių temos, analizuojami grafikos kūriniai ir kitose medijose sukurti grafikų darbai, kuriuose aptinkami popartui artimi bruožai. Ketvirtame skyriuje „Siurrealizmo bruožai Lietuvos grafikoje“ tyrinėjamos šios raiškos manifestacijos: siurrealistinė ikonografija ir plastinė raiška. Taip pat analizuojama kamėja – Nijolės Valadkevičiūtės animacinis filmas „Medis“, trejais metais išeinantis už tyrimo chronologinių ribų. Valadkevičiūtės kūryba yra glaudžiai susijusi su 8 deš. pradžios dailės kontekstu. Studijuodama animacijos režisūrą Maskvos aukštuosiuose scenaristų ir režisierių kursuose 1979–1983 m., diplominį darbą – filmą „Medis“ dailininkė kūrė 8 deš. susiformavusiu stiliumi. Kadangi šis kūrinys yra išraiškingas siurrealistinės grafikos atstovės kūrybos kitoje medijoje pavyzdys, jį įtraukti nuspręsta kaip

²⁰ E. Ramanauskaitė, „Postmodernizmo link: kultūros laisvėjimo pėdsakais“, in: Kultūros barai. 2000, Nr. 1, p. 55–59; A. Ramonaitė, „Viešos nepaklusnumo demonstracijos: etnokultūrinio sąjūdžio mobilizacinė galia“, in: *Nematoma sovietmečio visuomenė*, sudaryt. A. Ramonaitė, Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2015, p. 195–217.

²¹ E. Ramanauskaitė, *op. cit.*, p. 58.

tyrimą praturtinantį epizodą. Penktame skyriuje „Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus atvejis“ analizuojama šių dviejų grafikų kūryba. Žilytė ir Steponavičius pasirinkti dėl kelių priežasčių: abiejų kryptių – siurrealizmo ir poparto – derinimo, aukštos meninės kokybės. Be to, šie grafikai buvo populiarūs ir matomi visuomenėje bei menininkų bendruomenėje, paveikė jaunesnius kolegas, kurie juos laikė autoritetais.

Šaltiniai ir temos ištirtumas

7–8 deš. grafika su siurrealizmo ir poparto tendencijomis fragmentiškai sieta kultūrinėje spaudoje publikuotose parodų recenzijose ir menininkų kūrybos pristatymuose. Dailėtyrininkė Kristina Stančienė su siurrealizmu siejo Birutės Žilytės²², Alfredos Venslovaitės-Gintalienės kūrybą²³. Žilytės darbus su siurrealizmu siejo ir menininkė Aistė Kisarauskaitė²⁴, taip pat įžvelgusi oparto įtaką. Dailėtyrininkė Giedrė Jankevičiūtė poparto bruožus įžvelgė Gerardo Šlektavičiaus darbuose²⁵. Erika Grigoravičienė poparto įtaką pastebėjo Mikalojaus Vilučio kūryboje²⁶. Tačiau pasitelkiant kontekstinę metodiką, šio laikotarpio grafika sistemiškai kol kas nebuvo tirta. Daugiausiai dėmesio atskiroms grafikos sritims skyrė dailėtyrininkės Karolina Jakaitė ir Giedrė Jankevičiūtė. Jos abi pastebėjo šio laikotarpio grafikos sąsajas su poparto, psichodelinio meno ir siurrealizmo kryptimis.

Jankevičiūtė leidinyje „Illustrarium. Soviet Lithuanian Children’s Book Illustration“²⁷ pristatė nemažai vertingų poparto ir siurrealizmo grafikos kūrinių, į juos žvelgdama laikotarpio kontekste. Jame buvo pastebėta grafikų Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje ryški poparto ir siurrealizmo jungtis. Taip pat poparto ir psichodelinio meno estetinė raiška pasižymintys Kastyčio Juodikaičio, Teodoros Každailienės, Každailio, Žiliaus darbai, siurrealistinės Stasio Eidrigėvičiaus iliustracijos. Tačiau leidinio specifika lėmė tik iliustracijų vaikams pristatymą, todėl nebuvo išskiriami bendri grafikų kūrybai būdingi bruožai, nesimta sugretinimo ir palyginimo su tų pačių menininkų kitose kūrybos srityse atliktais darbais. Šiame tyrime knygų iliustracijos analizuojamos platesniame kontekste, į jas žvelgiant kaip į menininkų santykio su tikrove raiškos būdą, galimybę kurti mažiau suvaržytą, autentiškesnį meną.

²² K. Stančienė, „Lobiai iš drumzlinos upės“, *7 meno dienos*, 2010 03 26; K. Stančienė, „Laiko pinklėse: Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus freskų saulėlydis?“, *Kultūros barai*, 2015, Nr. 1, p. 48–50.

²³ K. Stančienė, „Nakties grafika“, *Literatūra ir menas*, 2014 09 26.

²⁴ A. Kisarauskaitė, „Stebuklingosios grafikės B. Žilytės erdvės“, *Kauno diena*, 2015 12 25, [interaktyvus], <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/stebuklingosios-grafikes-b-zilytes-erdves-725702>, žiūrėta 2017 01 18.

²⁵ G. Jankevičiūtė, „Paroda, primenanti grafikos istorijos pamoką“, *Kultūros barai*, 2012, Nr. 11, p. 64–68.

²⁶ E. Grigoravičienė, „Kam išmonei tiesa?“, *7 meno dienos*, 2014 11 21.

²⁷ *Illustrarium. Soviet Lithuanian Children’s Book Illustration*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius: International Cultural Programme Centre, 2011.

Jakaitė disertacijoje „Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6–8 deš.: tarp nacionalumo ir internacionalumo“²⁸ atkreipė dėmesį 7-ojo deš. lietuviško plakato sąsajas su popartu. Kaip ryškiausias poparto ir psichodelinio meno apraiškas lietuvių grafiniame dizaine autorė pristatė Juozo Galkaus, Jono Gudmono, Kęstučio Gvaldos, Antano Kazakevičiaus plakatus. Išvadose Jakaitė rašė, kad taikomosios grafikos srityje dirbę „menininkai galėjo laisviau remtis vakarietiška menine praktika ir įžiebtį ryškesnių blykstelėjimų. Grafiniame dizaine tai nebuvo tiesioginis kopijavimas, šioje dalyje analizuoti autoriniai darbai patvirtina, jog tai buvo kūrybiškos, savitos, op-meno, pop-arto, psichodelinio stiliaus interpretacijos.“²⁹ Šiame tyrime tokiai išvada pritariama ir siekiama praplėsti Jakaitės analizuotų autorių ratą, į dailėtyros diskursą įtraukti daugiau grafinio dizaino srityje sėkmingai ir savitai poparto ir psichodelinio meno stilistiką taikiusių dailininkų.

Plačiau poparto temą, ją siedama ne vien su grafika, nagrinėjo Dovilė Aleksandravičiūtė bakalauro darbe „Popartas ir jo refleksija XX a. pabaigos Lietuvos dailėje“³⁰. Poparto bruožus ji pastebėjo Galkaus ir kino dailininko Miroslavo Znamerovskio kurtuose plakatuose, taip pat sienų tapyboje. Poparto ir siurrealizmo raiškos lietuvių dailėje tema buvo paliesta Jurgitos Ludavičienės disertacijoje „Kičo fenomenas ir jo sklaida XX a. Lietuvos dailėje“³¹. Joje nagrinėjama grafiko Mikalojaus Povilo Vilučio kūryba ir jo nuostata kurti „gražų“ meną. Vis tik abejuose tyrimuose nebuvo nagrinėtos pastebėtų poparto apraiškų atsiradimo kūriniuose priežastys.

Popmeno įtakos lietuvių tapybai taip pat analizuotos fragmentiškai. Kostui Dereškevičiui skirtame albume Raminta Jurėnaitė išskyrė popartui artimas menininko plėtotas temas: susidomėjimą urbaniste ir industrine kultūra, miesto gyventojais, banaliais kasdieniais motyvais, buitinais daiktais. Tapytojas pradėjo naudoti montažą, kurti koliažus ir plokščią „erdvę“, susiliejančią su drobės paviršiumi. Kaip vieną iš tapytojų veikusių įtakų Jurėnaitė mini vengrų dailę, su kuria Dereškevičius susipažino lankydamasis Vengrijoje 1978-aisiais³². Vengrų dailės sąsajas su lietuvių tapyba konstatavo ir Milda Žvirblytė, tyrinėdama Kisarausko susidomėjimo popartu ir *informel* šaltinius³³. Šios tapybos analizės pasitelktos siekiant išsiaiškinti, ar grafikoje popartas pasireiškė panašiais aspektais.

²⁸ Jakaitė, K., *Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6-8 deš.: tarp nacionalumo ir internacionalumo*, daktaro disertacija, vadovė doc. dr. L. Jablonskienė, [rankraštis], Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

²⁹ *Ibid*, p. 159.

³⁰ D. Aleksandravičiūtė, „Popartas ir jo refleksija XX a. pabaigos Lietuvos dailėje“, baigiamasis darbas bakalauro laipsniui įgyti, vad. prof. dr. G. Jankevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009.

³¹ J. Ludavičienė, *Kičo fenomenas ir jo sklaida XX a. Lietuvos dailėje*: disertacija, vadovas dr. A. Gelūnas, [rankraštis], Vilniaus dailės akademija, 2009.

³² *Kostas Dereškevičius. Tapyba*, sudaryt. R. Jurėnaitė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2012, p. 48–51.

³³ M. Žvirblytė, „Vincio Kisarausko kūrybos kontekstai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, Nr. 73, p. 119–121.

Siurrealizmo apraiškas Lietuvos dailėje išsamiausiai tyrinėjo dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė. Savo disertacijoje „Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje“³⁴ dailėtyrininkė pastebėjo, kad tam tikros figūrinio siurrealizmo pakraipos Lietuvos, kaip ir Estijos bei Latvijos dailėje, turėjo tendenciją suartėti su popartu. Nors detaliau į šį junginį menotyrininkė nesigilia, prie tokių suartėjimo pavyzdžių pamini tapytojus Valentiną Antanavičių, Vincą Kisarauską, Algimantą Kurą³⁵. Tarp kitų dailininkų Rachlevičiūtė nagrinėjo ir nemažai grafikų kūrybos. Siurrealizmo įtaka ryškiausiai buvo išvelgta Vytauto Kalinausko, Stasio Eidrigėvičiaus, Elvyros Kairiūkštytės, Alfredos Venslovaitės-Gintalienės ir Jurgos Ivanauskaitės darbuose, paminėti ir kiti šio tyrimo laikotarpyje dirbę grafikai³⁶. Dailėtyrininkė pristatė grafikų biografijas, ieškojo jų inspiracijų šaltinių, atliko stilistinę darbų analizę. Tačiau nebuvo analizuojamos specifinės grafikos ypatybės, neieškota siurrealistinės raiškos pasitelkimo kūryboje priežasčių.

Susidomėjimo siurrealizmu priežasčių ieškojo skulptoriaus Teodoro Kazimiero Valaičio kūrybinį palikimą tyrinėjusi Jankevičiūtė³⁷. Viešumai neskirtuose, tik artimiesiems ir draugams rodytuose Valaičio tapybos ir grafikos darbuose išryškėja primityvizmo, pokubistinės raiškos ir siurrealizmo įtakos. Sąlygas siurrealizmui skleisti sudarė Valaičio domėjimasis astronomija ir astrologija, ezoterika, sapnų aiškinimu. 7 deš. pradžioje į menininko kūrybą atėjusį siurrealizmą Jankevičiūtė sieja su nusivylimu pasauliu ir žmonėmis, tamsių išgyvenimų pagausėjimu ir „sovietinio totalitarizmo išgyvenimų įspūdžiais, kylančiais iš visuotinio sekimo, represijų baimės pojūčio, kuris lankė visus, bent kiek reflektuojančius socialinę realybę“³⁸.

Vienintelis lietuviškojo poparto atsiradimui įtakos turėjusius įvykius ir reiškinius apmąstė Viktoras Liutkus, tai padaręs estų poparto parodai „POPKunst For Ever!“, skirtoje recenzijoje³⁹. Kaip reikšmingas įtakas Liutkus įvardijo Vakarų fetišizavimą ir vietinę deficito visuomenę, hipių judėjimą, lietuviškų roko grupių atsiradimą, pasaulio įvykių – Prahos pavasario, Vudstoko festivalio atgarsius. Recenzijos žanras autoriui neleido išsiplėsti ar pateikti šias įžvalgas patvirtinančių argumentų. Šiame tyrime bandoma pagrįsti šiuos Liutkaus teiginius, juos patikslinti ir praplėsti.

³⁴ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, disertacija, vadovė dr. (hp) L. Laučkaitė-Surgailienė, [rankraštis], Vilniaus dailės akademija, 2012.

³⁵ *Ibid*, p. 15–16.

³⁶ Irena Daukšaitė-Guobienė (g. 1942), Gražina Didelytė (1938–2007), Stasys Eidrigėvičius (g. 1949), Eduardas Juchnevičius (1942–2011), Vytautas Jukrūnas jaun. (g. 1942), Danutė Gražienė (g. 1950), Marija Danutė Jukniūtė (g. 1943), Arvydas Každailis (g. 1939), Nijolė Meškauskaitė (1943–1990), Petras Repšys (g. 1940), Nijolė Šaltenytė (g. 1946), Ramunė Vėliuvienė (g. 1949), Mikalojus Povilas Vilitis (g. 1944), Alfonsas Žvilius (g. 1944), Irena Žviliuvienė (g. 1944).

³⁷ Paroda „Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974“ Nacionalinėje dailės galerijoje veikė 2014 11 14 – 2015 02 01, kuratorė Giedrė Jankevičiūtė. Parodos katalogas *Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

³⁸ *Ibid*, p. 298.

³⁹ V. Liutkus, „Popartas atėjo visiems laikams“, *Kultūros barai*, 2015, Nr. 7/8, p. 63–66.

Į dailės sritis kontekstiniu metodu žvelgė nedaug autorių. Viena iš jų – atsinaujinimą Lietuvos tapyboje atšilimo laikotarpiu analizavusi Jolita Mulevičiūtė. Dailėtyrininkė tapybos kaitos procesus siejo su Rytų Europoje ir SSRS vykusia modernizacija ir noru „įsisavinti moderniojo meno pamokas“⁴⁰. Fotografijos tyrinėtoja Agnė Narušytė, paskelbusi studiją „Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje“⁴¹. Joje analizuojamos vėlyvojo sovietmečio fotografijos, vaizduojančios kasdienes, įprastas, tuščias erdves. Narušytė teigia, kad „monotonija, banalybė ir vaizduojamas nuobodulys čia įgijo socialinio atsiribojimo bei dvasinės alternatyvos režimui reikšmę, o prasmės neapibrėžimas tapo priedanga, leidžiančia išreikšti tai, ko viešai nebuvo galima sakyti.“⁴² Be to, nuobodulys siejamas ne vien su gyvenimo sovietinėje sistemoje stagnacijos laikotarpiu ypatybėmis, bet ir pasaulinėmis meninėmis tendencijomis tyrinėti šią būseną, pasireiškusiomis minimalizmo, konceptualizmo, Fluxus ir poparto judėjimuose⁴³.

Šiam tyrimui aktualūs kitų meno sričių tyrimai, savo analizės objektą sieję su laikotarpio politiniu ir socialiniu kontekstu. Literatūrologas Rimantas Kmita knygoje „Ištrūkimas iš fabriko. Modernėjanti lietuvių poezija XX amžiaus 7–9 dešimtmečiais“⁴⁴ fabriko palyginimą pasitelkė kaip sovietinės sistemos ir jos plėtojamo diskurso metaforą. Poezijos modernėjimą jis prilygino ištrūkimui iš esamos tvarkos. Prie to daug prisidėjo rašytojų puoselėta ironija ir groteskas, leidę oponuoti ideologijai, politinei situacijai⁴⁵. Teatro srityje Edgaras Klivis analizavo žmogaus reprezentacijos įvairovę 7–8 deš. Lietuvos teatre⁴⁶. Klivis priėjo išvadą, kad žmogaus įvaizdžio kaitą ir metaforinio bei alegorinio teatro susiformavimą lėmė politiniai ir socialiniai pokyčiai visuomenėje.

Stiprus pagrindas kontekstiniams XX a. 7–8 deš. dailės tyrimams yra nemažai sociologų, politologų, muzikos istorikų dėmesio sulaukę jaunimo judėjimai Lietuvoje. Sociologės Živilė Tamkutonytė⁴⁷, Skaistė Plaušinytė⁴⁸, politologė Jūratė Kavaliauskaitė⁴⁹ atkreipė dėmesį į hipių subkultūros bruožus Lietuvoje. Svarbiausios jų akcentuojamos vietinės savybės – iracionalumas, polinkis į romantiką. Be to, tyrėjos pastebėjo, kad dauguma jaunuolių nelaikė savęs tikrais hipiais,

⁴⁰ J. Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis Lietuvos tapyboje 1957–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius, 1992, p. 128–199.

⁴¹ A. Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2008.

⁴² *Ibid*, p. 262.

⁴³ *Ibid*, p. 13.

⁴⁴ R. Kmita, *Ištrūkimas iš fabriko. Modernėjanti lietuvių poezija XX amžiaus 7–9 dešimtmečiais*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.

⁴⁵ *Ibid*, p. 23–30.

⁴⁶ E. Klivis, „Ecce homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre“, *Logos*, 2005, nr. 43, p. 196–209.

⁴⁷ Ž. Tamkutonytė, *op. cit.*

⁴⁸ S. Plaušinytė, *op. cit.*

⁴⁹ J. Kavaliauskaitė, „Autentiškumo eksperimentai: Ką reiškė prapulti Vilniaus senamiesčio „Bermudų trikampyje“?, in: *Nematoma sovietmečio visuomenė, op. cit.*, p. 62–104.

greičiau *hipiavo*. Tikrųjų hipių buvo mažuma – jie vengė primetamų socialinių normų, taip priartėdami prie disidentizmo, ir už tai sulaukdavo represijų⁵⁰. Apie hipių judėjimo įtaką Lietuvos roko istorijai rašė muzikologai ir istorikai Austė Nakienė⁵¹, Rokas Radzevičius⁵², Lukas Devita⁵³, Mindaugas Peleckis⁵⁴, juos siedami su pirmųjų jaunimo roko grupių atsiradimu. Politologė Ainė Ramonaitė⁵⁵ ir sociologė Egidija Ramanauskaitė⁵⁶ nagrinėjo kitą 7–8 deš. aktyviai veikusią jaunimo grupę – etnokultūrinio sąjūdžio dalyvius, juos laikydamos reikšminga prielaida vėlesniam Lietuvos Sąjūdžio formavimosi procesui. Šių mokslininkų darbai tyrime buvo pasitelkiami analizuojant dailės kūrinius, juos siejant su kontekstu, dariusiu įtaką jauniems dailininkams.

Taip pat tyrime pasitelkti vėlyvąjį sovietmetį tyrinėjusių istorikų ir sociologų darbai. Remtasi Tomo Vaisetos studija „Nuobodulio visuomenė“⁵⁷, atskleidusia sovietmečio visuomenės būsenas ideologinėse situacijose, kasdienybės praktikas. Taip pat remtasi sistemos žlugimo prielaidas tyrinėjusios Ramonaitės sudaryta studija „Nematoma sovietmečio visuomenė“⁵⁸ ir jos polemika su rusų kilmės sociologu Alexei‘umi Yurchaku⁵⁹. Yurchakas teigia, kad sovietmečio tikrovės negalima skirstyti į du vienas kitam prieštaraujančius polius: į oficialią, valstybinę ir privačią, besipriešinančią, kadangi šios sferos buvo neatsiejamai susiję⁶⁰. Ramonaitė prieštarauja Yurchako nuostatai, kad sovietinėje tikrovėje tegalėjo būti du egzistavimo būdai: normų priėmimas arba atviras disidentizmas, t. y. negalėjo būti trečio kelio – privačioje sferoje reiškiamo antisovietiško (tylioji rezistencija), kadangi tai vis tiek buvo sovietinės tikrovės dalis. Yurchako nuomone, net ir nuo sistemos bandę nusigręžti žmonės negalėjo išvengti empirinės sovietmečio tikrovės, be to, visa sistema buvo tapusi „žmogaus *vidinio pasaulio* kategorija, kurios šis linksta nepastebėti“⁶¹. Ramonaitės sudarytoje knygoje prieinama išvadų, kad nors

⁵⁰ Tokio pasirinkimo pavyzdys – tragiškas poeto Rimo Buroko gyvenimas. Vengdamas tarnavimo sovietinėje armijoje, Burokas atsidūrė psichiatrijos ligoninėje. Išleistas iš ligoninės, keliavo po SSRS, vėliau apsisėjo Vilniuje, kur įsidarbino Respublikinėje knygų bazėje. 1977 m. atleistas iš darbo ir turėdamas neigiamas charakteristikas, negalėjo susirasti kito darbo. Tuomet už veltėdžiavimą buvo nubaustas vienerių metų laisvės atėmimu ir priverstiniu gydymu nuo narkomanijos, tačiau mirė atlikdamas bausmę Lukiškių kalėjime. Plačiau: P. Girdenis, „Rimo Buroko golgota“, *Literatūra ir menas*, 2018 04 20.

⁵¹ A. Nakienė, „Lietuva, tu mums šventa! Antitarybinis rokas ir patriotinis hiphopas“, *Tautosakos darbai*, 2006, 32, p. 180–188.

⁵² R. Radzevičius, *Lietuvos roko pionieriai 1965–1984*, Vilnius: Vaga, 2013.

⁵³ L. Devita, *op. cit.*

⁵⁴ M. Peleckis, *Lietuvos rokas. Ištakos ir raida*, Vilnius: Mintis, 2011.

⁵⁵ A. Ramonaitė, *op. cit.*

⁵⁶ E. Ramanauskaitė, *op. cit.*

⁵⁷ T. Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė. Kasdienybė ir ideologija vėlyvuoju sovietmečiu (1964–1984)*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2014.

⁵⁸ A. Ramonaitė, *op. cit.*

⁵⁹ A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2006

⁶⁰ *Ibid*, p. 5–9.

⁶¹ A. Ramonaitė, *op. cit.*, p. 39.

didelė dalis visuomenės iš tiesų priėmė sistemą ir nejautė poreikio jai priešintis, vis tik buvo žmonių, kūrusių nesisteminius tinklus – socialines terpes, kuriose būtų galima gyventi autentišką gyvenimą⁶². Yurchakui oponuoja ir Vaiseta, kurio tyrimas rodo, kad nors į ideologines situacijas patekdavo absoliuti dauguma žmonių, jie nuolat bandė iš jų ištrūkti, jomis piktnaudžiavo ar ieškojo kompensacinių mechanizmų (paplito laiko nusavinimo praktikos)⁶³. Tad šiame tyrime bandyta patikrinti, kurią poziciją patvirtina grafikų, kūryboje taikiusių Vakarų modernizmo kryptis, laikysena.

Iš literatūros apžvalgos ryškėja, kad siurrealizmo ir poparto atėjimo į Lietuvos dailę, įsitvirtinimo procesus analizuojančių kryptingų tyrimų kol kas stokojama. Nuosekliausiai siurrealizmo tyrimą vykdžiusi Rachlevičiūtė domėjosi ryškiausiomis siurrealizmo manifestacijomis. Kituose tyrimuose taip pat nebuvo siekiama apibrėžti pačių reiškinių kilmės, sąsajų su Vakarų ir socialistinio bloko šalių analogais. Vienintelis tokio pobūdžio bandymas aptiktas Liutkaus recenzijoje, kurioje su popartu sieti išimtinai tapytojai. Taigi šiame tyrime yra mėginama aprėpti poparto ir siurrealizmo apraiškų grafikoje visumą ir išsiaiškinti šių krypčių aktualumo 7–8 deš. Lietuvos dailininkų bendruomenėje priežastis.

Tyrime naudotasi keliomis šaltinių grupėmis. Pirmiausiai – vizualiniais šaltiniais – grafikos kūrinių, kurie yra saugomi asmeniniuose menininkų archyvuose, Vilniaus universiteto Grafikos kabinete, Lietuvos dailės muziejuje, Mo muziejuje. Taip pat buvo tiriamos Lietuvos Nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje ir Lietuvos Muzikos, teatro ir kino muziejuje saugomos Lietuvos XX a. II pusės plakatų kolekcijos. Dauguma plakatų iki šiol dailėtyros tyrimų lauke nebuvo analizuoti. Taip pat tirti grafikų kurti scenografijos ir kostiumų eskizai.

Kita šaltinių grupė – dokumentai, atskleidžiantys oficialius dailininkų veiklos vertinimus. Tyrime remtasi Lietuvos dailininkų sąjungos archyve saugomomis dailininkų bylomis. Neoficialų, asmenišką įvykių vertinimą atskleidė spaudoje publikuoti⁶⁴, pokalbių knygos⁶⁵, albumuose⁶⁶ paskelbti menininkų atsiminimai. Trūkstamas žinias padėjo rekonstruoti specialiai šiam tyrimui sukurti sakininės istorijos šaltiniai, pateikiami darbo prieduose⁶⁷.

⁶² *Ibid*, p. 352.

⁶³ T. Vaistea, *op. cit.*, p. 364.

⁶⁴ „Norisi nupaišyti nuotykių vaikams“, G. Jankevičiūtės ir J. Ludavičienės pokalbis su A. Každailiu ir A. Indres, *7 meno dienos*, Nr. 11, 2011 03 18; A. Počiulpaitė, „Iliustracija – paslapties raktas“, *Literatūra ir menas*, 1977 03 05, A. Steponavičius, „Paslaptingas būties švytėjimas“, iš neišleistos knygos „57 lietuvių dailininkai apie dailę“, sudaryt. A. Andriuškevičius, *Kultūros barai*, 1995, Nr. 2, p. 32; R. Urbonienė, „Birutės Žilytės kūrybos paroda „Skaidri tamsa“, *Literatūra ir menas*, 2010 03 12.

⁶⁵ *Piešimas buvo tarsi durys*, Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas, Vilnius: Aidai, 2013; *Pro A. A. prizmę*, su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013.

⁶⁶ *Arvydas Každailis*, *op. cit.*, *Valentinas Antanavičius*, sudaryt. V. Antanavičius ir E. Karpavičius, Vilnius: Artseria, 2002, B. Žilytė, *Paslaptingas būties švytėjimas*, *op. cit.*, *Algirdas Steponavičius. Paslaptingas būties švytėjimas*, *op. cit.*

⁶⁷ Žr. Priedus Nr. 2, 3, 4.

1. POPARTAS, SIURREALIZMAS IR JŲ SKLAIDA KOMUNISTINIO BLOKO ŠALYSE

Šiame skyriuje pristatomi poparto ir siurrealizmo kryptių bruožai Vakaruose, trumpai aptariama, kokius bruožus šios kryptys įgavo komunistinio bloko šalyse (Lenkijoje, Vengrijoje, Estijoje ir Latvijoje). Tuomet ieškoma bendrų sąlyčio taškų tarp poparto ir siurrealizmo kryptių ir aptariama psichodelinio meno kryptis.

1.1. Popartas Vakarų mene

Poparto sąvoka kildinama iš britų menininkų Nepriklausomos grupės (angl. *The Independent Group*)⁶⁸ veiklos. Pirmą kartą užrašas „pop“ pasirodė Eduardo Paolozzi kūrinyje „Buvau turtingo vyro žaisliukas“ (*I was a Rich Man's Plaything*, 1947), o visam laikui dailės istorijoje įsitvirtino Richardui Hamiltonui jį panaudojus koliaže „Tad kas gi daro nūdienos namus kitokius, tokius patrauklius?“ (*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1957). Rašytiniuose šaltiniuose terminą pirmieji pavartojo grupės nariai dailės kritikas Lawrence'as Alloway'us ir Hamiltonas. Pastarasis popartui priskyrė tokius bruožus:

Populiarus (skirtas masinei auditorijai), laikinas (trumpalaikis sprendimas), suvartojamas (lengvai pamiršamas), nebrangus, masiškai gaminamas, jaunas (nukreiptas į jaunimą), sąmojingas, seksualus, gudrus, žavus, komercinis⁶⁹.

Poreikį naudoti masinės kultūros įvaizdžius Hamiltonas artikuliavo kaip būtiną pokytį menininkui, norinčiam neprarasti savo profesinės paskirties žurnalo „Playboy“, televizijos, filmų ir komiksų amžiuje.⁷⁰ Tiesa, masinės vartotojiškos kultūros bruožai pokario nualintoje Didžiojoje Britanijoje išryškėjo ne išsyk. Šalis rūpinosi karo padarytais nuostoliais, o nukentusių miestų atstatymas reikalavo daug lėšų. Todėl buvo taupoma įvairiose srityse. Bet kokios rūšies prabanga, netgi spalvota spauda, laikyta tuščia ir netgi ne patriotiška. Tuo metu nuo karo nenukentėjusios Jungtinės Amerikos valstijos

⁶⁸ Nepriklausoma grupė įkurta 1952 m., aktyviai veikė iki 7-ojo deš. pradžios. Jos nariai buvo dailininkai Richardas Hamiltonas, Nigelas Hendersonas, Johnas McHale'as, Eduardo Paolozzi, Williamas Turnbullas, architektai Colinas Wilsonas, Alison ir Peteris Smithsonai, meno kritikai Lawrence'as Alloway'us ir Rayneris Banhamas.

⁶⁹ R. Hamilton, „Letter to Peter and Alison Smithson“, 1957 01 16, in: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists' Writings*, sudaryt. K. Stiles, P. Selz, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 343–344.

⁷⁰ J. James, *Pop Art*, Michigan: Borders Press, 1997, p. 7.

klestėjo. Ten pažangios technologijos ėmė įžengti į vidurinės klasės buitį, kilo žmonių pragyvenimo lygis, todėl didelė visuomenės dalis tapo ekonomiškai pajėgiais vartotojais. Tai skatino komercinės ir populiariosios kultūros paklausą⁷¹. Taigi JAV menininkai savo kūryboje taip pat ėmė reflektuoti vartotojiškumą, masinę komerciją. Pirmiausiai šie bruožai atsiskleidė tapytojų Roberto Rauschenbergo ir Jaspero Johnso kūryboje, kurioje dar buvo juntama abstrakčiojo ekspresionizmo įtaka.

Taigi tiek Didžiosios Britanijos, tiek JAV popmenininkai atsigręžė į masinę kultūrą, ėmė naudoti joje paplitusius atvaizdus, kasdieniškus, banalius motyvus, dažnai į vieną kūrinį juos sujundami atsitiktine tvarka. Poparto kūrėjai vaizduojamus objektus laikė faktais, o ne simboliiais, todėl atskirdavo juos nuo jų šaltinių ir konteksto. Kaip teigė filosofas, meno teoretikas Rolandas Barthesas, vienintelė tokių objektų reikšmė yra ta, kad jie nereiškia nieko⁷². Amerikiečių dailės kritikas Jamie Jamesas pastebėjo, kad poparto, kaip komerciniais vaizdais besiremiančios krypties sampratą praplėtė Royaus Lichtensteino ir Andy Warholo darbai, kuriuose jie naudojo ne populiariosios, o aukštosios kultūros atvaizdus – citavo klasikinių paveikslų reprodukcijas. Taigi popartu, nepaisant jų turinio, galima laikyti tokius kūrinius, kurie skolinasi komercinio meno technikas⁷³.

Tai įgyvendinti padėjo naujos technikos įsisavinimas – šilkografija, anksčiau naudota tik komerciniais tikslais. 1962 m. Warholas sukūrė savo pirmąsias šilkografijas, kuriose naudojo spaudoje tiražuojamas avarių, riaušių ir mirties bausmės įrankio – elektros kėdės – reportažines fotografijas. Šias socialines problemas jis perteikė išlaikydamas laikraščiams būdingą specifinį rastro efektą. Tokiu raiškos būdu norėta parodyti konfliktų eskalavimą masinėse medijose, jose įsivyraujantį šabloniškumą. „Nėra abejonių, kad Warholas nagrinėdamas bjauriausius šiuolaikinio Amerikos gyvenimo aspektus tokiu pačiu būdu, kuriuo nagrinėjo nekenksmingas banalybes (tokias, kaip sriubos skardinės), mažų mažiausiai norėjo pasakyti, kad rasinės riaušės ir automobilių avarijos tapo Amerikos visuomenės kasdienybe.⁷⁴“ Kitas menininkas – Lichtensteinas – pertapydamas komiksus ironiškai vaizdavo stereotipines situacijas, taip pat ir karo atributus: ginklus, tankus. Menininkas nenaudojo rastro, tačiau preciziškai jį imituodavo tapydamas akriliniais dažais. Taigi JAV poparte rastras buvo naudojamas kaip masinės spaudos estetikos imitavimo dalis, atskleidžianti žinių srauto sukeltą nejautos efektą. Be to, rastras niveliuodavo tiek menininkų braižo individualumą, tiek ir kūriniuose pavaizduotų žmonių asmenybių individualumą. Tačiau nors ir nuasmenindamas vaizduojamus žmones ar objektus, popartas

⁷¹ *Ibid*, p. 6.

⁷² R. Barthes, „That Old Thing Art“ in: *Post-Pop*, sudaryt. P. Taylor: Cambridge: MIT Press, 1989, p. 25–26.

⁷³ J. James, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁴ *Ibid*, p. 86.

nepaverčia jų anonimais – jie išlieka lengvai atpažįstamomis ikonomis⁷⁵. Tokiu būdu aukštojo meno kūriniai ima panašėti į reprodukcijas⁷⁶.

Fotografijų naudojimas leido įgyvendinti poparto menininkų siekį kurti lyg mašinos – taip, kad jų darbuose nebūtų juntamas menininko braižas ar gestas, taip išaukštintas abstrakčiojo ekspresionizmo kūrėjų. Prieš popartą fotografijos teikiamomis galimybėmis domėjosi dar Bauhauzo nariai, ypač Laszlo Moholy-Nagy. Jis eksperimentavo su fotografijos technikomis, be to, nuotraukas naudojo kurdamas koliažus. Tokius koliažus jis laikė funkcionalesniu ir kūrybingesniu kūriniu nei tiesmukumu pasižyminčią fotografiją. Pasak jo, koliažuose fotografija atliko komunikacinį vaidmenį, turėjo kelti asociacijas⁷⁷. Tokia fotografijos samprata išryškina kitokį poparto santykį su šia meno sritimi. Popartui fotografija yra vertinga kaip pats atvaizdas, o tai, ką ji reprezentuoja, atlieka antrinę rolę. Kitaip tariant, popartui būdingas simuliakrinis pasaulio reprezentacijos modelis, kai reprezentuojama ne tikrovė, bet jos atvaizdai⁷⁸. Kaip pastebėjo Rolandas Barthesas, „fotografija ilgai buvo susižavėjusi tapyba. [...] Popartas apverčia šią nuostatą: fotografija dažnai tampa atvaizdų, kuriuos naudoja popartas, ištakomis: nei tapybos menu, nei fotografijos menu, bet bevardžiu jų mišiniu.⁷⁹“ Taip apropijuojant vizualiosios kultūros klodus iškeliamas tapybos unikalumo klausimas⁸⁰.

Šilkografijos technika paskatino ir dar vieną poparte taikytą inovaciją – fotografijų multiplikaciją. Viename kūrinyje menininkai kelis ar keliolika kartų kartodavo identišką atvaizdą – kasdienių objektų, žymių asmenų ar nelaimių. Warholas teigė, kad atvaizdus kartoja siekdamas ištrinti jų reikšmes⁸¹. Visgi tokiu būdu atskleidžiamos komercinės objektų savybės, o jie patys prilyginami prekės ženklams. Multiplikacijos efektas panašus į rastro – atskleidžiamas žiniasklaidos poveikis žmonėms, atvaizdų keliamas abejingumas.

1.2. Poparto adaptacijos komunistinio bloko šalyse

7-ojo deš. pabaigoje poparto apraiškos perkeliavo į kitą geležinės uždangos pusę. Komunistinio bloko šalyse augantis konsumerizmas nebuvo aktualus, tačiau ženkliai padidėjo vaizdų vartojimas, kuris ir tapo menininkų dėmesio objektu. Kaip rašo dailės istorikas Davidas Crowley'us, vartotojišką visuomenę apibrėžia ne pati prieiga prie gausybės prekių (kuri iš tiesų buvo galima tik Vakaruose), tačiau

⁷⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 25–26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷ P. B. Meggs, A. W. Purvis, *Megg's History of Graphic Design*, 5th edition, Hoboken: Wiley, p. 331.

⁷⁸ H. Foster, *The Return to the Real*, Kembridžas, Masačiusetas, Londonas: The Mit Press, 1996, p. 128.

⁷⁹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 25–26.

⁸⁰ H. Foster, *op. cit.*, p. 144.

⁸¹ A. Warhol, P. Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 50.

žinojimas, kad tokios prekės egzistuoja. Tam pakanka spaudos ir televizijos: žurnalų, plakatų, kitų vaizdų, tad poparto atėjimas į Rytų Europą kilo ne vien iš noro sekti meno tendencijomis, bet ir iš autentiško poreikio apmąstyti savąjį laikmetį⁸². Taigi komercinę kultūrą, kuri buvo Vakarų poparto variklis, komunistinio bloko šalyse pakeitė aktyviai viešosiose erdvėse dalyvaujantys simboliai – ideologiniai ženklai.

Žinoma, Vakarų popo menininkai vis dėlto padarė stiprią įtaką komunistinio bloko šalių dailininkams. Su Vakarų menininkų darbais Rytų europiečiai galėjo susipažinti daugiausiai per reprodukcijas. Visgi keliose parodose būta galimybių susipažinti ir su originaliais kūrinių. Pirmoji tokia paroda buvo surengta Belgrade ir Zagrebe, tuometinėje Jugoslavijoje, 1966-aisiais, o joje eksponuoti Jimo Dine'o, Alleno Joneso, Andy Warholo ir kitų menininkų darbai. Kita ryški paroda, parengta 1969-aisiais ir pristatanti visų garsiausių JAV poparto kūrėjų darbus, keliavo po įvairius Rytų Europos miestus, tarp jų aplankė ir Prahą. Lenkijoje, Lodzės meno muziejuje ir Varšuvos galerijoje „Foksal“ tais pačiais metais buvo rodyti Alaino Jacquetto – prancūzų naujojo realizmo atstovo – darbai⁸³.

Ryškesnius pėdsakus Rytų Europos dailėje popartas paliko Lenkijos, Vengrijos ir Estijos dailėje. Keleto dailininkų kūryboje poparto bruožai pasireiškė ir Čekoslovakijoje, Rytų Vokietijoje bei Latvijoje.

Lenkijoje poparto bruožai buvo ryškiausi grupės „Neo-Neo-Neo“ (1967–1970 m.) kūryboje (pav. 1.1, 1.2). Šią grupę sudarė dar studijuodami susibūrę Jerzy Zieliński-Jurry ir Janas Dobkowski-Dobson. Abu grupės narius veikė hiپیų filosofija: jos siūlomas santykis su gamta, gyvenimo būdas. Dobkowskį domino žmogiškosios patirtys, ypač kūniška meilės išraiška, tad jo kūryboje gausu erotinių motyvų⁸⁴. Zieliński savo kūryboje nenaudojo masinės kultūros ženklų, bet vaizdavo politinę potekstę turinčius simbolius, pavyzdžiui, užsiūtas lūpas, perdurtą liežuvį, jiems suteikdamas plokščią formą, ryškias, kontrastingas spalvas⁸⁵. Tiek Zieliński, tiek Dobkowskio tapybai būdingas minkštas piešinys, užpildomas grynomis, kontrastingomis spalvomis.⁸⁶ Papildę tapybos darbus įvairiais objektais, menininkai kūrė instaliacijas, performansus.

⁸² D. Crowley, „Consumer Art and Other Commodity Aesthetics In Eastern Europe Under Communist Rule“, in: *Natalia LL. Nie tylko Sztuka Konsumpcyjna*, sudaryt. A. Jakubowskiej, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, prieiga internete [<https://faktografia.com/2017/06/03/consumer-art-and-other-commodity-aesthetics-in-eastern-europe-under-communist-rule/>] (žiūrėta 2018 04 14).

⁸³ D. Crowley, „Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule“, in: *The World Goes Pop*, sudaryt. J. Morgan, F. Frigeri, London: Tate Modern, 2015, p. 29–37.

⁸⁴ *Neo Neo Neo*, sudaryt. Janusz Zagrodzki, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta, 1994, p. 94.

⁸⁵ M. Kitowska-Łysiak, „Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry)“, *culture.pl*, paskelbta 2015 02 24, žiūrėta 2018 03 01, prieiga internete [<http://culture.pl/en/artist/jerzy-ryszard-zielinski-jurry>].

⁸⁶ *Neo Neo Neo, op. cit.*, p. 95.

Lenkų poparte būta ir stiprių menininkų moterų. Menininkės, veikiamos feminizmo idėjų ir poparto dvasios, kaip vizualinę klišę ėmė vaizduoti moters kūną. Maria Pininska-Beres buvo veikiamą seksualinės revoliucijos idėjų ir iš medžio, *papier maché*, lino kūrė erotinius objektus. Natalia LL, siejama ne vien su popartu, bet ir konceptualizmu, kūrė fotografijų serijas, kuriose moteris fiksuojama kaip erotinis objektas. Alina Szapocznikow, apsigyvenusi Paryžiuje, domėjosi moters kūno reprezentacija, kūrė kūno dalių atliejas⁸⁷.

Poparto idėjas Lenkijoje propagavo žurnalas „Ty i ja“⁸⁸, kurio meninis redaktorius 1960–1962 m. buvo Romanas Cieślewiczius. 1963 m. emigravo į Prancūziją, kur sėkmingai integravosi į bendrą meninę sceną, tapo įtakingu mados žurnalų „Vogue“ ir „Elle“ meniniu redaktoriumi. Žvelgiant iš šiandienių pozicijų, žurnalui artima konsumerizmo ideologija, apskritai, žurnalas, rašantis apie madas, dizainą, kiną ir muziką buvo gana artimas vakarietiškiems analogams. Menininkas pats sukūrė 46 poparto stilistikos viršelius, kuriuose dažniausiai naudojo koliažo techniką (pav. 1.3), taip pat bendradarbiauti kvietė žymiausius to meto plakatistus⁸⁹. Žurnalo viršeliams jie suteikė visas charakteringiausias lenkų plakato mokyklos savybes: „kompaktišką grafinę formą ir aštrias intelektualias metaforas, spalvingumą ir išraiškingą kontūrą“⁹⁰.

Taip pat poparto bruožai ryškiai pasireiškė plakato mene. Be jau minėto Cieślewicziaus, poparto stilių plakatų kūrime taikė Andrzejus Oneginas Dabrowskis, Wiktoras Gorka, Andrzejus Krajewskis, Jacekas Neugebaueris, Waldemaras Świerzy, Maciejus Żbikowski ir kiti. Pirmiausiai poparto apraiškos atsirado filmų ir kultūriniuose plakatuose, vėliau jos persismelkė ir į politinių plakatų sferą. Lenkų plakatų tyrinėtojas Mariusz Knorowski rašo, kad plakatuose buvo kuriama nuolatinė gyvenimo, kaip nesibaigiančio karnavalo, iliuzija, be to, kuriamas pasaulio, kaip globalaus kaimo, įspūdis, galbūt taip bandant kompensuoti lenkų provincialumo kompleksus⁹¹. Lenkų plakatuose pastebima didelė *art nouveau* stiliaus įtaka, susijusi su stipriomis XIX a. pabaigos – XX a. pradžios plakatų tradicijomis, ir britų poparto įtaka. Jas menininkai jungė su laikmečiui būdinga psichodeline estetika, suplokštino vaizdą, tačiau itin dažnai pasitelkdavo banguotą plastiką.

⁸⁷ A. Jakubowska, „Personalising the Global History of Pop Art. Alina Szapocznikow And Maria Pininska-Beres“, in: *Art in Transfer in the Era of Pop*, sudaryt. A. Ohrner, Stokholm: Sodertorn University, 2017, p. 239–259.

⁸⁸ Leistas 1960–1973 m.

⁸⁹ Franciszek Starowieyski, Henrykas Tomaszewski, Waldemaras Świerzy, Janas Młodożeniecas, Janas Lenica, Tomaszas Jura, Bogdanas ir Elżbieta Źochowsciai, Andrzejus Dudziński ir Edwardas Krasiński, in: L. Pańków, „Miesięcznik „Ty i Ja”. Koszyk z kulturą i cywilizacją“, in: *Wysokie Obcasy*, 2013 09 01, prieiga internete: [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,13112901,Miesiecznik__Ty_i_ja___koszyk_z_kultura_i_cywilizacja.html].

⁹⁰ J. Jaworska, „Roman Cieslewicz: Double Player. The Case of the *Ty i Ja* Magazine“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 153.

⁹¹ M. Knorowski, „Virtual museum“, *Wilanów poster museum*, žiūrėta 2017 12 05, prieiga internete: [http://www.postermuseum.pl/en/virtual-museum/].

Vengrijoje su poparto kryptimi sietina grupė „Iparterv“⁹². Grupės narius, be poparto, veikė konstruktyvizmas bei konceptualizmas. Dauguma grupės narių eksperimentavo derindami abstrakciją ir figūratyvą, taip pat jų darbuose justi vengrų realizmo tradicijos. Grupės nariai naudojo kasdieniškus vaizdus: raidžių ir skaičių motyvus, įterpdavo namų apyvokoje naudojamus daiktus – *readymade*‘us. Keletas grupės narių nuosekliai kūrė popartui artima stilistika: Gyula Konkoly, kūręs minkštąsias skulptūras, artimas Claeso Oldernburgo kūrybai, bei tapės (pav. 1.4); Imre Bakas, tapyboje poparto motyvais praturtinęs geometrinę abstrakciją, László Lakneris, tapyboje derinęs buitines ir istorinių traumų vaizdavimą, pasitelkdamas fotografijas ir Ludmilas Siskovas, vaizdavęs tipiškus vakarietiškus laikmečio motyvus: regbio žaidėjus, astronautus ir pan. „Iparterv“ nariai, be asmeninių parodų, 1968 ir 1969 m. surengė dvi grupines pusiau oficialias parodas Budapešte. Antrojoje parodoje buvo juntamas poslinkis į politiškai orientuotą konceptualizmą⁹³. Grupės darbai buvo reikšmingi dėl socialistinio realizmo kanono paneigimo ir demokratinių idėjų propagavimo⁹⁴.

Poparto apraiškos Vengrijoje aptinkamos ir plakato mene. Plakatus kūrė „Iparterv“ nariai György Kemény (pav. 1.5) ir Lakneris. Kiti ryškūs kūrėjai buvo Darvas Árpadas, So-Ky, Istvánas Bakosas. Plakato mene poparto formos įgavo mažiau radikalų, spalvingesnį pavidalą. Be to, jame ryškų pėdsaką paliko psichodelinis menas: dominavo banguota plastika, margi rytietiški raštai, kontrastingos spalvos, gausu ranka pieštų šriftų.

Estijos popartas klestėjo 7 deš. II pusėje – 8 deš. pr. Pirmosios jo apraiškos atsirado grupės „ANK‘64“, 1964 m. susiformavusios Taline, kūryboje. Grupės nariai domėjosi XX a. modernizmo palikimu (rengdavo diskusijas, kuriose aptardavo modernaus meno ir filosofų Jeano Paule‘io Sartre‘o, Alberto Camus, Eugene‘o Ionesco, Samuelio Becketto, Sigmundo Freudo idėjas⁹⁵), jų darbuose aptinkamos abstrakcionizmo, siurrealizmo, poparto įtakos. Siurrealizmui grupė buvo artima dėl naudoto automatinio piešimo metodo, vizionieriško kūrinių turinio. Poparto bruožai aptinkami vėlesniuose grupės narių Mallés Leis, Aili Vint ir Jūri Arrako (pav. 1.6) darbuose, tai – plakatiškumas, dvimatiškumas, aštrūs kontūrai, *readymade*‘ai⁹⁶. 1967-aisiais Tartu susikūrė dar viena grupė „Visarid“, kurios nariai, ypač Kaljo Põllu, domėjosi opartu, popartu ir asambliažu. Popartas labiausiai pasireiškė

⁹² Vengrų k. „ipartev“ reiškia pramoninį planą. Grupės parodose eksponavosi Imre Bakas, Krisztianas Frey, Tamas Hencze, Gyorgy‘us Jovanovics, Ilona Keseru, Gyula Konkoly, Laszlo Lakneris, Sandoras Molnaras, Istvanas Nadleris, Ludmil Siskov, Endre Totas (1968-ųjų parodoje), taip pat Andras Baranyay‘us, Janos Majoras, Laszlo Mehasas, Tamas Szentjoby (1969-ųjų parodoje). Plačiau: D. Feher, „Pop Beyond Pop“, in: *Art in Transfer in the Era of Pop*, *op. cit.*, p. 353.

⁹³ *Ibid*, p. 359.

⁹⁴ *Group Iparterv – Le Progres de L’Illusion*, sudaryt. A. Escedi-Derdak, Paris: Institut hongrois de Paris, 2011, p. 7.

⁹⁵ *Art of The Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under The Soviets 1945–1991*, sudaryt. A. Rosenfeld, New Brunswick: Rutgers University Press, 2001, p. 69–75.

⁹⁶ S. Helme, „Popkunst For Ever!“, *op. cit.*, p. 47.

parodoje „SOUP‘69“ dalyvavusių menininkų – architektūros ir dizaino studentų, studijavusių Estijos valstybiniame dailės institute – kūryboje. Iš jų ryškiausi buvo Ando Keskkūlas, Leonhardas Lapinas, Gunnaras Meieris ir Andreas Toltsas. Jaunieji menininkai išsiskyrė eksperimentavimu, žaidimais, ribų plėtimu, banalybės elementais, užryškinamais iki absurdo⁹⁷. Tačiau estai banalybę išvelgę ne komercinėje produkcijoje, o dirbtiniame sovietinės sistemos diegime – sovietiniuose simboliuose ir propagandos elementuose⁹⁸. Todėl „SOUP‘69“ lyderis Lapinas estų popartą pakrikštijo sąjunginiu popmenu (angl. *Union pop*)⁹⁹.

Iš SSRS priklaususių valstybių Estijos situacija išskirtinė tuo, kad popmenininkai rengė bendras parodas¹⁰⁰ ir save sąmoningai tapatino su popartu¹⁰¹. Nors Estijos popartas ir buvo geriau organizuotas, tačiau tai buvo trumpalaikis reiškinys – grupė „SOUP‘69“ iširo 1971 m., jos nariams baigus universitetą, 1972 m. išsiskirstė ir „Visarid“. 1972 m. iš grynojo meno lauko popartas perėjo į taikomuosius menus: madą, interjero dizainą, kiną, ir tapo jaunimo kultūros dalimi bei jos pagrindine raiška.

Kaimyninėje Latvijoje popartas nebuvo toks populiarus kaip Estijoje – didesnio pasisekimo sulaukė hiperrealizmas. Visgi kai kurie hiperrealistiniai kūriniai turėjo sąlytį ir su poparto idėjomis. Tapytojo Imanto Lancmanio natiurmortuose hiperrealistiškai nutapytos importinių vaisių, sulčių skardinės, jų etiketės, dvelkiančios amerikietiškojo poparto dvasia. Poparto atgarsių esama ir kito hiperrealisto Mievervaldžio Polio kūryboje. Menininkas žaismingai tęsė Claeso Oldenburgo idėjas, kurdamas objektus-keptuves su realistiškai ištapyta kiaušiniene („Keptuvės“, 1975)¹⁰². Taip pat poparto idėjos epizodiškai pasireiškė jaunų dailininkų, neretai dar studentų, kūryboje. Labiausiai jos išplito tarp tekstilę ir dizainą studijuojančių Latvijos dailės akademijos studentų, tai išryškėjo 1971 m. Respublikiniuose Mokslo namuose Rygoje surengtoje parodoje. Vienas nuosekliausiai poparto idėjas vystė Heinrihas Vorkalas, 8 deš. pradžioje poparto bruožus perkėlęs į gobelenus¹⁰³. Tokių studentų parodų, kuriose eksponuoti poparto, abstrakcionizmo ir optinio meno idėjas jungiantys kūriniai, buvo ir

⁹⁷ *Ibid*, p. 6.

⁹⁸ *Ibid*, p. 100.

⁹⁹ *Ibid*, p. 43–44.

¹⁰⁰ Parodų kulminacija buvo 1969 m. rašytojų sąjungos kavinėje „Pegasus“ Taline surengta paroda ir 1970 m. ten pat surengta paroda „Estų progresyvusis menas“, kurioje dalyvavo grupių „ANK‘64“, „Visarid“ ir „SOUP‘69“ nariai. Ši paroda buvo uždaryta po savaitės veikimo.

¹⁰¹ 1969 01 10 išleistame Tartu universiteto laikraštyje buvo publikuotas Leonhardo Lapino straipsnis ir 1967-aisiais universiteto kavinėje surengtos parodos fotografijos. Čia menininkas įvardijo, kad jo ir kolegų kuriamas menas – tai popartas. *Ibid*, p. 19.

¹⁰² I. Astahovska, „Exhibition by painters Līga Purmale and Miervaldis Polis“, *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, op. cit.

¹⁰³ I. Astahovska, „Group exhibition in the Republican House of Science, Riga“, *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, žiūrėta 2018 01 09, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/group-exhibition-in-the-republican-house-of-science-in-riga/>.

daugiau: 1972-aisiais buvo surengta paroda Latvijos dailės akademijoje, estų grupė „SOUP’69“ į Rygą atvežė savo parodą, o latviai savo kūrybą pristatė Talino dailės institute¹⁰⁴. Kai kurias parodas dokumentavo fotografija domėjėsis Atis Ieviņšas, kuris pats, nors studijavo tekstilę, buvo vienas pirmųjų dailininkų Latvijoje, pradėjusių kurti šilkografijas¹⁰⁵.

1.3. Siurrealizmas Vakarų mene

Siurrealizmas kaip modernizmo kryptis susiformavo dar tarpukariu, tačiau populiarumo apogėjų pasiekė po Antrojo pasaulinio karo. Prie to prisidėjo didžiulės siurrealistų parodos, organizuojamos tiek JAV, tiek Europoje ir dažni siurrealizmo ikonos Salvadora Dali pasirodymai JAV televizijoje. Be to, didėjo visuomenės dėmesys psichologijai, atgijo susidomėjimas Sigismundo Freudo idėjomis, pašamonės veikimu. Dailės lauke kilo protestas prieš aiškų geometrizmą, postkonstruktyvizmo ir funkcionalizmo meną – tai įvairius menininkus (tarp jų ir poparto kūrėjus) paskatino remtis siurrealizmu.

Norint geriau suprasti neblėstantį siurrealizmo spindesį, reikia atsižvelgti į jo susiformavimo laikus. Siurrealizmo terminą pirmą kartą pavartojo poetas Guillaume‘as Apollinaire‘as 1917 m., o siurrealizmo teoretikas André Bretonas 1922 m. sąvoką apibrėžė kaip psichinį automatizmą, kuris priartėja prie sapno¹⁰⁶. 1924-aisiais siurrealizmo manifeste šis apibrėžimas buvo labiau išplėtotas: siurrealizmas – „grynas psichinis automatizmas, kuriuo bandoma verbaliai – raštu, ar koku kitu metodu, išreikšti tikrą mąstymo procesą. [...] Siurrealizmas pagrįstas tikėjimu aukštesne užmirštų asociacijų realybe, kuri yra visagaliuose sapnuose, laisvai skriejančios minties žaismėje.“¹⁰⁷ Kitaip tariant, siurrealistai tikėjo, kad pašamonė yra pirminė ir vienintelė tikra kūrybinė jėga¹⁰⁸. Šie apibrėžimai svarbūs, kadangi atkreipia dėmesį į siurrealistinės dailės ištakas, kurias patys menininkai interpretavo ir savo kūryboje pritaikė skirtingai.

Kalbant apie Lietuvos XX a. II pusės dailę, dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė siurrealizmo terminą siūlė keisti siurrealumo sąvoka:

Tikro programinio siurrealizmo Lietuvoje nebuvo tarpukariu, t.y. istorinio siurrealizmo laikais, nebuvo jo ir XX a. II pusę. Taigi negalime kalbėti apie siurrealizmą Lietuvoje, tačiau galima kalbėti apie

¹⁰⁴ L. Kristberga, „Henrihs Vorkals. A window to the world and into the world“, *Studija*, žiūrėta 2018 01 09, prieiga internete: <http://studija.lv/en/?parent=1322>.

¹⁰⁵ „Ievins Atis“, *Classic Art Gallery Antonija*, žiūrėta 2018 01 09, prieiga internete: <http://www.antonija.lv/en/graphics/ievins-atis/>.

¹⁰⁶ *Surrealism. The Movement and The Masters*, sudaryt. U. M. Schneede, New York: Harry N. Abrams, 1973, p. 21.

¹⁰⁷ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, prieiga internete <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>, žiūrėta 2017 01 17.

¹⁰⁸ *Surrealism, op. cit.*, p. 21.

siurrealumo apraiškas mūsų XX a. II pusės dailėje. Šiame darbe terminas *siurrealumas* vartojamas kaip estetinė kategorija, nurodanti sąsajas su tam tikrais siurrealizmo, kaip modernizmo krypties, bruožais, vaizdo kūrimo principais; taip pat su siurrealizmo pirmtakais ir jų palikimo sklaida¹⁰⁹.

Visgi šiame tyrime pasirinkau likti prie siurrealizmo termino vartojimo. Siurrealumas, kaip metaforiška, asociatyvi meninė kalba, buvo būdingas daugeliui grafikų, kurių darbuose nėra tiesioginių sąsajų su klasikinio siurrealizmo kryptimi. Šiame tyrime tokią grafiką kūrusių menininkų laukas susiaurinamas – apsiribojama grafikais, kurie įgyvendino teorines siurrealizmo nuostatas arba kurių darbuose juntama konkrečių dailininkų siurrealistų kūrybos įtaka.

Todėl svarbu išskirti siurrealizmui būdingus bruožus, kurie turėjo atgarsį Lietuvos grafikų darbuose.

Iš pirmajame siurrealizmo manifeste išreikštų Bretono minčių matyti, kad jų kuriamo meno pagrindas – loginių procesų atmetimas. Siurrealistų nuomone, pastarieji „gali išspręsti tik antrines problemas“, o į fundamentalius gyvenimo klausimus gali padėti atsakyti tik panirimas į iracionalias asmenybės gelmes.¹¹⁰ Skeptiškai žvelgiama į visą racionalių protu pasiektą civilizacijos pažangą, kuri malšina esmines žmogaus vaizduotės jėgas¹¹¹.

Siurrealistai garbino vaikystę ir visus jos aspektus – vaikiškos sąmonės ir pasąmonės vientisumą, iš jų kylančią kūrybą, žaidimus. Bretonas teigė, kad vaikystė buvo geriausias jo gyvenimo metas, kai jis jautėsi dar nesuskilęs į prieštaringas dalis, nepasiklydęs gyvenime¹¹². Maxas Ernstas, prisiminęs vaikystės žaidimus, išvystė naujas technikas – frotažą ir gratažą, kurie leido įkūnyti Bretono manifeste įvardytą automatizmo idėją¹¹³. Siurrealistų susidomėjimas vaikyste galėjo kilti iš jų domėjimosi romantizmo idėjomis. Visgi romantinėje sampratoje vaikas yra nekalta ir žavi būtybė, o siurrealistai į jį žvelgė jau paveikti Freudo psichoanalitinių idėjų, jame išvelgė bundantį seksualumą¹¹⁴.

Siurrealizmas, kaip ir dauguma kitų modernistinių dailės krypčių, domėjosi ir primityviuoju bei mėgėjų menu. Jis, kaip ir vaikų menas, buvo vertinamas dėl intuityvaus pasaulio vaizdavimo, nesukaustyto taisyklių. Tad daugelis siurrealistų, tarp jų ir Bretonas¹¹⁵, kolekcionavo Ramiojo vandenyno tautų, Šiaurės Amerikos indėnų kūrinius. Iš šių kūrinių siurrealistai ne tik semdavosi įkvėpimo, bet ir eksponuodavo kartu su savo darbais – 1935 m. surengtoje siurrealistinių objektų

¹⁰⁹ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, op. cit., p. 9.

¹¹⁰ D. Hopkins, op. cit., p. 101.

¹¹¹ *Surrealism*, op. cit., p. 21.

¹¹² A. Breton, op. cit.

¹¹³ D. Hopkins, op. cit., p. 104.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 272.

¹¹⁵ „A Deep Affinity: Surrealism and Non-European Arts“, *artmediaagency.com*, 2015 05 07, žiūrėta 2018 01 21, prieiga internete <https://en.artmediaagency.com/108847/a-deep-affinity-surrealism-and-non-european-arts/>.

parodoje buvo eksponuoti ir Ramiojo vandenyno tautų bei Amerikos indėnų kūriniai, o 1936 m. meno kūrinių pardavime visi šie darbai buvo drauge išdėstyti vitrinose¹¹⁶.

Lietuvos grafikų kūrybai stipriausią įtaką darė trys siurrealistai – Joanas Miró, René Magritte‘as ir Salvadoras Dali.

Miró darbai priskiriami abstrakčiojo siurrealizmo kryptčiai, jis buvo vienas iš keleto tapytojų¹¹⁷, propagavusių automatinio piešimo metodą. Dailininkas komponuodavo laisvu rankos judesiu brėžiamas linijas, jas papildydavo skaičiais ar užrašais. Tapydamas menininkas neturėdavo išankstinės idėjos. Pirmiausiai spalva padengdavo paveiklo plotą, o tuomet užtapydavo realius arba neatpažįstamus objektus. Galutiniame rezultate matyti vaikų meno įtaka – linijinis piešinys ir netaisyklingos geometrinės formos įgauna antropomorfinių bruožų. Bretonas Miró kūrybą vertino kaip gryną automatizmą¹¹⁸.

Kitą siurrealizmo kryptį – figūrinį siurrealizmą – atstovavo Dali ir Magritte‘as. Jie netaikė automatinio piešimo metodo, tačiau vaizdavo į sapną ar viziją panašų pasaulį. Magritte‘as siurrealistinį efektą kūrė kruopščiai planuodamas, o ne pasitelkdamas pašamonės srautą. Tapytojas nagrinėjo santykius tarp vaizdo ir objekto, vaizdo ir idėjos, be to, kaip ir kiti siurrealistai, mėgo derinti tarpusavyje nesusijusius objektus. Tapytojas į siurrealistų repertuarą įtraukė klasikinius Jacques-Luioiso Davido, Eduardo Manet kūrinius, kuriuose žmonių figūras pakeitė jų pozas atkartojančiais karstais. Dali paveikslams taip pat būdinga siurrealitinė išvaizda, tačiau ne siurrealitinis kūrybos metodas. Ankstyvuosius kūrinius tapytojas kūrė sąmoningai domėdamasis psichoanalizės teorijomis, jomis grįsdamas į sapnus panašius siužetus¹¹⁹. Dali kūriniuose įvaizdinami su seksualiniais kompleksais susiję mitai (pavyzdžiui, Edipo mitas), kastracijos baimė. Žmonių figūros kūriniuose dažnai deformuotos, įvairios kūno dalys keičiamos aptakiomis biomorfinėmis formomis. Dali kompozicijų veiksmas dažniausiai vyksta atviroje erdvėje, kurioje ryškiai nubrėžtas horizontas, stipri perspektyva.

1.4. Siurrealizmo adaptacijos komunistinio bloko šalyse

Istoriniais siurrealizmo laikais Rytų ir Centrinėje Europoje siurrealizmo vietinės atšakos susiformavo Čekoslovakijoje, Serbijoje, ir Rumunijoje¹²⁰. Joms didelę įtaką darė prancūzų siurrealistų

¹¹⁶ D. Hopkins, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁷ Automatizmo praktika labiau paplito tarp siurrealistų literatų, nei dailininkų. Automatinį piešimą, be Miró, propagavo Andre Massonas ir Yvesas Tanguy.

¹¹⁸ L. Laganà, „Dadaism, Surrealism and The Unconscious“, *Symposia Melitensia*, Nr. 9, 2013, p. 155.

¹¹⁹ *Surrealism, op. cit.*, p. 34.

¹²⁰ Serbijoje (tuo metu buvusioje Jugoslavijoje) ir Rumunijoje siurrealizmas buvo stipriai paveiktas Paryžiaus siurrealistų ir pasireiškė XX a. 3 deš. Kadangi siurrealitinė mintis daugiausiai plėtojosi literatūroje, be to, Lietuvos dailininkų sąlytis su šių šalių menine scena buvo minimalus, čia Serbijos ir Rumunijos šalių judėjimai plačiau nepristatomi.

judėjimas, kai kurių šalių menininkai buvo patys į jį įsitraukę. Stiprios tarpukario tradicijos pozicijų neapleido ir po Antrojo pasaulinio karo. Nors daugelis menininkų karo metais emigravo ar žuvo, likusieji darė stiprų poveikį jaunajai dailininkų kartai. Be to, juos veikė vis dar aktyvūs prancūzų surrealistai, jų organizuojamos parodos. 6–7 deš. surrealizmo idėjos paveikė ir Lenkiją.

Beveik paraleliai su prancūziškuoju ir belgiškuoju surrealizmu XX a. 3 deš. susiformavo čekų surrealizmas. 1924 m. čekų surrealizmo teoretikas Karelas Teige'as paskelbė „Pirmąjį poetizmo manifestą“. Prahoje kūrė su Bretonu ryšius palaikę literatai Vítězslavas Nezvalas, Jindřichas Štyrsky (ne tik rašęs, bet ir tapęs), tapytoja Marie Čermínová-Toyen (pav. 1.7), fotografas Jindřichas Heisleris ir kiti. Jiems buvo svarbus automatizmo metodas, dadaizmo idėjos, tad poetiški, lyriški motyvai dažnai jungiami su erotika ar mirties baime¹²¹. Čekų surrealistų veiklos nepertraukė net Antrasis pasaulinis karas: 1942 m. Prahoje susikūrė grupė „42“¹²². Netrukus po karo Brno įsikūrė jaunesnius menininkus jungianti grupė „RA“ (1946 m.)¹²³. Nors Čekoslovakijoje jų veiklą varžė nepalankios cenzūros sąlygos (dėl kurių grupės neilgai trukus iširo), išlikę ryšiai su prancūzų surrealistais suteikė galimybių eksponuotis Paryžiuje. Jaunosios kartos darbai dažnai buvo artimesni abstrakcionizmui ir grupei „CoBrA“, tad jiems surrealizmas greičiau buvo istorinė sąsaja su avangardinėmis tarpukario tradicijomis¹²⁴. 1951 m., suvienyta Teige'o, susibūrė dar viena grupė, vėliau pasivadynusi „UDS“¹²⁵. Naujomis socialinėmis ir politinėmis aplinkybėmis pasireiškė nauji čekų surrealizmo bruožai: absurdas, iracionalumas, ironija, juodasis humoras. Pasinaudojusi laisvesnėmis Prahos pavasario nuotaikomis, 1966 m. grupė surengė parodą „Siaubo simboliai“. Po sovietų kariuomenės įsiveržimo 1968-aisiais, grupė pasitraukė į pogrindį. 8 deš. grupė organizuodavo interpretacinius žaidimus-akcijas, kurių metu grupė dailininkų automatizmui artimu metodu perkurdavo žinomus paveikslus ar imdavosi kitokių veiksmų¹²⁶.

¹²¹ Lenka Bydžovská, „Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia“, *Papers of Surrealism*, 2005, nr. 3, žiūrėta 2018 05 06, prieiga internete [[https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project\(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c\).html/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c).html/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf)].

¹²² Nariai: tapytojai Františekas Grossas, Františekas Hudečekas, Jiri Kolaras, Janas Kotikas, skulptorius Ladislavas Zivras, teoretikai Jindřichas Chaloupecky ir Jiris Kotalikas. Po karo grupės kūrybai vis didesnę įtaką darė ispanų menininkai, tarp jų ir Pablo Picasso.

¹²³ Jos nariai priklausė jaunesniajai kartai. Grupei priklausė tapytojai Josefą Istleris, Bohdanas Lacina, Vaclavas Tikalas, Vaclavas Zykmondas, fotografas Milošas Korerekas, Vilėmas Reichmannas, literatai Ludvikas Kundera ir Zdeňekas Lorencas.

¹²⁴ P. Piotrowski, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁵ Grupės veikloje dalyvavo tapytojai Vaclavas Tikalas, Josefą Istleris, Mikulašas Medekas ir fotografė Emila Medkova. Netrukus po grupės įkūrimo mirusio grupės lyderio Teigo vietą užėmė poetas ir dramaturgas Vratislavas Effenbergeris. 1971 m. prie grupės prisijungė animacinių filmų kūrėjas Janas Švankmajeris ir tapytoja ir poetė Eva Švankmajerova.

¹²⁶ K. Fijalkowski, „Invention, imagination, interpretation: Collective activity in the contemporary Czech and Slovak Surrealist Group“, *Papers of Surrealism*, 2005, nr. 3, žiūrėta 2018 05 06, prieiga internete [http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf].

Lenkijoje tarpukariu savarankiškas siurrealizmo judėjimas nesusiformavo, tačiau siurrealizmas dailės lauką pradėjo veikti po Antrojo pasaulinio karo. Ryškiausiai siurrealizmo įtaką patyrė režisierius, scenografas ir tapytojas Tadeusz Kantoras, 1947 m. apsilankęs Paryžiuje surengtoje siurrealistų parodoje¹²⁷. Jo spektakliai pasižymėjo neįprasta aktorių vaidyba, imituojančia marionėčių judesius, didelės reikšmės suteikimu rekvizitams. Menininkas taip pat ėmė kurti hepeningus, kurie buvo paveikti automatizmo idėjų. 7 deš. Kantoras pradėjo kurti „ambalažus“ – asambliažus su kasdienio vartojimo daiktais: drabužiais, skėčiais, maišais. Siurrealizmo ir egzistencializmo idėjų stipriai paveiktas buvo ir tapytojas Zdzisławas Beksiński. Jo paveiksluose dažni mirties motyvai, vaizduojami distopinių peizažų fone. Menininkas teigė, kad tokiu būdu jis „fotografuoja savo sapnus“¹²⁸ – taigi savo kūrybinę praktiką siejo su Dali veikla.

Beksiński iš tiesų priklausė ir siurrealistų fotografų grupei, 1959 m. surengusiai bendrą parodą Glivice, Lenkijoje. Parodoje taip pat dalyvavo Zbigniewas Dłubakas, Jerzy Lewczyński, Marek Piasecki, Bronisławas Schlabsas, Krzysztof Vorbrodtas ir Zofia Rydet. Jie naudojo fotomontažo techniką, eksperimentavo ryškinimo proceso metu. Fotografai savo kūryboje siekė sukurti ne vien estetiškai siurrealizmui artimą vaizdą, bet ir apmąstyti politinę, egzistencinę komunistinės Lenkijos situaciją¹²⁹.

Ypač ryškus siurrealizmo poveikis buvo juntamas lenkų animacijoje ir kine. Siurrealistinis mąstymas atsiskleidžia Waleriano Borowczyko vaidybiniuose filmuose, kurie švelniai ir komiškaai provokuoja bei pulsuoja erotika. Keturis trumpametražius filmus jis sukūrė kartu su grafiku ir animacinių filmų kūrėju Janu Lenica¹³⁰. Tiek bendruose darbuose, tiek Lenicos filmuose pasakojimo linija kartais konstruojama asociatyviai, kartais – gana nuosekliai, tačiau naratyvas visuomet peržengia tikrovės ribas, paradoksaliai jungia daiktus, gyvūnus ir žmones. Čia animacija kuriama iš daugelio skirtingų elementų: piešinių, fotografijų, iškarpu, filmuotų vaizdų ar animuotų objektų, taip sustiprinant absurdo, chaoso ir sumaišties įspūdį (1.8). Jano Lenicos kūryba grafikos srityje taip pat buvo paveikta siurrealizmo. Jo kurtiems plakatams būdingas fantastiniams vaizdams artimas turinys, apipavidalintas *art nouveau* ir popartui artima dekoratyvia stilistika (1.9).

¹²⁷ K. Fijałkowski, „Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe“, in: *A Companion to Dada and Surrealism*, op. cit., p. 165.

¹²⁸ „Zdzisław Beksiński“, *Culture.pl*, žiūrėta 2018 05 07, prieiga internete [<https://culture.pl/en/artist/zdzislaw-beksinski>].

¹²⁹ „Photography in Communist Poland - A Surrealist Spirit?“, *Culture.pl*, žiūrėta 2018 05 07, prieiga internete [<https://culture.pl/en/event/photography-in-communist-poland-a-surrealist-spirit>].

¹³⁰ „Striptizas“ (1957), „Seniai seniai“ (1957), „Namai“ (1958), „Vienatvė“ (1959), „Muzikinė dėžutė“ (1959). Plačiau: M. Richardson, *Surrealism in Cinema*, Oxford: Oxford International Publishers, 2006, p. 107–120.

Lietuvių dailininkai per skaitomus žurnalus, knygas geriausiai buvo susipažinę su lenkų ir čekų siurrealizmo judėjimais. Ypač didelį įspūdį lietuvių dailininkams darė gyvai Lenkijos muziejuose pamatyti Kantoro asambliažai¹³¹, taip pat – čekiškų ir lenkiškų knygų estetika¹³².

1.5. Poparto ir siurrealizmo sąlyčio taškai

Poparto ir siurrealizmo kryptys, nors išoriškai yra visiškai skirtingos, iš tiesų turi nemažai sąlyčio taškų. Šias kryptis sieja panašios ištakos ir autoritetai, iracionalumo išaukštinimas, gyvenimo ir meno ribų trynimas. Be to, ankstyvojo poparto kūrėjai kartu su siurrealistais dalyvavo bendrose siurrealizmo parodose.

Tiek siurrealizmo, tiek poparto priešistorė prasideda nuo dadaizmo judėjimo. Dada žavėjosi ir šio judėjimo įtaką patyrė siurrealizmo teoretikas Bretonas, pats dalyvaudavęs dadaistų veikloje Paryžiuje¹³³. Bretonui įspūdį darė anarchistinės dadaizmo nuostatos, nauja poetinė kalba, realizmo atmetimas ir beprotybės, sapno, nesąmoningumo išaukštinimas. Visgi, kaip teigia siurrealizmo ir dada judėjimų ryšius tyrinėjęs Davidas Hopkinsas, šis bendrumas neįrodo dada įtakos siurrealizmui – greičiau parodo, kad dadaizme jau slypėjo tuo metu neįvardintas siurrealistinis pradas¹³⁴. Šių srovių bendrystė menininkus vedė iš vieno judėjimo į kitą – dadaistai Maxas Ernstas, Hansas Arpas, Man Ray'us prisijungė prie siurrealizmo¹³⁵. Dadaizmu ir siurrealizmo domėjosi ir poparto kūrėjai, pavyzdžiui, britas Paolozzis¹³⁶ ir amerikietis Warholas¹³⁷. Poparto kūrėjai iš dada perėmė siekį permąstyti kapitalizmą ir jo skatinamą vartotojiškumą. Vienas iš amerikietiškojo poparto pradininkų Robertas Rauschenbergas kurdavo naudodamas vartotojiškai visuomenei nebereikalingus daiktus. Ankstyvasis Rauschenbergo ir Jaspero Johnso popartas net vadintas neodadaizmu. Prie klasikinio dadaizmo naująją jo versiją priartina *readymade*'ų, *object trouvé* naudojimas, koliažų kūrimas, įterpiant ne vien vaizdus, bet ir tekstus, bei nepalankus požiūris į elitinį meną. Į komerciją skeptiškai žvelgė net ir puikiai jos principus įvaldęs Warholas, teigęs, kad „jei negali sugriauti sistemos – prisijunk, tuomet galbūt galėsi ją demaskuoti“¹³⁸.

¹³¹ Dailėtyrininkas Alfonsas Andriškevičius mini, kad 1972 m. gyvai Lodzės ir Varšuvos modernaus meno muziejuose Kantoro „ambaliažus“ pamatęs tapytojas Valentinas Antanavičius jais labai susižavėjo, grįžęs į Lietuvą toliau domėjosi menininko idėjomis, į lietuvių kalbą vertėsi prancūziškai rašytą Kantoro manifestą. Plačiau: *Pro A. A. prizmę, op. cit.*, p. 203. Pats Antanavičius sako, kad Lenkijoje matyti Kantoro ir Władysława Hasioro asambliažai buvo „mažas „langelis į Europą“, skatinantis ieškoti savo kelio“. Plačiau: V. Antanavičius, „Autobiografija“, in: *Valentinas Antanavičius, op. cit.*, p. 142.

¹³² „Norisi nupaišyti nuotykį vaikams“, *op. cit.*

¹³³ D. Hopkins, *op. cit.*, p. 91–93.

¹³⁴ *Ibid*, p. 100.

¹³⁵ *Ibid*, p. 103.

¹³⁶ J. James, *op. cit.*, 1997, p. 34.

¹³⁷ B. Gopnik, „When Andy Warhol Went Gaga for Dada“, *artnetnews.com*, 2017 05 23, prieiga internete [<https://news.artnet.com/opinion/andy-warhol-gaga-dada-1003244>], žiūrėta 2018 05 11.

¹³⁸ H. Foster, *op. cit.*, p. 131.

Visgi popartas atsisakė anarchistinių dadaizmo idėjų ir destruktivumo, o kaip priešpriešą elitiniam menui naudojo populiariosios kultūros žymes.

Verta paminėti, kad tiek siurrealistų, tiek poparto kūrėjų meniniai autoritetai buvo tie patys. Bretonas, rašydamas siurrealistų manifestą 1924-aisias, paminėjo ir faktiškai jiems nepriklausiusius Pablą Picasso bei Duchampą¹³⁹. Šiuos du menininkus, kaip ir Kurtą Schwittersą, galima laikyti europietiško poparto ištakomis.

Antras bendras siurrealizmo ir poparto bruožas – iracionalaus prado ir individo išskėlimas. Siurrealistai neracionalumą vertino kaip tiesioginę sąmonės, taigi tikrosios individo esmės, apraišką. Jie vadovavosi Freudo nuostata, jog sapnai yra tikroji realybė. Poparto apologetai, stipriai paveikti hipiškios laikmečio dvasios, dievinančios gamtą, siekiančios išlaisvinti sąmonę pasitelkiant psichotropines medžiagas, taip pat atstovavo neracionaliajai žmogaus pusei. Todėl poparto stilistika patyrė plastiškos *art nouveau* estetikos, įkvėptos aptakių gamtos formų, įtaką.

Dar viena bendra siurrealizmo ir poparto savybė – tikrovės apmąstymas. Siurrealistai tikrovę laikė nuobodžia ir veidmainiška, kaustoma dirbtinių moralės reikalavimų, todėl neatspindinčia vidinio žmogaus gyvenimo. Taigi jie siekė išlaisvinti savo sąmonėje slypinčius vaizdinius, troškimus, tamsiąsias sielos puses ir visu tuo praturtinti, o gal ir atspindėti tikrąją realybę. Popmenininkai bandė apsvarstyti gyvenimo banalumą, tačiau tai darė pasitelkdami parodiją ir ironiją. Todėl išoriškai jų kūriniai atrodo mėgdžiojantys vartotojišką tikrovę, žiniasklaidos vizualines klišes. Be to, poparto kūrėjai, kaip ir siurrealistai, naudojo kultūriniu vaizdų archyvu – apropriavo klasikinius meno kūrinius.

Su tuo susijęs abiejų meno krypčių bruožas – gyvenimo ir meno ribų suliejimas. Poparto apologetai tai darė kasdienes temas perkeldami į kūrybą, aukštąjį meną kryžmindami su taikomuoju menu, o taikomąjį – su aukštuoju. Warholas pats perėmė savo šilkografijų herojų – žiniasklaidos žvaigždžių – savybes, ir tapo populiariosios kultūros dalimi. Ekscentriškas Dali elgėsi panašiai – jo neįprastas elgesys (pavyzdžiui, 1936 m. surengtoje tarptautinėje siurrealistų parodoje skaitė paskaitą vilkėdamas naro kostiumą¹⁴⁰) galėtų būti prilygintas siurrealistiniams performansams. Beje, Dali, kaip ir Warholas, nevengė žiniasklaidos dėmesio, ir netrukus taip pat tapo populiariosios kultūros dalimi, kūrė komercinį dizainą, filmavosi reklamose.

¹³⁹ A. Breton, *op. cit.*

¹⁴⁰ J. Moorhead, „Dali in a diving helmet: how the Spaniard almost suffocated bringing surrealism to Britain”, *The Guardian*, 2016 07 30, prieiga internete [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/01/dali-exhibition-surreal-encounters-edinburgh>], žiūrėta 2018 05 13.

7-ojo deš. pradžioje, į meno sceną ėmus kilti popartui, parodose ši kryptis dažnai susidurdavo su vis dar aktyviai kuriančiais siurrealistais. Pavyzdžiui, Rauschenbergas ir Johnsas, kaip neodadaistai, atsidurdavo bendrose parodose su siurrealistais ir dadaistais. Viena iš jų buvo 1959-aisiais Paryžiuje surengta Tarptautinė siurrealistų paroda „Erosas“, kuruota Bretono ir Duchampo. Bretonas teigė, kad buvo tiesiog priverstas įtraukti tokį puikų, nors ir ne visiškai siurrealistinį Johnso kūrinį „Taikinys su gipso atliejomis“ (1955), kuris parodai suteikė šiuolaikiškumo¹⁴¹. Parodos pavadinimas sufleruoja dar vieną poparto ir siurrealizmo bendrumą – erotinės vaizdinijos naudojimą. Siurrealistai ją perteikė veikiami psichoanalitinių idėjų, o poparto kūrėjai, ypač britai Davidas Hockney'us ir Allenas Johesas plėtojo nenorminio seksualumo (*queer*) tematiką, kurią analizuoti taip pat galima pasitelkiant psichoanalitinę prieigą.

Popartas ir siurrealizmas iš dalies savo idėjas sujungia psichodelinėje estetikoje. Psichodelinis menas susiformavo ir paplito XX a. 7 deš., kartu su hiپیų subkultūros suklestėjimu. Jis buvo įkvėptas potyrių, patiriamų vartojant psichotropines medžiagas, ypač haliucinogeną LSD. Tokie potyriai buvo suvokiami kaip išplečiantys sąmonės galimybes, aktyvinantys jusles, išlaisvinantys kūrybines galias. Todėl psichodelinis menas artimai susijęs su siurrealizmu.

Tačiau psichodelinis menas jungė daugelio meno krypčių bruožus. Jame susijungė *art nouveau*, abstraktaus ir popmeno įtaka, o didžiausiu įkvėpimu buvo roko muzika. Pagrindiniai krypties bruožai buvo ryškios, kontrastingos spalvos, raibuliuojančios linijos ir šriftai¹⁴². Dėl išaugusio socialinio aktyvumo, alternatyvaus gyvenimo būdo paieškų psichodelinis menas ypač suklestėjo 7 deš. JAV plakatuose, ypač koncertų (Victoro Moscoso, Weso Wilsono darbuose, pav. 1.10), taip pat muzikos plokštelių apipavidalinime. Psichodelinių plakatų pirminė funkcija nebuvo informacijos perdavimas, veikiau jie vienijo tokį stilių mėgstančius jaunuolius, kurie plakatus mielai kabindavosi ant savo kambario sienų kaip savo pasaulėžiūros išraišką. Tokie plakatai buvo būtent jauniems žmonėms kuriamas produktas: „Kaip rašyta laikraščių pranešimuose, garbingi ir inteligentiški verslininkai negalėjo suprasti raidžių plakatuose; visgi plakatai komunikavo pakankamai gerai – pakankamai, kad užpildytų auditorijas jaunąja karta, kuri mokėjo iššifruoti žinutes.“¹⁴³

Reikšmingą vaidmenį psichodeliniuose plakatuose vaidino tipografija. *Art nouveau* stiliaus šriftai buvo atgaivinti kaip priešprieša 6-ajame deš. išpopuliarėjusiai šveicarų tipografijos mokyklai. Jai

¹⁴¹ W. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York: Museum of Modern Art, 1966, p. 177. Ištrauka cituota D. Hopkins, *op. cit.*, p. 404.

¹⁴² *Psychedelic: Optical and Visionary Art since 1960's*, sudaryt. D. Rubin, London: Mit Press, 2010, p. 15–16.

¹⁴³ P. B. Meggs, A. W. Purvis, *op. cit.*, p. 448–449.

buvo būdingas funkcionalus, minimalistinis, asimetriškai išdėstytas šriftas be serifų, komponuojamas naudojantis matematinio tinkleliu. Vienas populiariausių šveicarų, kitaip vadinamos internacionalinės tipografijos produktų – visuotinai pradėtas naudoti Helvetikos šriftas, 1957 m. sukurtas dizainerio Maxo Miedingerio¹⁴⁴. Psichodelinės tipografijos kūrėjai nuo šveicariškosios mokyklos atitilo visomis prasmėmis: šriftus laisvai piešė ranka, jiems suteikdavo organines banguotas formas. Tokiems šriftams būdingos skirtingų dydžių raidės, nevienodi tarpai tarp jų, įmantrumas. Tekstas plakatuose dažnai atlikdavo dekoratyvinę funkciją, t.y. jam buvo suteikiama kokio nors objekto, pavyzdžiui, ugnies liepsnų, akinių nuo saulės ar kita forma.

Psichodelinis menas iš poparto perėmė manipuliacijas fotografijomis. Kaip ir poparto kūrėjai, psichodelinę estetiką kuriantys grafikos dizaineriai perdirbdavo populiariosios kultūros vaizdus. Jie imdavosi ir popartui būdingo šių vaizdų redagavimo: nublankindavo natūralius nuotraukų tonus ir padidindavo nuotraukų kontrastą, kol likdavo vien juodos ir baltos vietos¹⁴⁵. Nespalvotos nuotraukos buvo užliejamos kontrastingomis spalvomis.

Poparto apologetų darbuose taip pat atsirado psichodeliniam menui būdingų bruožų. Vienas iš jų – vaivorykštės motyvas. Pastarasis gana dažnai aptinkamas Paolozzi kūryboje, kur gausiai naudojamos spalvų spektro variacijos, sudarančios hipnotizuojančio vaizdo įspūdį. Dar vieno britų menininko Peterio Phillipso darbuose juntamas susidomėjimas optika ir optiniu menu, kuriuos pasitelkiant kuriama psichodelinė aplinka koliažo technika įterpiamoms automobilių dalims ar gyvūnams. Vaivorykštės dažnai derintos ir su ikoniniu taikiniu motyvu. Pavyzdžiui, Joneso kūrinyje „Sheer magic“ (1967) vaizduojamame taikinyje panaudotas vaivorykštinis perėjimas tarsi perteikia už regimojo suvokimo ribų esančią erotinę patirtį, kurios dailininkas nesiima vaizduoti konkrečiais pavidalais. Taigi Didžiosios Britanijos poparto atstovai vaivorykštinių spalvų perėjimą naudoja siekdami sukurti hipnotizuojantį, už žmogaus sąmoningo suvokimo ribų esantį vaizdą.

Apibendrinant galima teigti, kad Vakarų poparte dominavusi masinė kultūra socialistinėse šalyse buvo pakeista ideologiniais komunizmo simboliais. Vakaruose popmeninkai perteikė ikonų ar spaudoje vyraujančių nelaimingų atsitikimų banalybę, o Rytų Europos menininkai vaizdavo sovietinių simbolių banalumą. Lenkai pritaikė poparto išraiškos priemones, jas sujungdami su psichodelinio meno ir *art nouveau* bruožais, taip pat derindami su konceptualizmu. Vengrai derino *informel* abstrakciją ir figūratyvą, buvo labiau paveikti amerikietiškojo poparto. Estų grupė ANK'64 jungė siurrealizmo,

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 377.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 449.

abstrakcionizmo ir poparto kryptis, o SOUP'69 buvo stilistiškai vieningesnė. Latvijoje popartas nepaliko gilesnių pėdsakų.

Klasikinio siurrealizmo kūrėjai vertino pašamoninius vidinius procesus ir visus iš to kylančius aspektus: primityvų ir vaikų meną, automatizmą. Šie bruožai buvo svarbūs ir Rytų Europos dailininkams. Tarpukariu klestėjęs čekų siurrealizmas vertino prancūzų siurrealizmo ir dada idėjas. Lenkijoje siurrealizmo apraiškos atsirado tik po Antrojo pasaulinio karo, tuomet pasireiškė teatro dailėje, animacijoje ir grafikoje.

Siurrealizmas ir popartas abu yra kilę iš dadaizmo šaltinio, tad abi kryptys vertino iracionalią žmogaus pusę. 6 deš. šių krypčių menininkai jautė savo pažiūrų bendrumą, kartu dalyvavo parodose. Bendri sąlyčio taškai galiausiai išsivystė į atskirą psichodelinio meno atšaką, kuri jungė siurrealistinį tikrovės ribų plėtimą ir popartinį dekoratyvumą.

Lietuvių dailininkus labiausiai veikė geriausiai pažįstamos lenkų ir estų poparto atmainos, atnešusios susidomėjimą psichodeliniu menu, hedonistines nuotaikas ir parodžiusios ironijos taikymo socialistinėse šalyse galimybes.

2. POPARTAS IR SIURREALIZMAS SOVIETŲ LIETUVOJE

Šiame skyriuje pristatomi informacijos apie Vakarų meno kryptis plitimo keliai: oficialiai publikuoti šaltiniai, socialistinio bloko periodiniai leidiniai. Aptarus įtakų plitimo galimybes, ieškoma siurrealizmo ir poparto krypčių aktualumo sovietinėje Lietuvoje gyvenusiems dailininkams. Taip pat analizuojami skirtingi grafikų kartų, susidomėjusių šiomis kryptimis, išėties taškai, juos veikusios meninės įtakos.

2.1. Informacijos plitimo keliai

Pasibaigus pokario laikotarpiui, kuomet bendravimas su užsienio valstybių piliečiais buvo itin suvaržytas, lietuvių dailininkus ėmė pasiekti informacija apie klasikinį modernizmą ir tuometines meno naujoves.

Oficialiuose šaltiniuose apie Vakarų meną informacijos nebuvo gausu, tačiau retkarčiais pasirodydavo kritiniu tonu parašyti gana informatyvūs straipsniai. Ko gero, pirmą kartą oficialiuose šaltiniuose apie siurrealizmą pasiskaityti buvo galima 1959 m. laikraštyje „Literatūra ir menas“¹⁴⁶. Ši meno srovė, žinoma, buvo pristatoma kaip „buržuazinės kultūros krizės padarinys“. Tačiau nevengota pateikti išsamios pirmojo siurrealistų manifesto santraukos, pagrindinių siurrealizmo bruožų, nupasakoti Salvadoro Dalí paveikslų. Be to, buvo publikuota René Magritte'o paveikslas „Filosofija buduare“ (1947) reprodukcija. Apie siurrealizmą šiek tiek rašyta ir straipsnyje, skirtame abstrakčiajam ekspresionizmui¹⁴⁷, palyginamos šių meno srovių propaguojamos atviros pašąmonės raiškos galimybės. Tais pačiais metais dviejuose laikraščio „Literatūra ir menas“ numeriuose buvo išspausdintas straipsnis „Proto priešai“¹⁴⁸, nušviečiantis psichoanalitines Sigmundo Freud'o idėjas, kuriomis taip žavėjosi siurrealistai. Tekste taip pat analizuojama, kokią įtaką vakariečiams Freudas padarė keisdamas požiūrį į kūrybą, ją suvokiant kaip individo saviraišką, savo vidinio pasaulio vizualią išraišką. Dar viename straipsnio tęsinyje buvo pristatyti ir sukritikuoti egzistencializmo filosofai, iškeliantys individo, o ne visuomenės (arba, kaip tuomet rašyta, liaudies) būtį.

Po aštuonerių metų, 1967-aisiais, išleista Liongino Šepečio knyga „Modernizmo metmenys“ apžvelgė visas tuometines modernistinio meno sroves. Tarp jų buvo pristatomas ir siurrealizmas bei naujausios Jungtinėse Amerikos Valstijose klestinčios meno srovės: popartas, opartas, kinetinis menas

¹⁴⁶ V. Projofjevas, „Kas yra siurrealizmas?“, *Literatūra ir menas*, 1959 08 08.

¹⁴⁷ J. Golomštokas, „Tašizmo „atradimas“, *Literatūra ir menas*, 1959 10 31.

¹⁴⁸ A. Jegorovas, „Proto priešai“, *Literatūra ir menas*, 1959 10 03, 1959 10 10.

(pastarosios Šepečio buvo įvardytos kaip ultramodernizmas). Iš siurrealistų buvo supažindama su Giorgio de Chirico, Joano Miró, Magritte'o, Roberto Matta'os, Yves Tanguy'aus, Dali darbais. Siurrealizmas buvo įvardytas kaip „buržuazinės visuomenės estetiškos krizės, dekadanso pasireiškimas“, paliečiantis aktualias problemas, tačiau žalojantis žmogaus sielą¹⁴⁹. Apie popartą rašyta, kaip apie kapitalistinės konkurencijos produktą, laikomą „antimenu, blogiausio skonio apraiška“¹⁵⁰, netgi apie jo pavojingumą „teisingo“ estetinio skonio ugdyme¹⁵¹. Nepaisant to, buvo pristatyti žymiausi popmenininkai, jų intencijos, publikuotos kelios reprodukcijos.

Sovietinėje Lietuvoje plito ir kitos apie šiuolaikinį meną pasakojančios knygos. Tai buvo mažiau ideologizuota, ir, ko gero, itin reta Lietuvoje Aldo Pallegri knyga „New Tendencies in Art“ (pirmas leidimas 1966 m.)¹⁵², rusiškos Vakarų meno srovės kritikai skirtos knygos: Andrejaus Lebedevo „Surakintas menas (šiuolaikinio buržuazinio vaizduojamojo meno naujausių srovių kritika)“¹⁵³ ir Nikolajaus Malachovo „Šiuolaikinių buržuazinių formalistinių meno krypčių kritika“¹⁵⁴.

Trūkstamas žinias apie Vakarų meną Lietuvos dailininkai bandė užpildyti informacija iš kitų šaltinių. Kai kurie pamatė siurrealistų kūrybą lankydami kaimyninėse šalyse¹⁵⁵. Lankydami Krokuvos grafikos trienalėje¹⁵⁶ ir Varšuvos plakato bienalėje, menininkai aplankydavo ir modernaus meno muziejus, kur buvo galima rasti ir lenkų dailininkų asambliažų¹⁵⁷. Kai kuriems pavykdavo išvykti ir į Vakarų valstybes. Pavyzdžiui, Algirdas Steponavičius 1968 m. stažavosi Miunchene, ten aplankė nemažai dailės galerijų. Kaip prisimena Birutė Žilytė, tai praplėtė jų abiejų meno sampratą¹⁵⁸. Kiti dailininkai su Vakarų meno pasiekimais susipažindavo studijuodami reprodukcijas dailės albumuose, atsiųstuose ar atvežtuose užsienyje gyvenančių giminaičių, draugų, ar gautų kitais būdais. Pavyzdžiui,

¹⁴⁹ L. Šepetytys, *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 103.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 129.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 132.

¹⁵² A. Pellegrini, *New tendencies in Art*, New York: Crown Publishers, pirmasis leidimas 1966, antrasis 1968. Šią knygą, kaip reikšmingą Vinco Kisarausko ieškojimų dalį, mini Linas Katinas. Plačiau: M. Žvirblytė, „Vinco Kisarausko kūrybos kontekstai“, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵³ A. K. Лебедев, *Искусство в оковах (критика новейших течений в современном буржуазном искусстве)*, Москва: Академия художеств СССР, 1962; Н. Я. Малахов, *Критика современных буржуазных формалистических течений в искусстве*, Москва: Искусство, 1965.

¹⁵⁴ Pastarąsias knygas kaip reikšmingą žinių šaltinį mini Kostas Dereškevičius. Plačiau: *Kostas Dereškevičius. Tapyba, op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁵ Pavyzdžiui, Vytautas Kalinauskas su siurrealistų darbais susidūrė išvykose į Lenkiją ir Čekoslovakiją. (R. Rachlevičiūtė, „Siurrealizmas ir erotiškumu daigai Vytauto Kalinausko tapyboje“, in: *Colloquia*, Nr. 29, p. 128-129) Rimtautas Gibavičius lankėsi Italijoje. (E. Lubytė, „Petras Repšys, dailininkas“, *Tylusis modernizmas*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. 199).

¹⁵⁶ Didelį įspūdį apsilankymas Krokuvos grafikos bienalėje 1972 ir 1976 m. paliko Gerardui Šlektavičiui, kur labiausiai įsiminė vokiečių ir japonų menininkų Gerdo Winnerio, Shiro Fukasawos, Akiros Kurosakio ir Ay-O kūriniai darbai. In: G. Jankevičiūtė, „Paroda, primenanti grafikos istorijos pamoką“, *op. cit.*, p. 64-68.

¹⁵⁷ *Pro A. A. prizmę, op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁸ „Didžiausioje pasaulyje vaikų ir jaunimo bibliotekoje – sovietinių laikų lietuvių knygų iliustracijos“, *Illustratrium. Lithuania in Bologna*, 2012 12 21, http://lithuania-bologna.eu/lt/978298/in_focus/didziausioje-pasaulyje-vaiku-ir-jaunimo-bibliotekoje-pristatomos-sovietiniu-laiku-lietuviu-knygu-iliustracijos, žiūrėta 2017 01 15.

grafikui Petru Repšiui pavyko gauti Salvadoro Dali kūrybos albumą. Per jį su Dali kūryba susipažino Vincas Kisarauskas. Albumą įsigijus Vytautui Valiui, su Dali darbais susipažino ir Birutė Žilytė bei Algirdas Steponavičius, Vladas ir Marija Vildžiūnai ir kiti menininkai¹⁵⁹. Rimtautas Gibavičius siurrealistu darbus pristatė savo mokiniams M. K. Čiurlionio meno mokykloje, tarp kurių buvo ir Alfreda Venslovaitė-Gintalienė.¹⁶⁰

Apie Vakarų meno kryptis Lietuvos dailininkus informacija pasiekdavo ir per spaudą. Grafikas Mikalojus Povilas Vilutis prisimena, jog teoriškai buvo prieinama galimybė prenumeruoti lenkiškus žurnalus, tačiau praktiškai prenumerata ne visuomet pasiekdavo savo adresatus. Lietuvių dailininkai skaitydavo žurnalus *Projekt*, skirtą vizualiesiems menams, ir bendresnio pobūdžio savaitinį iliustruotą žurnalą *Przekrój*, kuriame pasitaikydavo straipsnių apie Vakarų šiuolaikinį meną, muziką ir madas.¹⁶¹ Grafikas Petras Repšys prisimena, kad prenumeruodavo lenkišką *Sztuka* ar čekišką *Výtvarné umění*¹⁶², skirtus vizualiesiems menams. Arvydas Každailis mini (be anksčiau minėtų žurnalų) skaitęs lenkišką *Przegad artystyczny*, rumunišką *Arta Plastica* ir čekišką *Vytvarne Prace*¹⁶³. Be to, dailės istorikė Karolina Jakaitė rašo, kad nuo 6 deš. antros pusės Lietuvoje buvo galima skaityti ir čekišką *Domov*, lenkišką *Ty i Ja*, vokišką *Neue Werburg*. Eksperimentinio meninio konstravimo biure dirbę dailininkai turėdavo galimybę susipažinti ir su Vakarų pasaulio grafinio dizaino klausimams skirta spauda, kadangi biuras prenumeruodavo Anglijos, Prancūzijos, Italijos, Šveicarijos, JAV ir Kanados leidinius¹⁶⁴. Vis tik tiksliau menininkus pasiekusius informacijos šaltinius (prenumeruojamą periodiką) padėtų nustatyti pašto ir cenzūros tarnybų veiklos tyrimai, kurių istorikai kol kas nėra atlikę, o šio darbo ribose juos atlikti buvo neįmanoma.

2.2. Siurrealizmo ir poparto aktualumas sovietinėje Lietuvoje

Lietuvos grafikai žinias apie Vakarų modernizmą ir naujas menines tendencijas sudurstydavo iš skirtinguose informacijos šaltiniuose randamų fragmentų. Vis tik tai, kad dailininkai žinojo esminius vėlyvojo modernizmo krypčių bruožus ir žymiausius autorius, nepaaiškina priežasties, kodėl jie buvo paveikti šių idėjų. Kuo siurrealistinė dailė, pasaulyje avangardinę poziciją užleidusi naujesnėms dailės srovėms ir neturėjusi tradicijų Lietuvoje, buvo įdomi lietuviams? Kodėl planinės ekonomikos sąlygomis

¹⁵⁹ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealizmas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*: daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 43-54.

¹⁶⁰ R. Rachlevičiūtė, „Alfredos Venslovaitės-Gintalienės lunapoliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2011, p. 143.

¹⁶¹ D. Žuklytė, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶² *Piešimas buvo tarsi durys*, Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas, Vilnius: Aidai, 2013, p. 87.

¹⁶³ Priedas Nr. 2, Pokalbis su Arvydu Každailiu.

¹⁶⁴ K. Jakaitė, *Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6 deš.*, *op. cit.*, p. 104–105.

gyvenusiems dailininkams, kaip ir kitiems SSRS gyventojams, patyrusiems prekių deficitą, kapitalistinės visuomenės suformuotas popartas buvo aktualus? Dar daugiau – kodėl „buržuazinės krizės padariniu“ laikyto siurrealizmo ir „blogiausio skonio apraiška“ įvardyto poparto bruožai Lietuvos grafikoje dažniausiai neatkreipdavo cenzūros dėmesio, o kai kuriais atvejais net sulaukdavo oficialių apdovanojimų?

Atsakymų į šiuos klausimus paieška visų pirma reikalauja prisiminti oficialiai dailei keltus uždavinius. Suformuotas dailės kontrolės mechanizmas turėjo užtikrinti ideologiškai „teisingų“ meno darbų kūrimą ir taip užkirsti kelią Vakaruose madingų srovių plitimui. Nors, kaip rašo Erika Grigoravičienė, „nuosekliai išplėtotos, aiškios ir oficialios socrealizmo teorijos partija niekuomet neturėjo“¹⁶⁵, vis tik buvo reikalaujama nacionalinės formos, partiškumo, socialistinio turinio. Lietuvos komunistų partijos Centrinis komitetas (LKPC), LSSR Kultūros ministerija ir LSSR Dailininkų sąjunga (LDS), organizuodamos valstybinius užsakymus, kontroliuodamos parodų turinį ir įsigydamos juose eksponuojamus darbus skatino dailininkus nenukrypti nuo gana aptakiai formuluojamų gairių. Dailininkai buvo skatinami prisidėti prie komunistinės visuomenės kūrimo, auklėti harmoningą tokios visuomenės narį, kurti suprantamai¹⁶⁶. Visgi suprantamai nereiškę natūralistiškai – į tokį raiškos būdą (kaip ir į formalizmą, sprendusį grynai menines problemas) žiūrėta neigiamai. Pageidauta kurti temomis, susijusiomis su viešuoju žmogaus gyvenimu – darbu, poilsiu, šventėmis, taip pat vaizduoti istoriškai kelyje į komunizmą reikšmingus momentus, SSRS technologinius, mokslinius pasiekimus ir kt. Taigi autentiškumą kūryboje turėjo pakeisti „kiekvieno sovietinio piliečio egzistenciniu pamatu“ tapusi ideologija, turėjusi „įprasminti jos praeitį, dabartį ir ateitį“¹⁶⁷.

Ideologiniai reikalavimai varžė menininkų saviraiškos galimybes ir skatino ieškoti alternatyvių raiškos būdų. Tai lietė ne vien dailininkus, bet ir kitų sričių kūrėjus. Dalis literatų bandė atsigręžti į primityvizmą, lietuvių tautosaką, kiti domėjosi intelektualine Vakarų tradicija¹⁶⁸. Fotografai bandė

¹⁶⁵ Grigoravičienė pastebėjo, kad LKP greičiausiai tikėjosi, kad dailininkai siūlomų direktyvų bandys išvengti. Tokiu būdu „teminio paveikslų plėtotė tapytojus turėjo ilgam atgrasyti nuo bet kokio conceptualumo [...]. Reikalavimas žengti su gyvenimu turėjo apsaugoti [...] nuo avangardizmui būdingo meno bei gyvenimo suartėjimo [...]. Pilietinio sąmoningumo ir dėmesio žmogui reikalavimas tegalėjo paskatinti individo atsiribojimą, socialinį nihilizmą ir nepasitikėjimą bet kokiomis visuotinio aktyvizmo formomis.“ E. Grigoravičienė, „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, t. 40, nr. 3, 2005, p. 28–37.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 29–36.

¹⁶⁷ T. Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: Vėlyvojo sovietmečio Lietuva 1964–1984*, daktaro disertacija, vadovas doc. dr. N. Šepetys, [rankraštis], Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012, p. 79.

¹⁶⁸ Literatūrologas Rimantas Kmita oficialiąją sovietinę kultūrą prilygino fabriko tvarkai. Fabriko metaforą Kmita perėmė iš filosofo Vytauto Kavolio, kuris ja nusakė „totalitariniams režiams būdingą kultūros organizavimo būdą. Kaip ir visose srityse, taip ir kultūroje fabriko tvarka numato vieną tikslą, turi aiškų ir racionalų jo siekimo planą, kurį vykdo griežtai atskirdama tuos elementus, kurie trukdo tai daryti ir kurie padeda.“ Plačiau: R. Kmita, „Lietuvių poezijos modernėjimas sovietmečiu. Bandymas konceptualizuoti“, in: *Literatūra*, nr. 48 (1), 2006, p. 10–12.

atsiriboti estetizuodami kasdienybę, ją pateikdami kaip reikšmingą formą¹⁶⁹. Tapytojai, teoriškai vykdydami reikalavimą atsigręžti į žmogų, praktiškai savo kūryboje vaizduodavo žmogaus individualybės menkumą – sistemos gniaužtuose gyvenančio tarybinio piliečio patiriamą būseną. Taigi 8 deš. pradžioje tapyboje paplito minios motyvas (Kosto Dereškevičiaus, Arvydo Šaltenio kūryboje), 9 deš. pradžioje transformavęsis į milžino ir nykštukų minios temą (Henriko Natalevičiaus, Ričardo Filistovičiaus, Mindaugo Skudučio, Šarūno Saukos kūryboje). Politines potekstes vėlyvojo sovietmečio tapyboje tyrinėjusi Grigoravičienė rašė, kad sistemos kritika buvo glaudžiai susijusi su pačių dailininkų savianalizės ir autoironijos procesais¹⁷⁰.

Grafikai išvengti ideologinių reikalavimų bandė keliais būdais. Pirmoji alternatyva buvo nesiimti vaizduoti tiesioginių tikrovės apraiškų, daugiau dėmesio skirti savo vidiniam gyvenimui. Siurrealistinė nuostata atmesti loginius procesus puikiai tiko idėjinio nuoseklumo stokojančios valstybės apmąstymui. Dar daugiau, kaip rašė dailės istorikas Piotras Piotrowskis:

Europos kultūros vienybė, vis mažiau įmanoma tikrovėje, vis labiau tapo siurrealia, pasiekama tik aukštesnėje abstraktaus dvasingumo plotmėje. Kuo toliau, tuo labiau tai tapo utopija, neegzistuojančia vieta. Toks siurrealizmo supratimas per utopinę suvienytos Europos kultūros kategoriją įgijo specifinę reikšmę: ne „siurrealumo“ [...], bet „nerealumo“¹⁷¹.

Prie siurrealistinio pasaulėvaizdžio dominavo prisidėjo brežnevinis sąstingis. Viešajame gyvenime žmonės nuolat patirdavo „mąstymo suvaržymą, idėjinį sustabarėjimą, dogmatinį kartojimasi“¹⁷² – kitaip tariant, absurda. Dailininkams nepasitenkinimą esama padėtimi buvo patogu išreikšti kritiką užmaskuojančiomis fantastinėmis metaforomis. Tad tarpukariu klasikinių siurrealistų keltas maištas prieš moralinius reikalavimus sovietinėje Lietuvoje įgavo kitą prasmę – suteikė būdą prieštarauti socialistinės ar komunistinės moralės sampratai ir intuityviai ieškoti individualios tiesos.

Tinkama niša grafikams, linkusiems į siurrealistinę kūrybą, buvo poezijos ar vaikams skirtų knygų iliustracijos. Vaikiškose knygose loginių ryšių nebuvimas, fantastiniai pavidalai buvo laikoma mažiesiems tinkama, lavinančia vaizduotę forma. Šiame kontekste vakarietiško meno atspindžiai cenzūros žvilgsnio dažniausiai nepatraukdavo. Vaikų dailininko reputacija suteikė didesnę laisvę ir

¹⁶⁹ I. Mazūraitė-Novickienė, „Fotografijos sampratos analizė XX a. 7–ojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos diskurse“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, nr. 75, p. 97.

¹⁷⁰ E. Grigoravičienė, „Leviatano išlikimas: politinė ikonografija ir bjaurasties estetika vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2012, p. 447–448.

¹⁷¹ P. Piotrowski, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷² T. Vaiseta, *op. cit.*, p. 364.

kuriant estampus. Nenorintiems imtis ideologizuotos kūrybos dailininkams tai buvo patraukli išėitis, leidusi išlaikyti kūrybinę laisvę.

Kita alternatyva norintiems išvengti ideologinės kūrybos buvo žvelgti į tikrovę, aplinkinį pasaulį ir sovietinę sistemą ironiškai. Ironija leido perteikti kritišką jaunų dailininkų požiūrį į sistemą, individo gyvenimo prasmę joje, suformuotą socialistinėse šalyse kilusių judėjimų ir jų numalšinimo, hipių subkultūros demonizavimo. Ironija, pasak istoriko Tomo Vaisetos, buvo viena iš nuobodulio būsenos – reakcijos į ideologines situacijas – apraiškų¹⁷³. Tačiau Vaiseta teigia, kad ironija sovietmečiu tegalėjo reikštis kaip satyros, t. y. literatūrinio žanro, dalis¹⁷⁴. Vis tik grafikos kūriniai, turintys poparto bruožų, įrodo, kad ironija sėkmingai plėtota ir dailės srityje. Nors ironiškai kūrusių grafikų kūryba visiškai neatitiko LKP idėjinės linijos, priekabių rasti buvo sunku. Formaliai žvelgiant, grafikai imdavosi vaizduoti darbo žmogų, kolūkių laukus, kultūros veikėjus. Komišką atspalvį šioms temoms suteikdavo žaismingos, dviprasmiškos poparto formos, suteikiančios progą kalbėti apie objektą aiškiai neišreiškiant savo vertybinio nusistatymo jo atžvilgiu. Kaip sakė Arvydas Každailis, „popartas leido atitolti nuo taip mums būdingo pakylėto tono, simboliškumo siekio. Leido būti kasdienišku, bravūruoti, būti tiesiog linksmu“¹⁷⁵. Komunistinio bloko visuomenė buvo įpratusi skaityti tarp eilučių, tad lengvai pastebėdavo ironiją, nurodančią į platesnius, sąjungos mastą apimančius reiškinius. Tiesa, kritikuojami reiškiniai buvo lengvo pobūdžio, neužkabinantys rimtų sisteminių problemų, visgi net ir tokio pobūdžio kritika nelikdavo nepastebėta. Pavyzdžiui, Vytautas Jurkūnas jaunesnysis prisimena, kad dėl dviprasmiško kūrinio „Draugas Vilutis pagavęs aštuonkojį“ (1976) pavadinimo sulaukė Kultūros ministerijos darbuotojų dėmesio¹⁷⁶, be to, abstraktūs darbų pavadinimai sulaukė kritikos spaudoje¹⁷⁷. Visgi tokios pastabos dažniausiai likdavo privačios. Dailės kritikai negalėjo atvirai pripažinti už popartinės estetikos slypinčio sarkazmo. Daugiausia, ką galėjo konstatuoti menotyrininkai, buvo kad „mūsų grafikai sugeba į pasitaikančias negeroves, miesčioniškumo apraiškas pažvelgti ir skvarbiu ironišku žvilgsniu“¹⁷⁸.

Rytų Europos tyrinėtojas Piotras Piotrowskis siūlo dar keletą priežasčių, kodėl popartas domino už geležinės uždangos gyvenusius menininkus. Jo nuomone, Vengrijoje dailininkai, pritaikydami poparto stilistiką, perteikė norą priartėti prie Vakarų, gal net būti jų kolonizuotais, taip pat išreiškė vartotojiškos kultūros ilgesį. Be to, poparto formų taikymas menininkams leido pasijusti pasaulinio

¹⁷³ T. Vaiseta, *op. cit.*, p. 363.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷⁵ Priedas Nr. 2, Pokalbis su Arvydu Každailiu.

¹⁷⁶ Pokalbis su V. Jurkūnu jaunesn., in: D. Žuklytė, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁷ V. Rimkus, „... ir nūdienos ritmai“, *Literatūra ir menas*, 1980 spalio 18.

¹⁷⁸ R. Jurėnaitė, „Grafikos raida – gyvas procesas“, *Kultūros barai*, 1979, nr. 11, p. 23.

šiuolaikinio meno dalimi¹⁷⁹. Lietuvių dailininkams taip pat nebuvo svetimas noras kurti aktualų, šiuolaikišką meną, neatsilikti jei ne nuo pasaulinių meno tendencijų, tai bent jau nuo socialistinėse šalyse vykstančių dailės procesų. Tai buvo susiję ne vien su poreikiu būti didesnių procesų dalimi, bet ir su bendru SSRS modernizacijos kontekstu, kur nuolat skambėjo siekiai pranokti pasaulinį lygį ir standartus¹⁸⁰.

Nors šios priežastys vienijo skirtingų kartų grafikus, jie siurrealizmu ir popartu ėmė domėtis skirtingomis aplinkybėmis.

Pirmąją Lietuvos grafikų kartą, savo kūryboje ėmusią taikyti siurrealizmo ir poparto apraiškas, to imtis paskatino ryšys su liaudies menu. Ši karta studijas baigė atšilimo pradžioje, 1956–1962 m., jai priklausė jau minėtas Steponavičius, taip pat Birutė Žilytė, Juozas Galkus, Rimtautas Gibavičius, Arvydas Každailis. Studijuodami jie buvo veikiami dėstytojų Eduardo Jurėno, Vytauto Jurkūno vyr., Jono Kuzminskio ir kitų vyresnių grafikų, perdavusių susidomėjimą liaudies menu. Postalininiu laikotarpiu liaudies menas buvo laikomas pageidaujamos „nacionalinės formos“ apraiška, tad tokiu būdu jauni dailininkai galėjo nesiremti socialistinio realizmo kanonais. Visgi jie, kaip ir primityvizmu žavėjęsi modernistai, iš liaudies meno perėmė ne paviršutinišką dekoratyvumą, o gebėjimą paprasta, stilizuota forma perteikti esmines objekto savybes. Lietuvių liaudies menas žavėjo kaip autentišką, iš pasąmonės ateinantį santykį su aplinka perteikianti kūryba. Jo tradicijų tęsimas skatino ieškoti individualaus stiliaus, o liaudies menui būdingi simboliai, metaforos vedė į susidomėjimą siurrealizmu.

Vis dėlto ši grafikų karta nebuvo orientuota vien į praeitį ir primityvizmą. Juos veikė atšilimo metu jaustas sąlyginis kultūros liberalėjimas, optimizmas, kylantis iš sparčios modernizacijos, techninės pažangos¹⁸¹. Vienas svarbiausių laikotarpio bruožų, tapatintas su entuziazmu, inovacijomis, buvo jaunystė¹⁸². Jaunatviška energija maišėsi su susižavėjimu vakarietiška kultūra: 6 deš. pabaigoje ši karta linksmindavosi šokdama bugivugį (*boogie-woogie*), žavėjosi Vakarų roko grupėmis, bendraminčių grupes neoficialiai vadindavo mėgstamų grupių vardais¹⁸³. Kurdami plakato ir knygos meno srityse, šie grafikai jautė poreikį reaguoti į kintančias vizualiosios kultūros madas. Tuo metu aprangoje buvo madingi kontrastingų, ryškių spalvų deriniai: oranžinė, geltona, rožinė, šviesiai žalia, žydra, violetinė, be to, margi šias spalvas derinantys audiniai. Ryškios spalvos, užapvalinti kampai ir banguotos linijos vyravo interjero dizaine. Nors kasdienėje praktikoje nebuvo daug galimybių susidurti su madingais vakarietiškais baldais, tokius interjerus pavykdavo išvysti bent jau užsienio šalių žurnaluose ar kino

¹⁷⁹ M. Žvirblytė, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁰ J. Mulevičiūtė, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸¹ Plačiau: J. Mulevičiūtė, *op. cit.*, p. 128–199.

¹⁸² *Ibid.*, p. 160.

¹⁸³ Žr. p. 75.

filmuose. Lietuvą pasiekdavo socialistinių valstybių kinas, rodytos stilingos prancūziškos komedijos. Supami tokio kultūrinio konteksto, ši karta įsisavino dekoratyvius poparto bruožus: ryškias spalvas, populiarius motyvus, madingas grafikos technikas.

Jaunesniajai grafikų kartai – Nijolei Valadkevičiūtei, Eduardui Juchnevičiui, Mikalojui Povilui Vilučiui ir Vytautui Jurkūnui jaunesn., studijas baigusiems 1968–1970 m., liaudies menas nebedarė didesnės įtakos. LDI jiems jau dėstė Galkus, kūryboje vis labiau pasinerdavęs į popartui artimą stilistiką¹⁸⁴. Nors trejeto studijų metu buvo populiariu kurti giliaspaudėmis technikomis, tačiau netrukus po mokslų baigimo šie grafikai ėmė ieškoti kitų išraiškos būdų. Šiai kartai nesinorėjo kurti jautraus, lyriško turinio. Jie kritiškai žvelgė į konkrečią juos supančią aplinką. Būdami geriau informuoti apie poparto judėjimą, šie dailininkai popartui artimą stilistiką taikė atsižvelgdami į jam derančias temas – miestietišką gyvenimo būdą, kasdienybę, techniką ir kt. Dar viena priežastis, lėmusi susidomėjimą popartu, buvo atsiradusios galimybės kurti šilkografijas. Ši technika estampuose leido perteikti itin ryškias spalvas, kuo grafikai ėmė mielai naudotis.

Šios kartos grafikų santykis su siurrealizmu išryškėjo kiek vėliau, po popartinių ieškojimų. 8 deš. pabaigoje stiprėjant egzistencialistinėms nuotaikoms, ryškėjant stagnacijos padariniams, grafikų darbuose ėmė daugėti siurrealistinių motyvų.

Popartas ir siurrealizmas domino ir kitus šiek tiek jaunesnius grafikus: 1972–1976 m. studijas baigusius Alfredą Venslovaite-Gintaliene, Stasį Eidrigevičių, Birutę Stančikaitę ir Gerardą Šlektavičių. Jie patyrė pirmosios siurrealizmo ir poparto įkvėptos grafikų kartos įtaką¹⁸⁵. Dar prieš studijas Venslovaite, Stančikaitė ir Šlektavičius mokėsi M. K. Čiurlionio meno mokykloje, kur dėstė Birutė Žilytė, Rimtautas Gibavičius, Arvydas Každailis, Linas Katinas, Vincas Kisarauskas, Valentinas Antanavičius ir kiti. Antanavičius prisimena:

Buvome pasiryžę kurti lietuvišką meną, atsirėmę į liaudies kūrybą ir pasaulio modernaus meno laimėjimus. Tuos principus stengėmės įdiegti ir savo mokiniams. Dailės skyriui 35 metus vadovavo vitražistas A. Garbauskas, pasižymėjęs didele tolerancija ir pedagogine intuicija. Jo dėka suburtas kūrybiškas pedagogų būrys. Daug metų dailės skyriuje nebuvo nė vieno partijos nario¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Vilitis prisimena, kad Galkus studijų metu duodavo gana daug taiklių patarimų, buvo reiklus. Galimą Galkaus įtaką domėjimusi popartine stilistika atskleidžia studijų metu Jurkūno jaunesn. sukurtas plakatas „Aplankykite Lietuvos pajūri“, nestokojantis dekoratyvumo, ryškių spalvų ir žaismingumo. Poparto stilistika ryški ir 1972 m. studijas baigusios Giedrės Bulotaitės-Jurkūnienės studijų metais ir keleriais metais po jų kurtuose plakuose.

¹⁸⁵ Priedas Nr. 3, Pokalbis su Gerardu Šlektavičiumi ir Birute Stančikaite.

¹⁸⁶ V. Antanavičius, „Autobiografija“, in: *Valentinas Antanavičius*, Vilnius: Artseria, 2002, p. 138.

Be to, 1970 m. Šlektavičius talkino Žilytei ir Steponavičiui, Valkininkų vaikų sanatorijoje „Pušėlė“ kuriantiems freską. Iš jų Šlektavičius perėmė žavėjimąsi ryškiomis spalvomis¹⁸⁷. 8 deš. antroje pusėje visame pasaulyje popartas, kaip ir kiekvienas stilius, iš pradžių buvęs radikalus, ilgainiui tapo dekoratyvesnis, priimtinesnis platesnėms masėms. Popartinė stilistika, prisijungusi kai kuriuos psichodelinio meno bruožus¹⁸⁸, ėmė dominuoti dizaine ir taikomuosiuose menuose. Tad šios kartos atstovai perėmė estetinę poparto išraišką, jo siūlomą dekoratyvumą, ryškumą, ir mažiau domėjosi poparto taikymo teikiamomis kritinės analizės galimybėmis.

Daugeliui Lietuvos grafikų popartas tebuvo trumpa kūrybinė fazė, vėliau užleidusi vietą kitoms įtakoms. Kaip rašo Davidas Crowley, taip nutiko ir kitose socialistinio bloko šalyse: „Popartas menininkų karjerose buvo trumpas eksperimentas, vėliau atvedęs į performatyvų, konceptualų meną, eksperimentinį kiną ar kitas menines praktikas“¹⁸⁹.

Taigi siurrealizmas ir popartas Lietuvos grafikams padėjo išvengti ideologizuotos kūrybos. Siurrealizmas traukė grafikų dėmesį kaip būdas kurti vidinį pasaulį atspindinčius darbus, kartu ir reaguoti į absurdo apraiškas tikrovėje. Popartas leido išlikti aktyviame santykiyje su tikrove, tačiau ją vaizduoti kritiškai, ironiškai. Susidomėjimas šiomis kryptimis skirtingoms grafikų kartoms kilo skirtingomis sąlygomis. Žilytės ir Steponavičiaus karta į modernizmą atėjo per primityvizmo stilizaciją. Jaunesni, Vilučio kartos grafikai, buvo stipriai paveikti jaunimo kultūros, jiems nebūdingas ankstesnei kartai artimas kūrybos romantizavimas. Dar jaunesni Šlektavičiaus kartos dailininkai patyrė mokytojų ir dėstytojų modernistų įtaką.

¹⁸⁷ G. Jankevičiūtė, „Paroda, primenanti grafikos istorijos pamoką“, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁸ Pavyzdžiui, biomorfinę plastiką, hipiškus augalinius motyvus.

¹⁸⁹ D. Crowley, „Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule“, *op. cit.*, p. 29–37.

3. POPARTO BRUOŽAI LIETUVOS GRAFIKOJE

Šiame skyriuje analizuojama, kokius bruožus popartas įgijo XX a. 7–8 deš. Lietuvos grafikų kūryboje. Nagrinėjamas poparto bruožų turėjusių kūrinių turinys, į grafikų temų arsenalą atėjęs per jaunatvišką, socialiai alternatyvų gyvenimo būdą, ir kiti, Vakaruose neįprasti poparto stilistikos pasitelkimo būdai, pritaikyti ideologizuotam turiniui. Tuomet gilinamasi į plastinę šių idėjų raišką ir Lietuvoje prigijusius Vakarų poparto bruožus. Grafikoje įsisavintus poparto bruožus grafikai perkėlė į kitas medijas, tad svarstomos grafikų universalumo priežastys ir pristatomi kitos dailės šakose sukuti grafikų darbai.

3.1. Ikonografija

3.1.1. Poparto motyvų ištakos sovietinės Lietuvos jaunimo kultūroje

Totalitarinėje valstybėje gyvenantys, 7 deš. pabaigoje – 8 deš. pradžioje studijas baigę jauni dailininkai nonkonformistines pažiūras išreiškė pirmiausiai gyvenimo būdu. Jie propagavo miestietišką ir bohemišką darbą, laisvalaikį, asmeninį stilių, kurie suformavo norą kūryboje kalbėti apie kitokią – ne socialistinę – visuomenę. Taip į jų temų ratą atėjo ligi tol Lietuvos dailėje reti jaunimo kultūros, kasdienybės gyvenimo atspindžiai.

Poparto bruožus įsisavinę grafikai priklausė neformalaus jaunimo gretoms. Jiems buvo būdinga hipiška išvaizda (vyrai nešiojo ilgus plaukus, augino ūsus ir barzdas, dėvėjo platėjančias kelnes¹⁹⁰), kuri, istorikų nuomone, laikytina socialine opozicija¹⁹¹. Po Romo Kalantos susideginimo 1972 m. rengtos ilgaplaukių vaikinų kirpimo akcijos gatvėse, buvo gausu prieš hipius nukreiptos propagandos, juos vadinančios valkatomis, veltėdžiais, narkomanais ir pan. Tokiame kontekste vyrams nešioti ilgus plaukus reikėjo drąsos. Išvaizda rodė ne tik domėjimąsi ir sekimą vakarietiškomis madomis, bet ir teigė jų vertybių propagavimą. Vis tik po dar kelerių metų ilgaplaukių vyrų mada masiškai paplito – kaip prisimena grupės „Gėlių vaikai“ lyderis Stasys Daugirdas, „paskui plaukus užsiaugindavo net partiniai veikėjai. Komjaunimo sekretoriai suprato, kad tai yra geras būdas „įeiti į kontaktą“ su jaunimu“¹⁹².

Dailininkams buvo būdinga ne tik alternatyvi, iš pilkos piliečių masės išskirianti išvaizda, bet ir alternatyvus gyvenimo būdas. Roko muzikos klausymasis leido aktyviai leisti laisvalaikį¹⁹³. Klausytasi

¹⁹⁰ „Norisi nupaišyti nuotykių vaikams...“, *op. cit.*

¹⁹¹ V. Klumbys, „Sovietmečio opozicinė elgsena“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2010, nr. 2 (28), p. 102.

¹⁹² R. Radzevičius, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 436–437.

vakarietišku grupių „The Beatles“, „The Doors“, Franko Zappos plokštelių ar „plaučių nuotraukų“ (ant rentgeno nuotraukų perrašytų plokštelių) ar lietuviškų grupių „Antanėliai“, „Gintarėliai“, „Gėlių vaikai“, „Dobilas“, „Rupūs miltai“ koncertuose. Vienas po kito Vilniuje įvyko reikšmingi muzikiniai įvykiai. 1970 m. surengtas roko festivalis Žirmūnų restorane, vadintas *pop session*. 1971 m. architekto ir kompozitoriaus Kęsto Antanėlio iniciatyva LDI buvo pastatyta Andrew Lloyd Webberio roko opera „Jėzus Kristus – superžvaigždė“, antrą kartą parodyta 1973 m. Vilniaus inžinerinio statybos institute¹⁹⁴. Dar vienas naujas laisvalaikio leidimo būdas buvo kelionės autostopu ir ne tik, kurias išpopuliarino susidomėjimas hipių ir bitnikų pasaulėžiūra. Neribotos galimybės keliauti po SSRS, pažinti Tolimuosius Rytus masino ne vieną menininką. Pavyzdžiui, Vytautas Jurkūnas jaunesn. kūrė diplominį darbą kelionės motyvais ir su menininkų grupe nukeliavo iki Archangelsko¹⁹⁵, Mikalojus Vilitis su Jurkūnu buvo nukeliavę iki pat Japonijos jūros, kur uždarbiaudami gaudė ir pardavinėjo jūros ežius¹⁹⁶.

Visgi menininkų gyvenimą žymėjo ne vien pozityvios alternatyvos. Bandydami atsiriboti nuo sovietinės tikrovės menininkai, kaip kiti visuomenės nariai¹⁹⁷, ėmė nesaikingai vartoti alkoholinius gėrimus. Įprastas bendrų susibūrimų vaizdas užfiksuotas Eduardo Juchnevičiaus archyve saugojome nuotraukoje, kurioje priešais jį patį, Jurkūną ir Vilitį stovi degtinės butelis, o rankose keliami stikliukai. Vilitis tai ironiškai įvardino kaip „alkoholinę rezistenciją“¹⁹⁸. Nors tai nebuvo ėjimas prieš sistemą, tačiau taip išreikštas atsiribojimas nuo jos, nedalyvavimas jos ritualuose¹⁹⁹, priešinimasis „užkulisinėmis formomis“²⁰⁰.

3.1.2. Jaunimo kultūros atspindžiai grafikoje

Nesisteminis gyvenimas skatino ieškoti kūrybos būdų, kurie grafikams leistų kalbėti apie jiems pažįstamą tikrovę. Dėl suartėjimo su Vakarų kultūra, jiems imponavo popartas, suteikęs instrumentus perteikti taisyklių nesuvaržyto, laisvo mąstymo vaizdinius, žaismingas temas.

¹⁹⁴ R. Oginskaitė, *Nes nežinojau, kad tu nežinai*: knyga apie Vytautą Kernagį, Vilnius: Tyto alba, 2009, p. 185–188.

¹⁹⁵ D. Žuklytė, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹⁶ Pokalbis su V. Jurkūnu jaunesn., D. Žuklytė, *op. cit.*, p. 76.

¹⁹⁷ T. Vaiseta rašo, kad alkoholizmas buvo paplitusi praktika siekiant atsiriboti nuo ideologinių švenčių – demonstracijų, kuriose dalyvavimas buvo privalomas. Plačiau: T. Vaiseta, *op. cit.*, p. 355–361.

¹⁹⁸ M. P. Vilitis, *Tortas*, Vilnius: Tyto alba, 2009, p. 36.

¹⁹⁹ Sigitas Geda rašė, kad dailininkų namuose ir dirbtuvėse „vykdavo didesni dalykai nei parodose. Jų reikšmė būdavo visuomeninė (gerąja prasme): primindavo, kad valdžia ne viską gali, kad dailininkai gyvi, žmonės gyvi, kūryba gyva.“ In: *Tylusis modernizmas*, *op. cit.*, p. 180–181. Privačių susibūrimų reikšmę, menininkų ratelius Steponavičių, Vildžiūnų, Šerių namuose, Viličiaus ir kitose dirbtuvėse mini daugelis to meto amžininkų.

²⁰⁰ A. Ramonaitė, „Įvadas: nematomos sovietmečio visuomenės paradoksai“, in: *Nematoma sovietmečio visuomenė*, *op. cit.*, p. 10.

Popartą grafikai taikė norėdami perteikti jaunimo kultūros aktualijas. Gerardas Šlektavičius diplominiame darbe „Studijų metai“ (1976, pav. 3.1), pasitelkdamas ryškų psichodelinį koloritą, kūrė pasakojimą apie dailės akademijos studentus, besiruošiančius peržiūroms, darančius estampų atspaudus, atliekančius privalomąsias praktikas kolūkių laukuose. Jaunatvišką kasdienybę dailininkas įamžino su dideliu atidumu detalėms: cikle įamžinta tuometinė atraitotų džinsų ir pusilgių sijonų moda²⁰¹. 8 deš. pradžios kūriniuose buvo gausu hipių pasaulėžiūros atspindžių, kuriuose išreikštos romantinės meilės, laisvės ir gamtos ilgesio temos. Kino plakatų kūrėjas Miroslavas Znamerovskis plakate filmui „Kur keliauja pasakos“ (1973, pav. 3.2) metaforiškai vaizdavo dviejų jaunų žmonių, išsilaisvinančių iš sistemos, siluetus. Simboliškai jiems po kojomis įkomponuotos griežtos geometrinės formos, krumpliaratis, o virš galvos – nesuvaržytas pasaulis – vaivorykštė, gėlės ir drugiai. Grafikas ir tapytojas Vladislovas Žilius iliustracijose Emilijos Balionienės knygai „Popieriniai drugiai“ (1972, pav. 3.3) kūrė laisvą, kupiną optimizmo gamtos vaiko įvaizdį, kuris leidžiasi į jį supančio pasaulio atradimus. Vienas išraiškiausių jaunimo kultūrą reprezentuojančių to meto kūrinių yra Každailio kūrinys „Hei, mambo“ (1974, pav. 3.4), visuomenę pasiekęs kaip šiek tiek pakeistas Leonido Jacinevičiaus „Keičiu gyvenimo būdą“ knygos viršelis. „Hei, mambo“ pulsuoja psichodeline atmosfera: čia ilgaplaukis vyriškis, traukiantis dėmą, seksualios merginos, gėlėmis margintos skraidančios žuvys ir kontrastingų, itin ryškių spalvų šėlsmas susilieja į vientisą haliucinacinį paveikslą. Jį sustiprina aiškios perspektyvos nebuvimas, realių objektų mastelių iškreipimas. Be to, įvedamas kelio motyvas – automobilis ir lagaminų kaugė atspindi kosmopolitiškumą, kelionių svarbą. Kūrinyje įterpiami ir komiksų elementai – trys žvaigždės formos intarpai su tekstu. Beje, tekstas nėra lietuviškas – adaptuota forma užrašytas žodis „hei“ (angl. hi, hey – labas), „mambo“, dvelkiantys egzotika. Aptartuose kūriniuose gyvenimas perteikiamas kaip siautulinga vienas kitą sekančių įvykių tąsa – nesibaigianti šventė.

3.1.3. Artima aplinka: šeima ir bohema

Kitoje temų grupėje atsiduria grafikų vaizduota artimiausia aplinka. Šiuose darbuose jie vaizdavo savo šeimos narius, draugus, kolegas. Vis tik glaudūs asmeniniai ryšiai su portretuojamaisiais nenulėmė idealistinio ar romantinio požiūrio į juos. Jie neretai vaizduoti komiškai ar ironiškai. Savitą popartui artimą kasdienybės ikonografiją kūrė Jurkūnas jaunesn. ir Vilutis. Abu grafikai kurdami portretus (dažnai su savo prototipais turinčius tik vieną ar kelis bendrus bruožus) nevengė stiprios deformacijos. Pavyzdžiui, Vilučio sukurtame „Petro Navalinsko portrete“ (1973, 3.5) žmogaus siluetas labiau panašėja

²⁰¹ G. Jankevičiūtė, „Paroda, primenanti...“, *op. cit.*, p. 66.

į ant galinių kojų stovintį žvėrį, o Jurkūno estampe „Petras Repšys stebi audros debesį“ (1978, 3.6) veido bruožus sudaro paskiros į vieną krūvą supuolusios formos. Toks nutolimas nuo ideologinių grožio standartų priešinosi darnaus, stabilaus žmogaus, žengiančio į socialistinį rytojų, vaizdiniui, propaguotam modernėjančioje 7 deš. dailėje ir vėlesnių laikotarpių oficialioje retorikoje²⁰². Iš tokio požiūrio į žmogų buvo pasišaipoma ne tik deformacija, bet ir portretams suteikiamais gremėzdiškais pavadinimais (Jurkūno „LSSR Valstybinio dailės instituto šilkografijos dirbtuvių meistras Sigitas Katkus“, 1978, 3.7) ar dviprasmybėmis (Jurkūno „Draugas Vilutis sugavęs aštuonkojį“, 1976, 3.8). Kurdami draugų atvaizdus dailininkai nevengė į juos perkelti bohemiško gyvenimo atspindžius. Jų kūrinuose aptinkami rūkymo, gėrimo ženklai, jų sukeliama padariniai. Ikoniškiausias kūrinys – Vilučio įspėjamojo ženklo formą primenanti²⁰³ šilkografija „Smerkiama laimė“ (1977, 3.9), kurioje kryžiumi perbraukta monumentali taure kelianti figūra. Alkoholio vartojimo prilyginimas laimei ir didinga tai daranti ryškiai raudona figūra perteikia norą jaustis pakylėtam ir atitolusiam nuo tikrovės. Keliuose kituose Vilučio darbuose („Fanatikas III“, pav. 3.10, „Petro Navalinsko portretas“, abu 1973) atsikartoja emblemiški vyno ąsočio, taurės motyvai, be to, ne vienas veikėjas turi cigaretę rankoje. Tokio gyvenimo padarinius Jurkūnas karikatūriškai įamžino estampe „Mikalojus raunasi plaukus“ (1974, pav. 3.11), kuriame sukūrė depresiją išgyvenančio draugo portretą. Buitinės menininkų kasdienybės vaizdiniai atskleidė nefasadinę gyvenimo sovietinėje Lietuvoje pusę.

3.1.4. Vaizdų gausa ir karo patyrimas per atvaizdą

Grafikai vaizdavo ne vien artimą aplinką, bet ir platesniame kontekste juos dominančius reiškinius. Vienas iš jų – vaizdų gausa. 1957 m. Lietuvoje pradėta transliuoti televizija. 6 deš. pabaigoje – 7 deš. pradžioje imta leisti vis daugiau iliustruotų žurnalų: 1945 m. pradėjo eiti „Jaunimo gretos“, 1949 m. „Švyturys“, 1952 m. „Tarybinė moteris“, 1957 m. „Mokslas ir gyvenimas“, 1962 m. „Banga“, 1967 m. „Nemunas“, 1972 m. „Kinas“. Juose nagrinėtos kasdienės, urbanistinės, mokslo populiarinimo ir kultūros temos. Šis vizualumo sustiprėjimas buvo artimas JAV 6 deš. ištikusiai būsenai, kai masiškai plito reklamos. Nors sovietinėje Lietuvoje vaizdai neturėjo komercinės potekstės ir didelė jų dalis buvo idiliško gyvenimo socialistinėje šalyje propaganda, vis tik jie vizualiai kalbėjo apie šiuolaikinį gyvenimą, ir tai taip pat stipriai veikė menininkus.

²⁰² G. Jankevičiūtė, „Žmogaus įvaizdžio kaita šiuolaikinėje Lietuvos skulptūroje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, Vilnius: Academia, 1992, p. 57.

²⁰³ E. Grigoravičienė, „Kam išmonei tiesa?“, *op. cit.*

Stipriausiai vaizdų perprodukcijos tematika atsiskleidžiama Arvydo Každailio kūryboje, iliustracijose Eduardo Mieželaičio knygai „Antakalnio barokas“ (Vilnius: Vaga, 1971, pav. 3.12). Každailis koliažo principu įžymybių nuotraukas, meno kūrinių reprodukcijas derino su knygos tematikai artimais barokinės architektūros ir skulptūros elementais, antikos palikimo, miesto daugiabučių rajono vaizdais. Knygos iliustracijose labiau akcentuotas vaizdų neutralumas, dabarties vaizdus bandyta „atsverti“ praeities epochų kūrinių. Visgi Každailis sukūrė kai kurių iliustracijų variacijas – savarankiškus estampus, kuriuose akcentus padėjo kitose vietose. Pavyzdžiui, estampe „Marsas“ (1971, pav. 3.13) didžiulis paukštis buvo pakeistas monumentaliu riterio su šalmu atvaizdu. Taip apatinėje kūrinių dalyje sukomponuoti karo mašinų vaizdai tapo aktualia karingo pasaulio būvio replika. Tokia pačia stilistika šiek tiek vėliau buvo sukurtos dar kelios iliustracijos: „Triukšmas“ (1977) ir „Kareivis“ (1978, pav. 3.14). Koliaže „Triukšmas“ naudojami demonstracijų, protestų, karių ir policininkų atvaizdai, dėl stipraus kontrasto susiliejęs į margą juodai baltą marginį, kuriame sunku išskirti konkrečius siluetus. Koliaže „Kareivis“ vaizduojamas šaukiantis siluetas, kurio akis dengia iš karo lauke bėgančių kareivių fotografijų sudaryta juosta. Kareivio kaktoje pavaizduota ištiškusi dėmė primena šautinę žaizdą. Šiuose kūriniuose Každailis priartėja prie Warholui, pasak Halo Fosterio, būdingo traumatinio realizmo – neišgyventų vaizdų kartojimas tarnauja kaip ekranas, padedantis suvokti traumą. Pasak Lacano, trauma yra praleistas susitikimas su realybe, tad realybės fragmentų kartojimas šią traumą užfiksuoja, ekranizuoja ir gamina. Tokiu būdu mes galime prisiliesti prie traumos ir ją integruoti į savo psichikos simbolinę tvarką – išgyti²⁰⁴. Taigi Každailio karo artilerijos, karo lauko ir protestų vaizdų kartojimą galima interpretuoti kaip jaunosios kartos bandymą į savo sąmonę integruoti neišgyventus, tačiau netolimoje praeityje buvusius karinius įvykius. Kita vertus, karo būsena net ir po Antrojo pasaulinio karo buvo pasaulio kasdienybė, išgyvenama jei ne tiesiogiai, tai per pasiekiančias naujienas. Kurti karo tema galėjo paskatinti 1968 m. SSRS įsiveržimas į Čekoslovakiją.

Karo vaizdų kontekste verta pažvelgti į kitą Každailio kūrinių „Jis“ (1978, pav. 3.15), taip pat naudojančių fotografijas. Jame pusę kompozicijos užima iš skirtingų akių atvaizdų sudėliotas koliažas, suponuojantis apačioje esančios figūros stebėjimą. „Jis“ perteikia visuomenėje tvyrojusį nuolatinį sekimo, buvimo KGB struktūrų stebėjimo objektu jausmą. Šis kūrinys atliepia Erikos Grigoravičienės *penketo* narių Mindaugo Skudučio, Broniaus Gražio, Raimundo Sližio, Henriko Natalevičiaus kūrybos interpretaciją. Pasak jos, minėtų tapytojų paveikslus galima suvokti kaip tam tikrą politinę ikonografiją, artimą klasikiniam Thomaso Hobbeso „Leviatano“ (1651) raižiniui, kuriame valstybės kūną sudaro

²⁰⁴ H. Foster, *op. cit.*, p. 131–136.

miniatiūrinė minia. Penketo narių kūryboje gausu įbaugintos, klusnios minios ir milžinų motyvų²⁰⁵. Každailis koncentruojasi ne į tiesioginį piliečių menkumo įvaizdinimą, bet į valstybės aparato kuriamo jausmo piliečiams perteikimą.

Karo tematika aptinkama ne tik Každailio kūryboje. Tačiau kituose grafikų darbuose – kino plakatuose – neišvengta ideologizuoto požiūrio, padiktuoto filmų siužetinės linijos. Plakatuose sovietiniai kariai, sukurti popartui artima estetika, perteikti herojiškai rūsūs ir ryžtingi. Tokie Vaclovo Balsio sukurti plakatai filmams „Karininkai“ (1971, pav. 3.16) ir „Tylos minutė“ (1972). Tiesa, Znamerovskis plakate filmui „Pagrindinio smūgio kryptis“ (1971) daugiau koncentravosi į figūrų judesio dinamikos perteikimą. Ideologiniai karių atvaizdai rodo, kad suformavę popartui artimą individualią manierą, grafikai ėmė ją taikyti ne vien kasdienybės, miestietiško gyvenimo būdo ar vaizdų perprodukcijos temoms, bet ir kitoms, Vakaruose popartui nebūdingoms temoms.

3.1.5. Poparto ir socializmo sankirtos

Viena iš Vakarų popartui nebūdingų temų buvo technika: įvairios transporto priemonės, pramoninės staklės. Technikos sąsajos su progresu, gerėjančiu gyvenimu skatino ieškoti modernaus išraiškos būdo. Dėl šios priežasties Každailis popartui artima stilistika sukūrė iliustracijas Algimanto Mikutos knygai „Mūsų automobiliai“ (Vilnius: Vaga, 1972, pav. 3.17). Kaip teigia Každailis, „Tema padiktavo ir spalvas: juk technika negali būti „natūralaus“, gamtos kolorito. Be to man reikėjo įtampos, triukšmo įspūdžio. Iš čia atsirado spalvoti debesys, dūmai, triukšmus perteikiančios linijos.“²⁰⁶ Taip pat dailininkas dekoratyvia, popartiška maniera sukūrė iliustracijas Rimanto Budrio knygai „Prie Nemuno rytas“ (1975, pav. 3.18). Joje, be kitų temų, vaizdavo lėktuvus, statybinius kranus, pramoninį Lietuvos peizažą. Poparto bruožai aptinkami ir Jurkūno jaunesn. leidinio „Metalio piovimo staklės“ (*sic*, 1976, pav. 3.19) viršelyje.

Prie technikos būtų galima priskirti žemės ūkio agregatus, atsiradusius Znamerovskio plakate dokumentiniam filmui „Kad žemė būtų dosnesnė“ (1973), kuriame vaivorykštės fone vaizduojamas traktorius. Visgi tai nėra pavienis poparto bruožų ir žemės ūkio tematikos derinys. Ryškiomis spalvomis ir formomis buvo kuriamos gyvulių emblemos (Juozo Galkaus plakatas „Apdrauskite gyvulius!“, 1972, pav. 3.20), naudojant trafaretus kurti gyvulių atvaizdai (Vytautas Kaušinis, „Respublikinė

²⁰⁵ E. Grigoravičienė, *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Inter se, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017, p. 195–233.

²⁰⁶ „Norisi nupaišyti nuotyki...“, *op. cit.*

gyvulininkystės paroda“, 1974), brėžę ironišką paralelę su Warholo įžymybėmis. Tokia šiuolaikiška plakatų forma žemės ūkio temoms suteikė patrauklumo.

Poparto elementai naudoti lietuvių liaudies kultūrą reprezentuojančiuose plakatuose ir iliustracijose. Poparto stilistikai artimos lietuvių liaudies kultūros reprezentacijos pavyzdžių yra sukūrę Galkus (pav. 3.21), Jurkūnas (pav. 3.22), Každailis, Znamerovskis. Vaizduodami muzikantus ir šokėjus grafikai daug dėmesio skyrė spalvingoms tautinio kostiumo detalėms, derino psichodelinį šriftą ir nacionalinę simboliką turinčius augalus, pavyzdžiui, rūtas.

Dar viena temų grupė – sportas ir laisvalaikis. Plakatuose ir iliustracijose vaizduotiems jauniems, stipriems kūnams tiko jaunatviškas poparto stilius. Sporto tematika aptinkama jau minėtose Každailio iliustracijose knygai „Prie Nemuno rytas“ (pav. (pav. 3.23), Giedrės Bulotaitės plakatuose „Moterų futbolo pirmenybės“ (1972, pav. 3.24) ir „Ruoškimės olimpiadai Maskva 80“ (1977, pav. 3.25), Žiliaus „Lietuvos TSR spartakiada“ (1971, pav. 3.26). Laisvalaikio tema – Jurkūno jaunesn. plakate „Aplankykite Lietuvos pajūrį“ (1970, pav. 3.27).

Popartiška forma naudota ir sovietinei ideologijai vizualizuoti, pavyzdžiui, lozungams ar švenčių skelbimams apipavidalinti. Rasos Dočkutės (pav. 3.28), Galkaus (pav. 3.29), Juozo Gelgudos (pav. 3.30), Astridos Žilinskaitės (pav. 3.31) sukurtuose plakatuose tekstiniai propagandiniai įrašai su vaizdu siejosi labiau asociatyviai, nei tiesiogiai. Plakatai nepasižymi emociniu krūviu, kuris padėtų sukurti įtikinantį, žodį vaizdu papildantį kūrinį. Matyti, kad plakatų autoriams tema tebuvo pretekstas išbandyti ar pritaikyti mėgstamą, popartui artimą stilistiką. Visgi kartais tokia sąjunga įgaudavo grynai formalų pavidalą. Iškalbingiausias to pavyzdys – dar studijų metais Bulotaitės sukurtas plakatas „Leninas“ (1969, pav. 3.32), kuriame nespaltotą G. Jobūbonio paminklo Maskvoje fotografiją kerta banguojančios spalvotos linijos, artimos psichodelinei estetikai. Ryškios vaivorykštės spalvos pagyvino rūstų vado atvaizdą, suteikė plakatui dinamiškumo. Amžininkai banguojančias linijas vertino kaip „šventiška plevėsuojančių vėliavų kaspinus“²⁰⁷. Plakatas net buvo išrinktas kaip geriausias Lenino 100-osioms metinėms skirtų plakatų konkurso darbas, be to, 1970 m. Tarptautinėje knygų parodoje Erfurte jis pasirinktas kaip vienas iš pagrindinių LSSR stendo akcentų.

Nors iš pirmo žvilgsnio šios temos nedera su poparto samprata, tačiau juk ši kryptis reflektavo savo kasdienybę. Vakarų kasdienybė buvo populiarioji komercinė kultūra, kurią menininkai perkėlė į savo kūrybą. Sovietų sąjungos sudėtyje buvusios Lietuvos kasdienybė buvo socialistiniai lozungai, penkmečio planai, žemės ūkis ir kolūkiai, scenai pritaikyta lietuvių liaudies kultūra. Kaip rašo dailės kritikas Jamie‘is Jamesas, popartą kūrusiems menininkams buvo būdingas šaltakraujiškas atsitraukimas

²⁰⁷ A. Gedminas, J. Galkus, *Lietuvos plakatas*, Vilnius: Mintis, 1971, p. 16.

nuo turinio – visos temos buvo vienodai tinkamos jų kūriniams²⁰⁸. Taigi ir poparto stilistiką mėgę Lietuvos grafikai neskirstydavo temų į jų dėmesio vertas ir mažiau vertingas. Jie imdavosi ir sovietinės kasdienybės, jai suteikdami tokį patį spalvingą popartišką pavidalą. Grafikų pasirinkimą ideologinėms temoms suteikti poparto bruožų turinčią išvaizdą galima aiškinti pasitelkiant antropologo Alexei'aus Yurchako mintį, kad vėlyvuju sovietmečiu ideologinio diskurso forma išliko sovietinė, bet „ją kartojantys žmonės prasmingų dalykų ieškojo kur nors kitur“. Grafikai, gaudami užsakymus kurti ideologinėmis temomis, imdavosi ieškoti šiuolaikiško, vakarietiško apipavidalinimo, leisdavosi į estetinių problemų sprendimo paieškas. Kaip yra rašę daugelis sovietmetį nagrinėjančių istorikų ir dailėtyrininkų, net ir paradoksalūs, sovietinei ideologijai tolimi reiškiniai (taip pat ir popartas) sistemai vis dėlto buvo naudingi, nes valdžiai suteikė liberalumo įspūdį²⁰⁹.

Reikia pripažinti, kad Lietuvos menininkai, kurdami ideologinėmis temomis, apsiribodavo plastinės formos eksperimentais. Palyginimui, estų popmenininkai ideologiją išnaudojo žymiai kritiškiau. Galbūt tai buvo susiję su liberalesniu Estijos politiniu klimatu²¹⁰, tačiau tikėtina, kad lietuvių dailininkai paviršutiniškai žvelgė į poparto teikiamas galimybes, ir juo domėjosi tik kaip šiuolaikiška, gyvenimo aktualijas atitinkančia forma. Vis tik net ir švelnus lietuvių grafikų kurtas ideologinio turinio ir vakarietiškos formos neatitikimas „nukenksmindavo“ propagandinę žinutę. JAV ir Didžiojoje Britanijoje kilusiu poparto stiliumi pavaizduoti komunistiniai lozungai atrodė tušti ir neprasmingi. Plakatai su lozungais tapo brežnevinės epochos inertiškumo ir idealų praradimo iliustracija.

Kita vertus, dalyje kūrinių grafikai vis tik propagavo vakarietiškas, demokratiškas vertybes – laisvę, taiką, meilę, įvairovę. Be to, šiuose kūriniuose vaizduota neparadinė gyvenimo pusė, o į kertinius komunistinei ideologijai reikšmingus aspektus (pavyzdžiui, darbą) žvelgta ironiškai. Vis tik šiuose kūriniuose nebuvo stipresnio politinio užtaiso, kuris būtų galėjęs juos išstumti į pagrindį. Išskyrus Vilutį ir Žilių²¹¹, kiti grafikai dalyvavo parodose, kūrė daugiatūkstantiniais tiražais spausdinamus plakatus, knygų iliustracijas. Vadinas, jie intuityviai jautė, koks turinys būtų laikomas ribų peržengimu – kitaip tariant, užsiėmė savicenzūra.

²⁰⁸ J. James, *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁹ Plačiau: A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2006; N. Šepetys, „Apie intelektualų kūrėją, (ne)palankų laiką, išaknijančius kontekstus, (ne)peržengiamas ribas“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, parodos katalogo priedas; E. Grigoravičienė, „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, nr. 3, p. 78.

²¹⁰ *Pro A. A. prizmę, op. cit.*, p. 109.

²¹¹ Vilutis parodose (išskyrus ekslibrisų) nedalyvavo 1971–1976 m. Žiliaus kūriniai parodose dažnai buvo atmetami, o 1974 m. jis, apkaltintas formalizmu, išmestas iš LDS. 1976 m. Žiliui pavyko gauti leidimą išvykti į Vakarų.

3.2. Plastinė raiška

3.2.1. Spaudos estetika

Lietuvos grafikoje poparto estetikos principai įgavo savitą plastinę raišką. Vienas populiariausių poparto bruožų buvo spaudos estetikos imitavimas, plačiai taikytas knygų apipavidalinime, plakatuose, pasitaikantis estampuose. Viena iš jos apraiškų buvo po truputį į skirtingų grafikų kūrybą kelią randanti šilkografija. Profesionalią pradžią tam davė 1971 m. LDI įkurtos šilkografijos dirbtuvės. Technologija į Lietuvą atkeliavo iš Kijevo, kur šiuo tikslu SSRS Poligrafijos mokslinio tyrimo instituto eksperimentinėje spaustuvėje stažavosi grafikai Eduardas Jurėnas ir Vilutis. Vilutis buvo paskirtas šilkografijos dirbtuvių meistru, be to, šią techniką pradėjo naudoti savo kūryboje. Šilkografija domino savo naujumu, galimybėmis eksperimentuoti²¹², tad po kurio laiko šilkografiją išbandė ir Jurkūnas jaunesn., ją taikė Každailis, Rimtautas Gibavičius ir kiti dailininkai. 1976 m. LDI buvo apgintas pirmasis šilkografijos technika atliktas diplominis darbas – Šlektavičiaus ciklas „Studijų metai“.

Su šilkografijos naudojimu atsirado jai būdinga technologinė savybė – rastras, kurį grafikai specialiai išryškindavo. Rastro naudojimas nebuvo siejamas su kūrinio turiniu, tad atlikdavo tik estetinę funkciją. Rastrą savo kūryboje dažnai pasitelkdavo Jurkūnas jaunesn. (estampai „Pietūs pas uošvę, pav. 3.33, „Jauna moteris“ ir kiti)., tokiu būdu kūriniams suteikdamas spontaniškumo įspūdį. JAV poparte, pavyzdžiui, Warholo kūryboje, rastras buvo reikalingas pabrėžti vaizdų masišką paplitimą, niveliaciją; Jurkūno darbuose tokių intencijų nėra. Dekoratyvią rastro sampratą liudija grafiko sukurtas viršelis leidiniui „Metalų piovimo staklės“, kuriame metalo apdirbimo prietaiso fragmentas perjuostas keliaspalve juosta. Šiuo atveju rastro naudojimas viršeliui suteikia monumentalumo ir vientisumo.

Su spaudos estetika sietinas ir multiplikacijos principas, naudotas dauginant dekoratyvinius elementus arba fotografijas. Lietuvoje multiplikacija naudota knygų vaikams iliustracijose, kur padėdavo sukurti stebuklingą gausos atmosferą, hiperbolizuoti (pavyzdžiui, Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus kūryboje). Visgi dažniau multiplikacija taikyta fotografijoms. Tokiu atveju dažniausiai buvo pasirenkama viena ar kelios nuotraukos, kurių kompozicinis ritmas laikytinas esminiu kūrinio elementu. Fotografijos buvo naudojamos nespaltvotos, paryškintu kontrastu, taip pabrėžiant tik svarbiausias jų dalis. Daugiausiai naudoti žmonių veidų atvaizdai, akies motyvas, nors būta išimčių – karo artilerijos, meno kūrinių nuotraukų. Vienas išraiškiausių multiplikacijos pavyzdžių – Znamerovskio plakatas filmui „Sibirietė“ (1973, pav. 3.34). Jame grafikas skirtingais masteliais

²¹² Priedas Nr. 3, Pokalbis su Gerardu Šlektavičiumi ir Birute Stančikaite.

atkartoja moters portretą, jį perteikia trimis kontrastingomis spalvomis. Metodą taip pat naudojo Antanas Kazakauskas („Atspindžiai“, 1968), Každailis (pav. 3.35). Každailio fotografijų naudojimas artimesnis warholiškai sampratai – jos multiplikuojamos tol, kol pavienis elementas praranda prasmę ir išpūdį kelia kaip visuma.

Fotografijų paplitimas paskatino dar vieną tendenciją – plokščio vaizdo išsigalėjimą. Mechaninę šilkografiją ėmėsi taikyti ne visi grafikai, tačiau daugelis trafaretus ėmėsi kurti rankiniu būdu arba imitavo šios technikos savybes, t.y. iš kelių spalvinių plokštumų kuriamą vaizdą. Šį principą savo kūryboje ėmė taikyti Galkus. Tai jo vaizduojamiems personažams suteikdavo dramatiškumo (plakatai filmams „Naktibalda“ ir „Sveikas ir sudie“, pav. 3.36, abu 1973). Plokščią vaizdą plakatuose ir iliustracijose kūrė ir Jurkūnas jaunesn., Každailis, Dočkutė ir kiti. Šiuo atžvilgiu Lietuvos grafikų darbai artimi lenkų grupės „Neo Neo Neo“ narių kūrybai ir lenkų plakatistams.

3.2.2. *Taikinio motyvas*

Lietuvių grafikoje paplito kai kurie popartui būdingi motyvai, ypač taikiny. Tik retais atvejais jis buvo naudojamas savo tiesiogine prasme (vienas iš retų atvejų – Galkaus plakatas „Kova už taiką – kova už savo vaikų ateitį“, 1971, pav. 3.37). Dažniau universali apvali forma, suskirstyta į mažėjančius skirtingų spalvų apskritimus, vaizduodavo įvairios paskirties objektus: saulę, kelio fragmentą, ištesus jo kontūrus virsdavo pavo plunksna ar širdimi. Vienas išraiškiausių taikinio pritaikymo pavyzdžių – Žiliaus sukurtas vadovėlio „Elektra ir atomo sandara“ (1971, pav. 3.38) viršelis, jo aplankas ir priešlapis, kuriuose varijuojantį taikinį galima interpretuoti kaip atomo judesio dinamiką. Taikinių motyvas taip paplito, kad tapo neatskiriama 8-ojo deš. antrosios pusės vizualiosios kultūros dalimi, o stilizavus imtas naudoti kaip abstrakti puošybinė forma. Taikiniai buvo glaudžiai susiję su psichodelinės estetikos paplitimu – vietoj įprastų objektų pavaizduoti taikiniai padėjo kurti nuo įprasto realybės suvokimo atitolusį vaizdą.

3.2.3. *Psichodelinė estetika*

Psichodelinė estetika lietuvių grafikoje daugiausiai pasireiškė itin ryškiu, vaivorykštėmis žaižaruojančiu koloritu ir biomorfinėmis, aptakiomis formomis²¹³. Eglė Jaškūnienė pastebėjo, kad psichodelikos stilistika Lietuvoje buvo nuosaikesnė, mažiau „rėksminga“²¹⁴. Visgi nuosaikumas

²¹³ K. Jakaitė, *Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6-8 deš.: tarp nacionalumo ir internacionalumo*, op. cit., p. 125.

²¹⁴ E. Jaškūnienė, *Lietuvos taikomoji fotografija 1953–1988 metais: daktaro disertacija*, [rankraštis], vadovė prof. dr. G. Jankevičiūtė, Vilniaus dailės akademija, 2010, p. 58.

nebūdingas vaikų knygų iliustracijoms. Realybės neatitinkančios intensyvios spalvos buvo priimamos kaip žaisminga, todėl geriau vaikams suprantama, patrauklesnė forma. Tokios yra Každailio iliustracijos knygai „Mūsų automobiliai“, Žiliaus iliustracijos Mykolo Sluckio knygai „Vai tai buvo dūda“, Balionienės knygai „Popieriniai drugeliai“ (abu 1972); taip pat – Jono Gudmono plakatas „Triukšmas tavo priešas“ (1973, 3.39). Psichodelikai artimas ir dar vienas taikomosios grafikos kūrinys – kiek agresyvus Každailio viršelis knygai „Antakalnio barokas“ (pav. 3.40). Jame priešingomis spektro spalvomis – žalia ir raudona – kuriamas sunkiai įžiūrimas vyro veidas. Knygos viršelio eskizą Každailis vėliau, 1989-aisiais, panaudojo šilkografijoje „Ho! Ho! Ho!, kurioje aiškiau matyti poligrafijos galimybių neapribotas kūrinio koloritas, nėra viršelyje buvusio balasto – autoriaus vardo ir antraštės. Lietuvoje psichodelinės formos gana retai buvo pasitelkiamos koncertų plakatams, plokštelių vokams apipavidalinti. Vienas iš retų atvejų – Antano Špuko diplominis darbas „Elektroninės muzikos koncertas“ (1971, pav. 3.41). Plakate elektroninė gitara supama jos formą atkartojančių, tarsi virpančių spalvingų linijų, kurios primena lenkų plakatisto Jano Lenicos stilių. Visgi dažniausiai aptakios psichodelinės formos paprasčiausiai naudotos kaip būdas perteikti vandens paviršių. Taip psichodelika atėjo į Galkaus plakatą filmui „Vandens ir vėjo fuga“ (1968), Jono Varno plakatą „Vandens“, (1969, pav. 3.42), Stanislavos Jurkšaitės viršelį Abdižamilo Nurpeisovo knygai „Sutemos“ (1976, pav. 3.43), P. Markevičiaus viršelį leidiniui „Vandentiekis ir kanalizacija“ (1978, pav. 3.44).

Atskirai verta išskirti psichodelinio meno poveikį lietuvių tipografijai. 8 deš. pradžioje grafikai pradėjo laisvai komponuoti pačių sukurtus plastiškus šriftus, prisiminė įmantrius *art nouveau* šriftus, kuriuos dažniausiai naudojo antraštėms (pavyzdžiui, Birutės Žilytės sukurtas priešlapis Aldonos Liobytės knygai „Pasak apie narsią Vilniaus mergelę ir galvažudį Žaliabarzdį“, 1970, pav. 3.45). Dažnai ir griežtesnio kontūro šriftai be serifų buvo sukomponuojami jungiant skirtingo dydžio raides, taip sudarant bangavimo įspūdį. Šriftus išraiškinga kompozicijos dalimi pavertė Kęstutis Gvalda plakate „Aplankykite Palangą“ (1969) panaudojęs ranka ištapytą šriftą²¹⁵, Balsys plakate „Vasaros sapnai“ (1973, pav. 3.46). Pastarajame plakate tekstas apipavidalintas kaip rūkstantys dūmai. Tekstui konkretaus objekto – ugnies – pavidalą suteikė ir V. Kaminskas plakate „Būkite atsargūs su ugnimi“ (1974, pav. 3.47). Plakatas akivaizdžiai seka vienu žymiausių psichodelinės estetikos kūrinių – Weso Wilsono San Franciske vykusio festivalio plakatu (1966): abiejuose kūriniuose naudotos kontrastingos žalia ir raudona spalvos, tekstas suformuotas į ugnies pavidalą. Šis pavyzdys rodo, kad, nepaisant Geležinės uždangos, Lietuvą pasiekdavo ir psichodelinio meno krypties kūrinių reprodukcijos.

²¹⁵ K. Jakaitė, „Grafinio dizaino pavyzdžiai: nuo etikečių iki firminio stiliaus projektų“, *mmcentras.lt*, žiūrėta 2017 12 30, interaktyvus, <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/dizainas/19541979-arkoks-buvo-dizainas-sovietmeciu-grafinio-dizaino-pavyzdžiai-nuo-etikeciu-iki-firminio-stiliaus-projektu/78888>.

3.3. Į kitas medijas: popartiška grafikų kūryba

3.3.1. Migracija po medijas

7–8 deš. debiutavusiai grafikų kartai buvo būdingas laisvas požiūris į savo veiklos lauką. Tuo jie skyrėsi nuo pokariu studijas baigusių dailininkų, kurie griežtai laikydavosi savo specializacijos. Kaip rašo Giedrė Jankevičiūtė, „tais laikais nebuvo priimta dirbti keliose dailės šakose. [...] Bet koks bandymas įsibrauti į kitų veiklos lauką vertintas kaip pasikėsinimas į galiojančią normą, kitaip sakant – maištas prieš sistemą. [Vinc]o Kisarausko ir [Teodoro Kazimiero] Valaičio karta buvo pirmoji, kuri aiškiai parodė: siauros specializacijos ribos varžo kūrybingumą ir jie jas ardys, nes siekia plėsti individualios raiškos lauką“²¹⁶. Vyresnei grafikų kartai ne tik nebuvo būdinga kurti kitose dailės šakose, bet net ir laviruoti tarp „grynosios“ ir taikomosios grafikos sričių. Tad jaunosios kartos pasiryžimas kurti abejose srityse buvo naujovė. Tačiau jie nesitenkino vien tuo – jie taip pat kūrė molbertinę ir monumentaliąją tapybą, scenografiją ir kostiumus, mažąją plastiką. Daugelis to meto jaunų, gabių dailininkų idėjas norėjo išreikšti įvairiuose pavidaluose. Be jau minėto Kisarausko, kūręs grafiką ir monumentaliąją tapybą, buvo būrys grafikų, jungusių kelias sritis. Petras Repšys kūrė mažąją plastiką ir monumentaliąją tapybą, Rimtautas Gibavičius – monumentaliąją tapybą ir scenografiją, Arvydas Každailis – asambliažus, monumentaliąją tapybą, skulptūrinius pano, Vytautas Kalinauskas ir Vladislovas Žilius – scenografiją ir tapybą, Nijolė Valadkevičiūtė ir Ilja Bereznickas – animaciją ir t. t. Dailininkų požiūrį į dailės srities ribas apibendrina Každailis: „Specializacija yra tik amato dalykas. Dailininkas, mano požiūriu, yra žaidėjas su plastika, priklausomas tik nuo idėjos ir plastikos dėsnų“²¹⁷. Tačiau kaip grafikams pavyko būti tokiems universaliems ir sėkmingai „žaisti su plastika“ kitose srityse?

Viena iš priežasčių – išlavinti grafikų gebėjimai dirbti skirtingomis technikomis, kurti įvairius žanrus. Plokščiaspaudės ar trafaretinės grafikos technikos kuriamos pirmiausiai piešiant ar tapant vaizdą ant litografinio akmens ar vėliau perkeliant eskizą šilkografiniu tinkleliu. Giliaspaudės ir iškiliaspaudės technikos reikalauja įsisavinti raižymo įgūdžius, gebėjimą dirbti su linija. Valdydami įvairias technikas, grafikai mokėjo kurti ir plokščią, dekoratyvų vaizdą, ir kurti erdvės iliuziją. Be to, darbas taikomosios grafikos srityje išsiskiria tuo, kad dirbama su iš anksto turima medžiaga – literatūros, teatro ar kino kūrinio. Toks metodas gana artimas scenografijos specifikai, kur taip pat ieškoma dramos kūrinio vizualinio sprendimo, nors jis erdvinis ir didesnio masto.

²¹⁶ G. Jankevičiūtė, „Studijos: pagal taisykles“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis, op. cit.*, p. 51–53.

²¹⁷ Priedas Nr. 2, Pokalbis su Arvydu Každailiu.

Išbandyti naujas sritis ir jose sėkmingai pritaikyti savo žinias grafikams padėjo ir turimi poparto įgūdžiai. Grafikoje plėtotus meninius ieškojimus dailininkai natūraliai perkeldavo į naują mediją ir toliau juos tęsdavo. Pirmiausiai tai darydavo eksperimentuodami su Vakarų popmenininkų mėgtais žanrais – koliažu ir asambliažu. Tačiau kadangi grafikai nesijautė saistomi savo specialybės, imdavosi ir kitų juos sudominusių pasiūlymų, gaunamų iš netradicinį mąstymą vertinusių teatro režisierių (Povilo Gaidžio, Juozo Miltinio) ar kitų užsakovų. Poparto raiška, būdama dekoratyvi ir spalvinga, puikiai tiko scenografijai bei sienų tapybai. Be to, poparto stilistikos pasitelkimas padėdavo sukurti aktualų, madingą vaizdą, patrauklų spektaklių žiūrovams ar įvairių pastatų lankytojams.

3.3.2. Popartas už grafikos ribų

Vienas iš siaurą specializaciją plėtusių dailininkų buvo Žilius, daug dirbęs tapybos srityje. Tapyboje jis tęsė grafikoje plėtotą stilistiką: naudojo tokį patį ryškų koloritą, toninę spalvų gradaciją. 7 deš. pradžios Žiliaus tapyba artima estų menininkų poros Aili ir Toomo Vintų kūrybai, kurie taip pat įkvėpti oparto dažnai naudojo spalvų gradaciją. Žilius kūrė ir koliažus, kuriuose derino tapybą ir fotografiją. Koliažuose išryškėja retai kitų Lietuvos grafikų kūryboje aptinkamas santykis su vaizdu. Žilius nebando perteikti juslingumo („Langas“, 1967, pav. 3.48) ir dvasingumo („Kompozicija su jogu“, 1971) patirčių, tačiau į jas žvelgia per jų atvaizdą – reprodukciją. Šiuo atžvilgiu koliažai artimi poparto uždaviniui apmąstyti objekto ir atvaizdo santykį. Su popartu galima sieti ir jo asambliažius („Technika pop“, nedatuota, pav. 3.49 ir kt.), kuriuose naudojami *readymade*‘ai – plastikiniai dangteliai, sagos ir kiti smulkūs buitiniai objektai.

Porą asambliažų yra sukūręs Každailis. Ryškiausias iš jų – „Sadutė“²¹⁸ (1973, pav. 3.50), kuriame keliasluoksnis reljefas derinamas su popartui būdingais įspėjamaisiais ženklais. Pjaustinyje galima įžvelgti moterų figūras, sukurtas pasitelkiant banguotą plastiką. Asambliažas siejasi su tais pačiais metais Vytauto Sirijos Giros knygai „Atlanto idilės“ (1973, pav. 3.51) sukurtu priešlapiu. Jame didžiąją kompozicijos dalį taip pat sudaro banguotos kontūrinės linijos, primenančios miesto, miško, debesų, šokančios minios kontūrus. „Sadutė“ turi sąsają su lenkų dailininko Jano Dobkowskio darbais. Ir jo paveikluose, ir „Sadutėje“ susipina nuogų figūrų kontūrai, dominuoja ryški žalia spalva. Vis tik Každailio asambliažas žymiai nuosaikesnis: jame nėra atviros erotikos, nuogas kūnas perteikiamas jo neakcentuojant.

²¹⁸ Sadutė – tradicinė lietuvių liaudies mergvakario sutartinė, dainuojama ir šokama merginų atsisveikinimo su jaunąja metu.

Tais pačiais metais Každailis kūrė monumentaliąją tapybą „Aitvaras“ (1973, neišlikęs, pav. 3.52) Žirmūnų vaikų bibliotekoje. Ji buvo skirta pusrūsiui, bibliotekos administracijai nusprendus šias patalpas paversti vaikų skaitykla, filmų peržiūros sale, taip pat įrengti vietą lėlių teatro vaidinimams. Į šią erdvę vedė pagalbinės patalpos, kuriose buvo įvairūs sanitariniai elementai: vamzdžiai, skaitikliai. Každailis jų neslėpė, priešingai – spalvingai juos ištapė²¹⁹. Pagrindinėje patalpoje įkomponuoti pano žaismingai vaizdavo fantastinius mechaninius skraidymo aparatus, kuriuos vairuoja vaikai, ant jų žaidžia paukščiai, šalia skrieja kosmonautai. Kūrinyje įkomponuoti įspėjamųjų ženklų, taikinių, skaičių motyvai. Visa tai sukurta dekoratyvia maniera, nedetalizuojant aplinkos, ją tevaizduojant kaip neapibrėžtą žydrą erdvę.

Monumentaliąją tapybą kūrė ir grafikas Rimtautas Gibavičius. Vienas iš veiklos šioje srityje pavyzdžių – sieninė tapyba Klaipėdos restoranui „Jūra“ (1976, pav. 3.53). Šis darbas susijęs su tais pačiais metais pastatyto Eduardo Balsio baletu „Eglė žalčių karalienė“ (LSSR valstybinis operos ir baletu teatras, LOBT) scenografija. Tai veikiausiai lėmė abiejų objektų sąsajos su jūra – tokios tematikos baletui, kaip ir interjerui, puikiai tiko aptakios, plastiškos formos. Šiuose darbuose nesunku išvelgti psichodelinio meno, sujungiančio poparto ir siurrealizmo bruožus, įtaką. Scenografijoje baletui Gibavičius psichodelines formas organiškai integravo į visas sritis, kurias apipavidalino: scenovaizdį, kostiumus ir spektaklio plakata. Scenovaizdžiui (1975, pav. 3.54) sukūrė keliasluoksnės dekoracijas, sudarančias debesų, jūros bangų ar prabangios uždangos klosčių gausos įspūdį. Ypač išraiškingos vandens pasauliui skirtos žalios ir oranžinės spalvų dekoracijos, kūrusios siurrealią atmosferą. Scenografijos tyrinėtoja Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė, pastebėjo, kad dekoracijose matyti, jog jų autorius – grafikas, kadangi pagrindinę dinamiką kuria grafiniai elementai – linija ir plokštuma²²⁰. Kostiumams (pav. 3.55) Gibavičius pasirinko priglundusius triko, išmargintus įvairiaspalvėmis dėmėmis (tiesa, scenografija sulaukė kritikos, kad margi šokėjų apdarai susilieja su tokiu pat margu scenos fonu²²¹). Lietuviškame ir vokiškame plakato variantuose (baletas gastrolių metu buvo rodytas Veimare, VDR) buvo panaudotas scenovaizdyje buvęs aukuro motyvas, savo plastiškumu ir spalviniu sprendimu taip pat nestokojęs psichodelinės dvasios. Tad baletu „Eglė žalčių karalienė“ siurrealistinis pradai, veikęs kitomis socialinio, kultūrinio gyvenimo sąlygomis, transformavosi į dekoratyvesnį, žaismingesnį būvį.

²¹⁹ T. Sakalauskas, „Žmogus žydrame kambaryje“, *Švyturys*, 1974 06, Nr. 12, p. 36.

²²⁰ R. Bitinaitė-Širvinskienė, „Spektakliai su ekspresyvia scenografijos motyvo ritmika“, *mmcentras.lt*, žiūrėta 2017 12 30, interaktyvus, <http://www.mmcentras.lt/spektakliai-su-ekspresyvia-scenografijos-motyvo-ritmika/78080>.

²²¹ H. Kunavičius rašė, kad „scenoje visko buvo per daug. Viskas svarbu ir reikšminga. Atlikėjai margais drabužiais dingo margose dekoracijose, o vienspalviais – susiliejo.“ Recenzijos ištrauka cituota: H. Šabasevičius, „Baletas 1957–1980 metais“, in: *Lietuvių teatro istorija*. Trečioji knyga. 1970–1980, sudaryt. I. Alekaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, p. 463.

Taigi Lietuvos grafikus veikusi jaunimo kultūra ir jų gyvenimo būdas atsispindėjo kūryboje. Grafikai perteikė jiems gerai pažįstamus motyvus, personažus, reiškinius. Tad popartui būdingomis spaudos estetikos priemonėmis dailininkai vaizdavo šeimos narius, hipiuojančius bičiulius, jų žalingus įpročius. Išimtis šiame kontekste buvo Každailį dominusi vaizdų perprodukcijos tema, kurią jis plėtojo 1971–1978 m. Šiuose Každailio kūriniuose yra socialinės kritikos apraiškų. Vis tik poparto stilistiką grafikai taikė ne tik juos asmeniškai dominusioms temoms, bet ir ideologinės tematikos plakatų, knygų viršelių ir iliustracijų kūrime. Tokiu būdu lietuviško poparto temų ratas prasiplėtė komunistine tematika ar kitomis idėjiškai popartui tolimomis liaudies kultūros ir žemės ūkio temomis.

Poparto bruožus grafikai organiškai pernešė ir į kitas dailės sritis, kuriose aktyviai kūrė: scenografiją, monumentaliąją ir molbertinę tapybą.

4. SIURREALIZMO BRUOŽAI LIETUVOS GRAFIKOJE

Šiame skyriuje analizuojama teatro ir literatūros įtaka siurrealizmo bruožų plitimui Lietuvos grafikoje. Išskiriamos siurrealistinės grafikos ikonografijos temos: slegiantis miestas, pasakiški motyvai, istoriniai ir dabarties motyvai ir abstrakčioji raiška. Tuomet analizuojamos plastinės siurrealizmo raiškos priemonės, kurioms būdingas realistinis piešinys, manipuliacijos perspektyva, negatyvinio vaizdo kūrimas, dviprasmiškumas ir dekoratyvumas. Išskiriama kamėja – Nijolės Valadkevičiūtės animacinis filmas „Medis“, jungiantis siurrealizmo ir poparto bruožus.

4.1. Teatro ir literatūros poveikis

Siurrealizmas 7 deš. pabaigoje, 8 deš. pradžioje Lietuvos grafikams tapo vėl aktualus dėl stagnacijos įsivyravimo, absurdiškų situacijų dažnumo. Siurrealizmas teikė galimybę kalbėti metaforiškai ir kūryboje atsiriboti nuo išorinio gyvenimo. Tačiau iš kokių kultūrinių šaltinių į grafikų kūrybą atėjo siurrealizmo bruožai? Kokią įtaką kitos meno sritys darė tuometiniam grafikos laukui?

Pirmiausiai, grafikus stipriai veikė teatro tendencijos. Teatro poveikis dailei sustiprėjo dėl pačių dailininkų įsitraukimo į šią sritį: Klaipėdos dramos teatre, Panevėžio dramos teatre, LOBT kūrė grafikai Rimtautas Gibavičius, Vytautas Kalinauskas, Vincas Kisarauskas, Vladislovas Žilius²²². Tuo metu teatrų repertuaruose aktyviai statyti moderniosios dramaturgijos pradininko Henriko Ibseno, siurrealisto Alfredo Jarry kūriniai²²³. Kauno valstybiniame dramos teatre (KDT) veikė latvių menininko Modrio Tenisono pantomimos trupė. Savo spektakliuose Tenisonas kūrė simbolinį naratyvą, kuriame supriešino individą ir beveidę, inertišką minią, bandančią įtraukti abstrahuotą žmogų ir jo egzistenciją paversti beprasme²²⁴. Drastiška pantomimos spektaklių forma perteikė kūrybinės laisvės troškimą ir išreiškė „jaunų maištininkų jėgą, priešiniama apgaulingai tikrovei“²²⁵. Drąsus kūrybinis veikimas traukė ir kitus autentiškumo besiiilginčius menininkus: fotografas Vitas Luckus sukūrė Tenisono mimų trupės fotografijų ciklą, vėliau iš šių fotografijų kūrė siurrealistinius koliažus. Dailininkus stipriai veikė dar

²²² Teatre taip pat dirbo tapytojai Valentinas Antanavičius ir Linas Katinas. Plačiau: R. Bitinaitė-Širvinskienė, „Dailininkų kūryba teatre“, *mmcentras.lt*, prieiga internete [<http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/scenografija/19681980-maistaujanti-erdve/-dailininku-kuryba-teatre/78051>], žiūrėta 2018 05 22.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ E. Klivis, *op. cit.*, p. 200.

²²⁵ R. Bitinaitė-Širvinskienė, „Scenografijos mokykla ir jaunoji 8 dešimtmečio scenografų karta“, in: *mmcentras.lt*, žiūrėta 2018 03 28, prieiga internete [<http://www.mmcentras.lt/scenografijos-mokykla-ir-jaunoji-8-desimtmečio-scenografu-karta/78068>].

vienas veiksnys – 1967–1970 m. LDI veikęs Koridoriaus teatras, kuriame buvo statomos Arvydo Ambraso sukurtos absurdo pjesės ir pačių grafikų įsitraukimas į teatrinę veiklą²²⁶.

1972 m. buvo pradėtos rengti didelės scenografijos parodos, kuriose teatro dailininkai pristatydavo originalias, pakeitimų nepatyrusias idėjas – scenovaizdžio ir kostiumų eskizus, maketus. Kaip rašo scenografijos tyrinėtoja Rimantė Bitinaitė-Širvinskienė, lietuvių teatro dailininkams įtaką darė lenkų avangardistų Tadeuszo Kantoro ir Józefo Szajnos kūryba. Kurdami teatrui, Kantoras ir Szajna naudojo manekenus ir skurdžius, buitinius daiktus: šiukšles, laikraščius, maišus, vamzdžius ir kitus objektus, pabrėždami jų nefunktionalumą. Lietuvos scenografai „sekė Lenkijos teatro gyvenimą ir bandė panašiai kaip Szajna vengti pesimizmo, fatališkumo, kurti šiuolaikinę tragediją, ironiškai reikšti savo požiūrį į iškreiptą savo gyvenimo tikrovę“, „kaip ir Szajnos, Kantoro spektakliuose, jie kūrė neberekalingo žmogaus įvaizdį, kuriame atsispindėjo totalitarinės visuomenės patirtis“.²²⁷ Kantoro ir Szajnos idėjos paveikė ir teatre dirbusį grafiką Vytautą Kalinauską²²⁸.

Kita į siurrealizmą linkusius grafikus veikusi meno rūšis buvo literatūra. Siurrealus, fantastinis pradas buvo būdingas įvairių tautų pasakoms, vaikams kūrusiems rašytojams, tarkime, Lewisui Carrollui²²⁹. Kurdami iliustracijas tokiai literatūrai, grafikai neišvengiamai susidurdavo su poreikiu vaizduoti fantastinę vaizdiniją, nerealius nutikimus. 7 deš. išpopuliarėjo fantastinių elementų turinti suaugusiems skirta literatūra – magiškojo realizmo kryptis. Tuo metu išleidžiamos su naujuoju romanu siejamos Pietų Amerikos „didžiojo ketverto“ – Julio Cortazaro, Gabrielio García Márquezo, Carlosa Fuenteso ir Mario Vargo Llosa'o – knygos²³⁰. Netrukus trijų iš ketverto autorių kūryba pasirodė Lietuvoje²³¹. Didelio susidomėjimo sulaukė ir kiti svarbūs Vakarų literatūros autoriai, į lietuvių kalbą išversti 1966–1970 m.: bitnikų kartos rašytojas Jerome'as Davidas Salingeris, egzistencialistai Albertas Camus ir Jeanas-Paulis Sartre'as²³², modernios literatūros korifėjai Franzas Kafka ir Williamas Faulkneris. Svarbi buvo savilaidos literatūra (*samizdatas*) – Lietuvos išeivių poezija (Alfonsas Nyka-Niliūnas, Henrikas Radauskas, Jonas Mekas) ir proza (Antanas Škėma ir kiti)²³³, įvairių filosofų tekstai. Savilaidos literatūra plito iš rankų į rankas, buvo aptarinėjama artimų draugų rateliuose. Vienas iš

²²⁶ Plačiau apie Vilučio ir Jurkūno stilistikos formavimuisi reikšmingas įtakas rašiau bakalauro darbe, žr. D. Žuklytė, *op. cit.*

²²⁷ R. Bitinaitė-Širvinskienė, „Iškreipta tikrovė. Avangardinė nuostata“, *mmcentras.lt*, prieiga internete [<http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/scenografija/19681980-maistaujanti-erdve-/iskreipta-tikrove-avangardine-nuostata/78055#>], žiūrėta 2018 05 22.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ „Alisa stebuklų šalyje“ su originaliomis siurrealistinėmis Johno Tennielio iliustracijomis Lietuvoje buvo išleista dar 1957 m.

²³⁰ N. Brazauskas, „Saulius Tomas Kondrotas ir Lotynų Amerikos proza“, in: *Metai*, 2007, Nr. 5, p. 94–101.

²³¹ M. V. Llosa'o „Miestas ir šunys“ (Vilnius: Vaga, 1969), G. Garcia Marquezo „Šimtas metų vienvėsis“ (Vilnius: Vaga, 1972), J. Cortazaro „Žaidžiame klases“ (Vilnius: Vaga, 1978).

²³² T. Venclova, *Vilties formos: eseistika ir publicistika*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1992, p. 375.

²³³ *Piešimas buvo tarsi durys, op. cit.*, p. 64–67.

populiariausių tokiu būdu platintų autorių – antropologas ir mistikas Carlosas Castaneda. Jo pirmosios knygos buvo parašytos 1968 m., o jau 1970 m. neoficialiai plito išverstos į rusų kalbą²³⁴. Tikėtina, kad Lietuvą jos pasiekė 8 deš. pirmoje pusėje.

4.2. Ikonografija

4.2.1. Slegianti architektūra

Turėdami sąlytį su teatru ir literatūra, kurie buvo paliesti siurrealizmo ir magiškojo realizmo, grafikai ėmė kurti jų įkvėptus darbus. Per kūrybą dailininkai išreiškė slegiančią būtį sistemoje. Tokią atmosferą sukurti padėjo senosios architektūros vaizdavimas. Improvizacijos architektūriniais motyvais ar paslaptingi seni pastatai leido kurti klaustrofobišką erdvę, užpildančią visą aplinką. Žmogus tokiame peizaže arba įkalintas, suspaustas, arba išvis nevaizduojamas. Tokiu atveju žmogaus poziciją tenka užimti žiūrovui.

Toks yra Birutės Stančikaitės ciklas „Vilniaus Universitetui 400“ (1979, pav. 4.1), kuriame perteikiamas autentiškas to meto būvis. Litografijose realistiškai, kruopščiai įamžinti universiteto pastatai, o šalia jų – jaunuolių figūros. Jos atrodo gana energingos, tačiau kažko lūkuriuojančios, nesiimančios jokių veiksmų. Kūrinyje sukuriamas jausmas, kad veikėjams netrūksta optimizmo, tačiau juos slegia jėga iš viršaus – rūstus, aptemęs dangus. Stipriausiai toks įspūdis sukuriamas III ciklo estampe, pasižyminčiame uždara kompozicija, nuo vieno iki kito kūrinio krašto užpildyta pastatais. Tačiau net ir I ciklo estampe, kurio kompozicija atvira, tolumoje nesikeičiantis gatvelių raizginys nepalieka vilties. Panaši atmosfera kuriama ir kitose šio laikotarpio Stančikaitės litografijose, net jei juose nevaizduojama architektūra. Estampe „Vėjuje“ (1980, pav. 4.2) merginos vaizduojamos gamtoje, tačiau palinkę augalai ir išsidraikę plaukai perteikia panašią žmogaus būseną – negalėjimą pasipriešinti nuo jo nepriklausančioms jėgoms.

Alfredos Venslovaitės-Gintalienės darbuose nevaizduojamas konkretus miestas, tačiau yra nemažai architektūrinių motyvų. Tai uolienuose išskaptuotos arkos, painūs posūkiai su laiptais, nesibaigiančios, viena kitą pratęsiančios struktūros – labirintai. Litografijoje „Gatvė naktį“ (1976, pav. 4.3) aukštyn stiebiasi piliastrai, rėminantys kitas arkų eiles. Šios griūva, bando užspausti ir užstoti neįprastą, ovalų mėnulį. Venslovaitės-Gintalienės estampai perteikia klampaus, nesibaigiančio pasaulio, iš kurio neįmanoma ištrūkti, įvaizdį.

²³⁴ „Перевод книг Карлоса Кастанеды“, [interaktyvus], https://chararral.space/wiki/Перевод_книг_Карлоса_Кастанеды, žiūrėta 2018 04 15.

Architektūros motyvų esama ankstyvuosiuose, dar prieš poparto fazę kurtuose Arvydo Každailio darbuose, kuriuos 1968 m. jis eksponavo pirmojoje asmeninėje parodoje Rašytojų sąjungoje²³⁵. Oforte „1957 m. vasara“ (1968, pav. 4.4.) pro tamsaus kambario langus matyti miesto gatvelės, į sieną atremtas dviratis. Tačiau kambario centre sėdinti figūra atsiribojusi nuo aplinkos, jos veidą dengia gobtuvas. Kitame oforte „Popiečio valanda“ (1968, pav. 4.5) pro apgriuvusio namo arką į begalinį tolių driekiasi stalias. Už arkos slepiasi neryški juoda figūra, tarsi laukianti ar stebinti situaciją. Šiuose Každailio darbuose įkūnijama baimės, nesaugumo, neužtikrintumo atmosfera.

Stančikaitės, Venslovaitės-Gintalienės ir Každailio kūrinuose su architektūros motyvais aplinka slegia ir įkalina žmogų. Šie sapnus primenantys kūriniai yra alegorija, perteikianti individo egzistenciją totalitarinėje valstybėje.

4.2.2. Pasakos ne prieš miegą

Į siurrealizmą linkę Lietuvos grafikai dažnai rinkdavosi iliustruoti pasakas ar mitus, kurti asociatyvų vaizdą. Tai leido visiškai pasitraukti į vaizduotės, fantazijos pasaulį, atitolti nuo konkrečių realybės apraiškų. Be to, jiems buvo svarbus vaiko pasaulis – nesuvaržytas, laisvas, pilnas nuotykių ir baugios nežinomybės.

Tokio tipo kūryba būdinga Birutei Žilytei ir Algirdui Steponavičiui ir jų įtaką patyrusiam Stasiui Eidrigevičiui. Rachlevičiūtė rašo, kad polinkį siurrealizmui Eidrigevičius atsinešė iš vaikystės ir paauglystės metų gyvenimo kaime patirties, kuri buvo pilna absurdo²³⁶. Eidrigevičiaus iliustracijose Vytautės Žilinskaitės knygai „Robotas ir peteliškė“ (1978, pav. 4.6) ir tos pačios autorės knygai „Ledinė fejė“ (1979) niekas nėra taip, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio. Žibančios žvaigždės gali supančioti, menki vabalėliai pasiekti aukštumas, debesys būti akmenų sunkumo ir t. t. Šie vaizdai, skirti vaikams, perteikia suaugusiųjų patirtį apie gyvenimo kliūtis, sunkumus prisitaikyti prie aplinkos, netikėtus atradimus. Kuriamas dviprasmybių pilnas pasaulis, kuriame bet kas gali pasirodyti esantis kažkuo kitu.

Vaikų knygų iliustracijų kūrimas paveikė visą Eidrigevičiaus kūrybą²³⁷. Tačiau estampuose ir ekslibrisuose dailininkas sau leidžia kurti arčiau siaubo estetikos esančius vaizdinius. Estampe „Briedžio valgymas“ (1976, pav. 4.7) pajuodusiomis akimis spiginančių žmogelių būrys graužia ant stalo stovinčio, gailiai į žiūrovą žvelgiančio ir pusės savęs netekusio briedžio kaulus. Kitame estampe

²³⁵ Arvydo Každailio byla LDS archyve.

²³⁶ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, op. cit., p. 74–76.

²³⁷ E. Grigoravičienė, „Stasys Eidrigevičius“, *mmcentras.lt*, [interaktyvus], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/stasys-eidrigevicius/6681#!/>, žiūrėta 2018 05 15.

„Laukimas“ (1976) kūdikį ant rankų laikančios moters galva patalpinta užrakinamoje spintelėje. Šiuose ir kituose darbuose ryškūs savęs praradimo, suvaržymo ženklai, įkūnijantys abstrakčią nelaisvės sąvoką.

Mitus, tiksliau, mitinius personažus savo kūryboje įvaizdino Venslovaitė-Gintalienė ir Každailis. Jų darbuose aptinkami vienaragis ir harpija – vieniši personažai, veikiantys tuščioje aplinkoje. Abu grafikai šiuos veikėjus stilizavo, sukūrė netradicinius jų pavidalus. Venslovaitės-Gintalienės litografijoje „Vienaragis“ (1979, pav. 4.8) šis mistinis gyvūnas sudarytas lyg iš uolienu ir susilieja su aplinka. Každailio oforte „Sirena“ (1968, 4.9) iš tiesų vaizduojama ne sirena, t. y. pusiau moteris, pusiau žuvis, o harpija – pusiau moteris, pusiau paukštis. Každailio harpija erotizuota – turi milžiniškus sparnus, dailias krūtis ir aštrius nagus, tačiau jokios galvos. Tad abu grafikai neseka klasikine mitologija, o pasiūlo savitas mitų interpretacijas.

4.2.3. Istorijos ir dabarties aidai

Kita siurrealistinių temų grupė buvo istorinės ir dabarties temos. Jas atpažinti galima gerai įsižiūrėjus į kūrinius, įsigilinus į darbų pavadinimus. Jos užmaskuojamos motyvų gausoje, paslepiamos po siurrealistine forma ar kompozicija. Tokie kūriniai gali pasirodyti lyg iš pasąmonės srauto ateinančių vaizdų ar sapnų fiksavimas, tačiau iš tiesų jie gana racionalūs.

Tokia ikonografija gausiai aptinkama Eduardo Juchnevičiaus kūryboje. Groteskinė forma, negatyvo naudojimas, fantastinių gyvūnų vaizdavimas Juchnevičiaus darbams suteikia siurrealistinį įspūdį. Visgi menininkas įkvėpimo sėmėsi iš istorijos – pasakojimų apie Prūsų nukariavimą, Lietuvos valdovus, Amerikos atradėją Kolumbą, riterius. Grafikas kūrė ir bibliniais motyvais paremtus darbus: vaizdavo Judo pabučiavimą, šv. Jurgį, šv. Florijoną ir šv. Kristoforą. Pats nebūdamas religingas, juos traktavo laisvai, kaip kultūros dalį²³⁸. Kurdamas istorinius ar šventųjų atvaizdus Juchnevičius beveik nesirėmė tradicine ikonografija, išskyrus pačius charakteringiausius, atpažinti valdovus ar šventuosius leidžiančius bruožus. Pavyzdžiui, linoraižinyje „Jogaila ir Kazimieras“ (1971) šv. Kazimieras rankose laiko lelijas. Istorinės temos grafiko kūryboje susipina su mitologiniais personažais ir lengva erotika („Pasimatymo laikas baigėsi“, 1975, pav. 4.10). Grafiko kūryboje taip pat yra socialinės kritikos, ar veikia lengvos pašaipos apibendrinto politinio elito ir piliečių atžvilgiu (darbuose „Abejingi“, 1977, „Rinkėjai“ ir „Išrinktieji“, pav. 4.11, abu 1978, „Visuomeninio produkto paskirstymas“, 1980).

Vytautas Kalinauskas iliustracijose Johano Wolfgango Goethės tragedijai „Faustas“ (1978, pav. 4.12) lyg vizijose ar sapnuose derino įvairius siužetus: antikines scenas, modernistinę architektūrą,

²³⁸ P. Repšys, „Apie bičiulius grafikus“, *Šiaurės Atėnai*, 2009 08 21.

Vilniaus ir kitų miestų vaizdus, augaliją. Nors personažai pavaizduoti gana detalai, visgi neįmanoma spręsti apie veiksmo laikotarpį – dalis jų dėvi antikinę, dalis – renesansinę aprangą, be to, gausu ilgaplaukių hipių ir kitų šiuolaikiškų veikėjų. Pastarieji groja gitaromis, merginos su bikiniais lepinasi saulės voniomis, fotoaparatais blyksi fotografai, bučiuojasi porėlės, dūzgia motociklininkai. Šiuolaikiniai personažai siejasi su Kalinausko kurta scenografija Henriko Vancevičiaus dramai „Fudzijama“ (1974). Joje veikėjai dėvi tuo metu madingus ryškius kostiumus, spalvingus marškinius, džinsinius drabužius. Iliustracijose „Faustui“ juntamas kostiumo detalių išmanymas. Praėjusių epochų ir XX a. 8-ojo deš. vaizdai sujungiami itin eklektiškai. Pavyzdžiui, vienoje iliustracijoje veiksmas vyksta konkrečioje, atpažįstamoje vietoje – viename iš Pilies (tuo metu – M. Gorkio) gatvės kiemelių, kur sovietmečiu daugelis dailininkų turėjo dirbtuves, tarp jų – ir pats Kalinauskas. Šioje kompozicijoje sutelpa geriantis didikas, liutnia grojantis trubadūras, gitara brazginantis hipis, danguje lyg vizija pasirodžiusi apsinuoginusi dama. Jie supami nesusijusių smulkių motyvų: paukščių, gėlių, sudužusių butelių, nutrauktos rankos. Kitaip tariant, kuriamas absurdiškas vaizdas, kuris į Kalinausko kūrybą veikiausiai atėjo iš darbo teatre patirties. Visgi šiose iliustracijose nėra tikro, egzistencinio absurdo – nesuvokiamos, beprasmiškos tikrovės. Derinami skirtingos kilmės vaizdai veikiau primena koliažo principą, kuriame skirtingi motyvai vienas kitą papildo ir taip sukuria neįprastą, tačiau prasmingą kūrinį.

4.2.4. *Abstraktusis siurrealizmas*

Abstraktusis siurrealizmas grynuoju pavidalu Lietuvos grafikoje neegzistavo. Tačiau jo apraiškų atsiranda knygų vaikams iliustracijose, kur jis derinamas su figūratyviniais motyvais. Tokių darbų yra sukūrusi Žilytė²³⁹ ir Každailis. Každailio iliustracijose Vytauto Rudoko knygai „Kai žemė patekės arba laiškai į ateitį“ (1967, pav. 4.13) atsiranda nepažįstamų planetų kraštovaizdžiai, kosminiai erdvėlaiviai ir abstrakčios formos. Vaikiškos knygos kontekste abstrakčias formas galima interpretuoti kaip nežinomos technikos įrenginius ar kraštovaizdžio dalį. Neišsiplėčiant į plastinės raiškos analizę, kuri nėra šio skyriaus analizės objektas, tegalima pasakyti, kad abstrakčiose iliustracijose dominuoja geometrinių formų, linijų ir spalvų žaismas ir jose sprendžiamos formalios kompozicinės problemos.

4.2. Plastinė raiška

Lietuvos grafikoje pasireiškė dalis klasikiniam siurrealizmui būdingų formalių bruožų. Vienas iš jų – realistinis piešinys, derinamas su tikrovėje neįprastais bruožais. Tai – manipuliacijos perspektyva,

²³⁹ Žr. skyrių 5.1.2.

aiški, lyg nubrėžta horizonto linija, meistriškai sukuriama optiniai efektai. Šie bruožai referuoja į italų metafizinės tapybos atstovo Giorgio de Chirico kūrybą. Stančikaitės Vilniaus Universiteto 400-mečiui skiriame cikle išryškėja dar vienas de Chirico kūrybą primenantis bruožas: realių mastelių neatitikimas. Dailininkės pavaizduotos jaunuolių figūros neįprastai didelės, kone siekiančios pastatų stogus. Šis paprastas efektas padėjo gana realistinėse situacijose sukurti magišką atmosferą.

Nerealią atmosferą kurti taip pat padėjo optinių efektų naudojimas. Vienas iš jų – negatyvinis vaizdas, taikytas dar Mano Ray'aus fotografijose – rajogramose, bet kokiam turiniui suteikiantis savotiško baugumo, netikrumo. Optiniai efektai taip pat naudoti kaip iškreipiantys tikroviškus pavidalus, leidžiantys į pažįstamus vaizdus pažvelgti tarsi pro realybę deformuojantį lęšį. Be siurrealizmo negatyvinio vaizdo kūrimą ir optinius efektus galima sieti su psichodeline raiška, siekusia praplėsti tikrovės pažinimo ribas. Negatyvą kūręs Juchnevičius jį išnaudojo kaip įtaigią priemonę, kuriančią košmarų ar haliucinacijų nuotaiką. Venslovaitė-Gintalienė naudojo optinius iškraipymus, kurie leido perteikti amžinai nekintančio, nesibaigiančio, nesaugaus pasaulio paveikslą. Kaip pastebėjo dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė, tai kuria somnabulišką sapno atmosferą²⁴⁰.

Siurrealistinei Lietuvos grafikai nestigo dviprasmiškumo. Objektai čia būna savimi, bet kartu ir kuo nors kitu, tad vaizdus galima skaityti bent keliais būdais. Tokiai kūrybai įkvėpė René Magritte'as, kūręs paradoksalius vaizdus, absurdiškus žodžių ir vaizdų junginius. Lietuvoje dažnai tokį metodą naudojo Eidrigėvičius, susiedamas kelis paveiksle esančius objektus ir taip į kūrinį įvesdamas intrigą. Magritte'o įtaka akivaizdi Gerardo Šlektavičiaus sukurtame Upendranatho Aško knygos „Griūvančios sienos“ viršelyje (1976, pav. 4.14). Paveiksle „Netikėtas atsakymas“ (1933) Magritte'as žmogaus figūros siluetą „iškerta“ duryse, o Šlektavičius tą patį atkartoja mūro sienoje. Dviprasmiškumas buvo būdingas ir latvių teatrolo Modrio Tenisono, kuris pats kūrė savo spektaklių scenografiją ir plakatus, darbams. Plakate spektakliui „XX amžiaus Kapričio“ (1969, pav. 4.15) suliejami keli veidai, perteikiama žmogaus ir minios priešprieša.

Abstrakčiojo siurrealizmo kūrinuose didžiausias dėmesys skiriamas linijai, plokštumai ir spalvai. Každailio iliustracijose Vytauto Rudoko knygai „Kai žemė patekės“ juntama Joano Miró įtaka ir susižavėjimas Paulio Klee kūryba²⁴¹ – griežtų daugiakampių formų įvedimas ir biomorfiniai, plastiški pavidalai. Joje autorius tušu piešia linijas, naudoja spalvoto popieriaus koliažo intarpus, vienspalvį ar marmurinės faktūros foną. Artimą abstrakcijai darbą yra sukūręs Juchnevičius. Monotipijoje „Dvilypumas“ (1971, pav. 4.16) grafikas vaizdavo formų žaismą, nors, kaip ir Každailis, neišvengė

²⁴⁰ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealizmas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*, op. cit., p. 103.

²⁴¹ Žr. priedą Nr. 2 ir „Norisi nupaišyti nuotykių vaikams“, op. cit.

figūratyvinių motyvų. Jis abstrakcijos fone įterpė du veidus – pozityvinių ir negatyvinių. Visgi svarbiausią vaidmenį kompozicijoje vaidina atsikartojanti organinė ir panaši į ją, tačiau geometrizuota forma.

Tačiau daugumoje minėtų siurrealių grafikos kūrinių taip pat yra popartui būdingų bruožų. Grafikai, kūrę siurrealistine maniera, nevengė plokščio vaizdo, 8-ojo deš. populiariosios kultūros, kičo apraiškų. Valadkevičiūtės kūrybai būdingas plokščias, ryškus vaizdas, įterpiami rožių motyvai. Tenisono plakatas „XX amžiaus Kapričio“ – dekoratyvus, jo pagrindinis akcentas – raudonų lūpų motyvas, atkeliaujantis iš poparto kūrėjų darbų. Stančikaitės kūryboje ir Kalinausko iliustracijose „Faustui“ svarbus vaidmuo tenka jaunimo kultūros apraiškoms – jaunuoliai perteikia konkrečias 8 deš. mados tendencijas. Kalinausko iliustracijose apskritai aptinkamos populiariosios kultūros apraiškos: paparacų fenomenas, kultūristai, televizijos herojais tapę astronautai. Šios iliustracijos nepasižymi siurrealizmui būdingais plastinės raiškos bruožais, yra dekoratyvioms, o jas užpildžius ryškiomis spalvomis jos puikiai papildytų lietuviškojo poparto ir psichodelinio meno gretas.

4.3. Kamėja: Nijolės Valadkevičiūtės animacinis filmas „Medis“

Praėjusiame skyriuje analizuoti grafikų kitose medijose sukurti, poparto bruožais pasižymėję darbai paskatino analogiškai pažvelgti į siurrealistinės grafikų minties tąsą kitose medijose. Ar buvo dailininkų, kūrusių kitose srityse ir tęsusių grafikoje plėtotus siurrealizmo eksperimentus? Ieškant atsakymo į šį klausimą atradau Nijolės Valadkevičiūtės avangardinį animacinį filmą „Medis“ (1983).

Valadkevičiūtė priklauso Mikalojaus Vilučio, Vytauto Jurkūno jaunesn. ir Juchnevičiaus kartai. 1970 m. baigusi grafikos studijas, 1970–1972 dirbo Eksperimentiniame taros ir įpakavimo biure, 1972–1975 m. Šiaulių dramos teatre ir KDT²⁴². 1977 m. buvo apdovanota Talino grafikos bienalėje. 8 deš. jos grafika – ryški, spalvinga, kupina fantazijos. Joje susipina metaforiški vaizdai, kičo apraiškos, biomorfinė plastika. Deformuotos figūros ar įvairūs vabalai, keisti gyviai vaizduojami dekoratyvia, plokščia maniera. Valadkevičiūtės kūryba artima estų dailininko, grupės ANK'64 nario Jūri'aus Arrako darbams. 7-ojo deš. viduryje Arrakas domėjosi siurrealizmu, taip pat kūrė abstrakcijas²⁴³. Vėlesniuose šio menininko tapybos darbuose taip pat organiškai susiliejo siurrealizmas ir popartas: fantastiniai personažai ir dekoratyvi, ryškiaspalvė forma. 2016 m. Valadkevičiūtės parodą rengusi menotyrininkė

²⁴² Lietuvos dailininkų žodynas. T. 4: 1945–1990, sudaryt. M. Žvirblytė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 745.

²⁴³ E. Sepp, „Estonian Nonkonformist Art From The Soviet Occupation in 1944 to Perestroika“, in: *Art of The Baltics, op. cit.*, p. 71.

Simona Makselienė menininkės kūrybos stilių taikliai įvardijo kaip siurrealizmo ir psichodelikos mišinį²⁴⁴.

1979–1983 m. Valadkevičiūtė mokėsi Maskvos aukštuosiuose scenaristų ir režisierių kursuose. Animacinis filmas „Medis“, kurio trukmė 5 min. 9 s., buvo jos diplominis darbas (vadovas Jurijus Noršteinas). Filme diktorius pasakoja lietuvių liaudies pasaką, tačiau jo kalba – taupi, įvardijanti tik esminius siužeto posūkius. Filmo atmosfera kuriama kompozitoriaus Mindaugo Urbaičio muzika, kuri sujungia lietuvių folkloro dainų motyvus ir modernų minimalizmą. Visgi daugiausiai informacijos žiūrovui perduodama vaizdais.

Pasakos veiksmas vyksta abstrakčiai nutapytame peizaže. Skirtinguose kadruose jame išsiskiria vienas kitas elementas – miškas, kalnai tolumoje. Istorija pradeda vystytis, kai sesuo išeina ieškoti dingusių brolių. Sesers figūra daugumoje kadruų vaizduojama profiliu, lyg būtų nužengusi iš senovės Egipto freskų, nors jos apranga ir šukuosena gana modernios. Tuomet sesuo sutinka slibiną, tačiau jį pergudrauja metusi lininių siūlų ritę – slibinas susipainioja. Besipainiodamas jis ima virsti įvairiausiais sutvėrimais. Šią transformaciją Valadkevičiūtė kuria kaip absurdo sceną. Vietoje vienos galvos atsiranda automobilis, jį keičia pačios autorės fotografinis autoportretas (pav. 4.17), kačiuko galvutė, kube įtalpintas vyro veidas. Visi šie personažai kuriami koliažo technika. Naudojamos fotografijos, pieštas, tapytas vaizdas. Toliau siužetas vystosi seseriai mėginant pasislėpti, prašant brolių pagalbos. Kiekvienas brolis vaizduojamas lyg skirtingų pasaulių gyventojas: pirmasis lyg kirmėlė su kojomis ir rankomis, antrasis lyg marionetė, trečiasis – lyg sraigė su nameliu ant kupros (pav. 4.18). Šie veikėjai simboliški, dviprasmiškumu artimi Stasio Eidrigevičiaus iliustracijose aptinkamiems personažams. Istorijos pabaigoje ima skilti žemė ir slibinas įgriūna į atsivėrusį plyšį. Šioje vietoje abstrakti veiksmo aplinka pakeičiama į idilišką kaimo aplinką.

Kadruose besikeičiantis skirtingų vaizdų (kaimo trobų, pasakiškų augalų, mitinių veikėjų, šiuolaikinės technikos motyvų) derinys filmui suteikia siurrealistiškumo. Personažai, jų aplinka ar detalės nesiejami loginiais ryšiais. Šiuo atžvilgiu filmas primena lenkų dailininko Jano Lenicos darbus, ypač animacinį filmą „Labirintas“ (1962). Lenica vaizdą taip pat konstruoja koliažo principu iš skirtingų šaltinių: fotografijų, judančių litografijų, pieštų elementų. Tačiau Valadkevičiūtės kūrinyje atsiranda ir poparto bruožų. Koliažai čia kuriami iš populiariosios kultūros atvaizdų. Naudodama savo autoportretą, autorė pasirenka fotografiją, kurioje ji – ryškiai, tuo metu madingu kontūriniu apvadu pasidažiusi akis. Kiti slibino pavidalai turi didžiules akis ir pūstas lūpas (pav. 4.19), primindami dadaistės Hannos Höch

²⁴⁴ S. Makselienė, parodos „Užkaboriai“ (2016 01 15–2016 02 20) anotacija, [interaktyvus], <http://www.kunstkamera.lt/page/excibition/46>, žiūrėta 2018 03 12.

kūrybą. Valadkevičiūtė slobiną kuria kaip modernybės nešėją, kuris kėsina į tradicinį lietuvišką kaimą, su savimi atsinešdamas miesto madas. Kaip rašė Kęstutis Šapoka, „lietuvišką archajiškumą [...] dailininkė tarsi įvelka į kosmopolitiškesnę formą“²⁴⁵.

Animaciniame filme „Medis“ juntamas ankstesnis menininkės kūrybinis bagažas, sukaupias dirbant grafikos ir tapybos srityse. Iš jo į animaciją persikelia susidomėjimas lietuvių liaudies menu, siurrealistiniai fantastinių būtybių, įvairių gyvių ir augalų motyvai. Visa tai vaizduojama dekoratyvia plastine kalba.

Apibendrinant galima teigti, kad siurrealistinė kūryba, kaip paremta fantazija ir vaizduote, sunkiai sutelpa į griežtas temines kategorijas – tuos pačius kūrinius galima priskirti kelioms ikonografinėms grupėms. Visgi labiausiai siurrealizmo bruožų turinčioje Lietuvos grafikoje buvo plėtotos architektūros, pasakų ir istorinės ar mitologinės temos. Prie jų prisijungia retesnės abstrakčiojo siurrealizmo apraiškos. Tačiau dauguma kūrinių nepriartėja prie egzistencinių siurrealistams būdingų klausimų: savo psichikos pažinimo, sapnų fiksavimo, tikro loginių procesų atmetimo. Lietuvos dailininkus labiau domino išoriniai siurrealizmo bruožai – mįslingumas, literatūriškumas. Jie patys puikiai suvokė, kad teorinis siurrealizmo pagrindas jiems nėra tinkamas²⁴⁶.

Tikra siurrealistinė kūryba kildavo iš brandaus kūrėjo apsisprendimo, jis neretai buvo susijęs su tragiškais gyvenimo aplinkybėmis, išgyventu žiauriu absurdu, pavyzdžiui, karo patirtimi. Nors gyvenimas okupuotoje valstybėje, suvaržytos individo laisvės buvo nelengva patirtis, visgi dauguma dailininkų geriau ar blogiau prisitaikė prie sistemos, retas iš jų laisvės apribojimus išgyveno giliai asmeniškai.

Šios aplinkybės leido išorinius siurrealizmo bruožus derinti su poparto bruožais. Laikotarpiui būdingos ryškios spalvos, populiarūs motyvai, dekoratyvumas kūriniams suteikė puošnumo. Be to, reikšminga ankstesnė ir vėlesnė grafikų kūrybinė patirtis. Keletas jų ankstesniu ar vėlesniu kūrybos etapu domėjosi popartu. Tarp jų buvo Každailis, Eidrigevičius (poparto įtakų galima įžiūrėti jo diplominiame tapybos darbe „Mano draugai“, 1973 ir kituose šiuo metu sukurtuose paveiksluose), Mikalojus Vilutis²⁴⁷. Polinkis į dekoratyvumą skatino paviršutinišką, į formos rezultatus orientuotą siurrealizmo sampratą.

²⁴⁵ K. Šapoka, „Nijolė Valadkevičiūtė“, *mmcentras.lt*, [interaktyvus], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/nijole-valadkeviciute/564>, žiūrėta 2018 05 26.

²⁴⁶ R. Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje, op. cit.*, p. 54.

²⁴⁷ Siurrealizmo įtaka Vilučio kūryboje išryškėja 9 deš. pradžioje, todėl šiame tyrime siurrealistinė Vilučio kūryba neanalizuota.

5. BIRUTĖS ŽILYTĖS IR ALGIRDO STEPONAVIČIAUS ATVEJIS

Šiame skyriuje išsamiau tiriama lietuvių grafikų poros Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus kūrybos atvejis, apjungiantis tiek siurrealizmo praktikas, tiek kai kurias poparto savybes. Gilinamasi į menininkų pasaulėžiūrą, jų įkvėpimo šaltinius. Tuomet menininkų grafikos ir monumentaliosios dailės srityse sukurti darbai analizuojami per siurrealizmo ir poparto apraiškų prizmę.

5.1. Siurrealizmo apraiškos Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje

Žilytės ir Steponavičiaus kūryba su siurrealizmu dailėtyrininkų ir menininkų pradėta sieti dar 8 deš. pradžioje, tačiau dažniausiai šios sąsajos tiesiogiai neįvardytos²⁴⁸.

1971 m. Vilius Uloza apie antrojoje Talino grafikos trienalėje apdovanotą Žilytės litografiją „Žalgiris“ rašė, kad jam būdinga „siurrealistinių formų fantastika“²⁴⁹. Visgi dauguma kritikų, tarp jų ir Ingrida Korsakaitė²⁵⁰, elgėsi nuosaikiau, ir Žilytės darbus daugiausiai siejo su iliustracine grafika ir liaudies meno stilizacija. Net ir dailininkas Vincas Kisarauškas, pastebėdamas, kad „visuose B. Žilytės darbuose daug nerealios egzistencijos, kur konkrečiai tikrovė susilieja į vieną skambų, gaivų, spindintį lydinį“, čia pat pabrėžė kad grafikės kūryba – „liaudiškos nacionalinės dvasios ir ryškios kūrybinės individualybės jautrus ir brangus lydinys“²⁵¹. Kita vertus, kaip pastebėjo menotyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė, vienintelis sovietinei cenzūrai priimtinas aiškinimas, iš kur menininkų darbuose atsiranda fantastinės vizijos, buvo „iš liaudies pasakų, sakmių ir progreso“²⁵². Taigi menotyrininkai ir menininkai, atsiliepdami apie kolegų darbus, veikiausiai vengdavo deklaratyviai paskelbti vakarietiško meno įtaką.

Po nepriklausomybės atgavimo kritikai ir menininkai drąsiai įvardindavo Žilytės kūrybos siurrealumą. Dailės kritikė Kristina Stančienė Valkininkų vaikų sanatorijos „Pušelė“ freskoje siurrealistinėmis įvardijo architektūrinės konstrukcijas, išvelgė froidistinius motyvus²⁵³. Menininkė Aistė Kisarauškaitė pastebėjo ne tik siurrealizmo (Yveso Tanguy ir Giorgio de Chirico), bet ir optinio meno įtaką²⁵⁴.

Steponavičiaus kūrybą kritikai daugiausiai siejo su liaudies menu, tačiau būta ir įvairesnių interpretacijų. Dailėtyrininkė Irena Korsakaitė teigė, kad Steponavičiaus iliustracijose liaudies meno

²⁴⁸ Žr. Priedą Nr. 1.

²⁴⁹ V. Uloza, „Ieškojimų grįžkelėje“, *Tiesa*, 1971 12 19.

²⁵⁰ I. Korsakaitė, *Gyvybinga grafikos tradicija*, *op. cit.*, p. 131-132.

²⁵¹ V. Kisarauškas, „Grįžtanti vaikystė“, *Kultūros barai*, 1970, Nr. 6, p. 19. Žr. Priedą Nr. 1.

²⁵² R. Rachlevičiūtė, „Alfredos Venslovaitės-Gintalienės lunapoliai“, *op. cit.*, p. 141.

²⁵³ K. Stančienė, „Lobiai iš drumzlinos upės“, *op. cit.*

²⁵⁴ A. Kisarauškaitė, *op. cit.*

poveikis yra stipresnis už paprastą stilizavimą: įsisavinama pati struktūra ir kompoziciniai sprendimai²⁵⁵. Be to, menotyrininkė pastebėjo ir artumą vaikų piešiniam²⁵⁶ bei apskritai primityviojo meno įtaką – panašumą į Meksikos skulptūrą²⁵⁷. Kisarauskas, kaip ir Žilytės atveju, vengė įvardyti sąlytį su siurrealizmu, tačiau nupasakojo šiai kryptčiai artimus menininko kūrybos bruožus: „Negalimi dalykai tampa tikrai galimais, formos ir daiktai išauga vienas iš kito, gyvoji ir negyvoji gamta netenka savo skirtumo. Tai, kas gyvenime būtų nesąmonė, jo kūrinuose pagrįsta ir logiška.“²⁵⁸ Dailėtyrininkas Alfonsas Andriuškevičius aptardamas Steponavičiaus kūrybą, greta jo minėjo ir siurrealistų kontekstą, juos susiedamas „keliagubu matymu“, būdingu ir kitiems lietuvių dailininkams, tokiems kaip Kisarauskas ir Valentinas Antanavičius²⁵⁹.

5.1.1. Siurrealistinė pasaulėžiūra

Į kūrybą Žilytė ir Steponavičius žvelgė kaip į sakralų, toli nuo kasdienybės nutolusį procesą. Steponavičius romantiškai mistifikavo kūrybą: „kūryba – tai paslaptingas būties švytėjimas, būties išgyvenimas, išpažinimas ir išsakymas. Slypi joje viltis išsiveržti iš pasaulio absurdo, pastangos vis iš naujo ir iš naujo statyti griūvantį tiltą į dieviškųjų prasmų amžinybę.“²⁶⁰ Žilytė kūrybą laikė tikroju pasauliu, leidžiančiu išplėsti fizinio pasaulio ribas²⁶¹. Kaip rašė Erika Grigoravičienė, atrodo, kad menininkei kūryba reikalinga nugalėti baimėms, numalšinti skausmui, įveikti egzistenciniam siaubui²⁶². Tokia kūrybos samprata ne tik artima romantinei, bet ir siurrealistinei.

Siurrealistai kūrybos šaltiniu laikė sąmonę, iš kurios kyla vaizduotė. Žilytė yra sakiusi, kad vaizdai jai ateina iš „tamsos“ – taigi sąmonės užkaborių²⁶³. Kūryboje išreikšti savo vidines baimes ar troškimus klasikiniams siurrealistams buvo labai svarbu. Steponavičiaus tekstai rodo iš sąmonės kylančias jo baimes, košmarus: „matau, kaip dega mano kūnas išsilydžiusių plazmų ugnyje, rėkiu apakęs [...] Mano akys ir sąmonė tarytum prapjautos peiliu ir atvertos beprotiškiems regėjimams.“²⁶⁴ Komentuodamas savo kūrinius, Steponavičius taip pat literatūriškai aprašo vizijas, jungiančias

²⁵⁵ I. Korsakaitė, *Gyvybinga grafikos tradicija*, op. cit., p. 110.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 127.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 128.

²⁵⁸ V. Kisarauskas, „Kas vainikavo varlę?..“, *Kalba Vilnius*, 1967, Nr. 46. Žr. Priedą Nr. 1.

²⁵⁹ A. Andriuškevičius, „Algirdas Steponavičius. Susitikimai II. 1966“, *Kultūros barai*, 1998, Nr. 1, p. 48.

²⁶⁰ A. Steponavičius, „Paslaptingas būties švytėjimas“, iš neišleistos knygos „57 lietuvių dailininkai apie dailę“, op. cit., p. 32.

²⁶¹ B. Žilytė, *Paslaptingas būties švytėjimas*, op. cit., p. 16.

²⁶² E. Grigoravičienė, *Ar tai menas*, op. cit., p. 115.

²⁶³ R. Urbonienė, „Birutės Žilytės kūrybos paroda „Skaidri tamsa“, *Literatūra ir menas*, 2010 03 12.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 29.

konkrečius gamtos vaizdus, mistines būtybes, šviesą ir tamsą²⁶⁵. Panašų požiūrį išreiškia ir Žilytė, sakydama, kad idėjų iliustracijoms šaltiniai yra „keisti sapnų šuliniai, ištirpusio balso aidas“²⁶⁶.

Menininkų poros pasaulėžiūros artumą klasikiniam siurrealizmui taip pat liudija jų kūrybinės nuostatos. Siurrealistai įkvėpimo sėmėsi iš primityviojo meno. Jų susidomėjimą skatino akademiinių taisyklių nesuvaržyta kūryba – pašamonės, o ne sąmonės produktas. Nors daugelis vyresnės kartos Lietuvos grafikų taip pat sekė primityvizmu, jų požiūris į liaudies meną buvo kitoks. Jie juo susidomėjo dėl ekspresyvios stilizuotos plastinės išraiškos, be to, valdžia skatino kurti nacionaline forma. Tačiau Žilytės, taip pat ir Steponavičiaus požiūris į liaudies kūrybą buvo kitoks. Žilytė sako:

Paviršutiniško liaudies meno imitavimo nemėgstu. Nacionalinės formos dirbtinai nesukursi. Būtinai vidinis ryšys su savo tautos dvasine patirtimi, jos meniniu palikimu. Liaudiškumas ateina į profesionaliąją kūrybą per intuiciją; jį galima įvairiai suprasti ir transformuoti. Liaudies menas man įdomus kaip paprasto žmogaus sąlytis su dvasine kūryba. [...] Tai žmogaus ilgesio, tikėjimo, svajonės išraiška. Stebina tobula plastinė organizacija, intuityvus kūrybiškumas, betarpiškas santykis su pasauliu.²⁶⁷

Taigi Žilytė ir Steponavičius į liaudies meną atsigręžė kaip autentišką kūrybą, savitai perteikiančią vidinį pasaulį.

Kitas siurrealistų įkvėpimo šaltinis buvo vaikų kūryba ir vaikystė. Žilytė viena iš pagrindinių savo kūrybos inspiracijų laiko vaikystę. Apie ją pasakoja kaip apie stebuklą kupiną metų, kai gyveno gamtos apsuptyje, „vakarui atėjus, tamsa prisipildydavo paslaptingos gyvybės alsavimo. Pasakų būtybės priartėdavo ir net liesdavo mano rankytes ar kojas“²⁶⁸. Be to, menininkė visą gyvenimą stengėsi išlaikyti vaiko žvilgsniui artimą, atvirą santykį su pasauliu, kai viskuo stebimasi lyg matant pirmą kartą: „reiškiniai ir daiktai man atrodo kupini paslapties: žolės žalumas, paukščio akys ir medžio forma“²⁶⁹.

5.1.2. Siurrealistiniai motyvai

Po studijų Steponavičius ir Žilytė, paskatinta Aldonos Liobytės²⁷⁰, ėmė daugiausiai kurti vaikų knygų iliustracijas. Jauniems dailininkams knygos meno sritis, ypač vaikams skirtos literatūros, buvo patraukli kaip mažiausiai ideologiškai angažuota užuovėja. Būtų galima manyti, kad siurrealūs siužetai dailininkų kūryboje atsiranda tik iš sąlyčio su literatūriniu tekstu, kuriam kuriamos iliustracijos. Pasakos,

²⁶⁵ *Paslaptingas būties švytėjimas. Algirdas Steponavičius, op. cit., p. 122-126.*

²⁶⁶ A. Počiulpaitė, „Iliustracija – paslapties raktas“, *op. cit., p. 11.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ I. Korsakaitė, „Vaizduotė moka piešti“, *op. cit.*

²⁶⁹ A. Počiulpaitė, *op. cit.*

²⁷⁰ G. Jankevičiūtė, *Illustratrium, op. cit., p. 38.*

vaikams skirti eilėraščiai pasižymi vaizdingumu, galimų ir neįtikėtinų dalykų junginiu. Visgi Žilytė teigia, kad jiedu su Steponavičiumi sąmoningai rinkdavosi iliustruoti liaudies kūrybą²⁷¹, kurioje netrūksta fantazijos ir paradoksų. Kita vertus, kaip pastebi Korsakaitė, net ir nestebuklinėms pasakoms, jose nupasakojamiems tikroviškiems daiktams Steponavičius suteikdavo neįprastą, fantastišką pavidalą²⁷². Polinkį į siurrealizmą patvirtina grafiko paraštėse kurti piešiniai (1968, pav. 5.1), kuriuose laisvai komponuojamos scenos atrodo užfiksuotos naudojant automatizmo metodą. Piešiniuose sujungiami fantastiniai padarai, žmogaus kūno dalys, užrašai. Iš pirmo žvilgsnio vaizduojami veikėjai atrodo susiję su iliustracijose veikiančiais personažais. Tačiau jie – daug kraupesni, tamsesni. Dalis jų turi nukirstas galūnes. Piešiniuose atsiranda grotesko elementų – šiems neįgaliems padarams užmaukšlintos juokdarių kepurės, tarsi pasišaipant iš jų nelengvos lemties. Žvelgiant į Steponavičiaus piešinius akivaizdu, kad tokie personažai nėra atkeliavę iš pasakų komizmo, greičiau jie kilę iš ilgalaikių žmogaus vertės apmąstymų.

Vienas ankstyviausių kūrinių, kuriuose jau juntama siurrealizmo įtaka – Žilytės ir Steponavičiaus iliustracijos Mykolo Sluckio knygelei „Nedėkingas ančiukas“ (1964). Iliustracijose jaučiama abstrakčiojo siurrealizmo kūrėjo Joano Miró įtaka. Vaizduojami vabaliukai panašūs į vaikų piešinius – siluetas sukuriamas viena plona linija, kūną sudaro vos dvi dalys – apvali galva ir pailgas pagrindinis kūnas. Sudėtingesni padarėliai, pavyzdžiui, skruzdėlės, vaizduojamos pasitelkiant vaikišką logiką, kuomet kojų ir rankų atitikmuo yra vos keli brūkšneliai, o galva, torsas ir dubuo sukuriama keliomis stambesnėmis, nerangiomis geometrinėmis formomis. Viena iš pasakos „Gandro batai“ iliustracijų (pav. 5.2) visa savo kompozicija, geometrinių ir aptakių formų žaismu taip pat atrodo artima šio katalonų siurrealisto kūrybai. Joje vaizdas kuriamas penkių skirtingų spalvų plokštumomis, į jas įterpiančią keletą konkretesnių varlių figūrų.

Vėlesnėje Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje siurrealizmo apraiškų atsiranda daugiau. Valkininkų vaikų sanatorijai „Pušėlė“ (architektas Zigmas Liandzbergis) sukurtoje freskoje (1969–1972) gausu fantastinių vizijų: skraidantys žmonės ir žuvis, liepsnojantis kentauras, daugiagalvis slibinas, jūros pabaisa ir kiti sapnus primenantys subjektai ar objektai. Be jų freskoje yra ir siurrealistinių motyvų, liudijančių Žilytės ir Steponavičiaus susipažinimą su Vakarų menininkų kūryba. Fragmente „Trys raiteliai“ (pav. 5.3) žirgų liesos kojos pinasi tarpusavyje, primindamos Salvadoro Dali „Šv. Antano gundymą“ (1945)²⁷³ ar kitus paveikslus. Tikriausiai ne atsitiktinai freskoje atsirado ir šachmatinių grindų motyvas, mėgtas siurrealisto Man Ray'aus. René Magritte'as, mėgusio kurti kitų kūrinių parafrazes,

²⁷¹ *Dailininkai Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius*, iš ciklo „Menininkų portretai“, rež. J. Matonis, 2003.

²⁷² I. Korsakaitė, *Gyvybinga grafikos tradicija*, Vilnius: Vaga, 1970. p. 111.

²⁷³ Nespalvota kūrinio reprodukcija buvo publikuota L. Šepečio knygoje „Modernizmo metmenys“.

kūrybą primena nuoroda į Sandro Botticellio paveikslą. Freskos fragmente „Gyvenimo kelias“ (pav. 5.4), lyg drobėje „Veneros gimimas“ (apie 1480), šalia virš jūros iškilusios merginos vėjyje besiplaikstančiais plaukais²⁷⁴ ant kriauklės šoka du rubuiliai *putti*. Visa tai kuria specifinę siurrealistinę atmosferą.

Siurrealumo turi Žilytės estampų ciklas „Augalai“ (1973–1974). Juose grafikė derina atpažįstamus siluetus ir abstrakčias formas. „Augalai III. Aguona“ (1973, pav. 5.5), pasak dailininkės, buvo sumanyta kaip žiedo skerspjuvis, turintis atrodyti lyg kraujuojanti žaizda. Ją papildė sunkiai įžiūrima sudegusi žmogaus galva, paslaptinga žmogaus figūra²⁷⁵. Visose ciklo kompozicijose žiedas yra centrinis kūrinio objektas, egzistuojantis uždarame mistiškame pasaulyje.

Šiose iliustracijose ryškus biomorfinių formų naudojimas, kuris taip pat buvo būdingas siurrealistams. Žilytės kūryboje gyvosios gamtos objektai, tokie kaip ugnis, bangos, augalai, kuriami pasitelkiant aptakią, banguotą plastiką. Ji kūriniais suteikia dinamikos: išraiškingas vaizduojamų herojų plaukų ar drabužių klosčių šėlsmas tiek freskose sanatorijai „Pušėlė“, tiek iliustracijose Liobytės knygai „Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį“ kuria vėjuotos dienos įspūdį. Ši detalė – savalaikis lietuviško modernizmo žymuo, būdingas kai kurių tuo metu kūrusių dailininkų kūrybai. Visgi toks motyvas dažniau pasireiškė skulptūroje, nei grafikoje, pavyzdžiui, Teodoro Kazimiero Valaičio, Vlodo Vildžiūno darbuose. Biomorfiniai motyvai keliauja ir į kitus Žilytės kūrinius, pavyzdžiui, estampą „Žalgiris I“ (1970, pav. 5.6), laimėjusį I vietą antrojoje Talino grafikos trienalėje 1971 m. Jame karo baisumai vaizduojami metaforiškai, abstrakčiomis biomorfinėmis formomis, įterpiančios keletą stilizuotų atpažįstamų pavidalų – pasibaidžiusį žirgą, agonijos iškreiptas rankas. Kūrinyje chaosas ir destrukcija kuriami per nedideles detales. Pati menininkė teigia, kad stipriai perspektyva pavaizduotos plokštumos simbolizuoja karo triukšmą, o išsisklaidžiusios, lyg išvarvėjusios dėmės – sutraiškytas žmonių smegenis²⁷⁶. Raudonas, lyg krauju paplūdes dangus ir lig jo kylančios liepsnos sustiprina siurrealią kūrinio nuotaiką. Menininkei iš pasąmonės kylantys vaizdiniai įsikūnija į aptakas modernistines formas, įkomponuotas gana griežtoje, horizonto liniją pabrėžiančioje struktūroje. Griežtumą pabrėžia ir kruopščiai sukurti iliuziniai kūrinio rėmai.

Tarp siurrealių elementų išnyra pilietiniai Lietuvos valstybės simboliai, tarsi jie būtų tokie patys nerealūs, nepasiekiami kaip ir kitos fantastinės vizijos. Erika Grigoravičienė pastebėjo, kad freskos Valkininkų vaikų sanatorijai fragmente „Trys raiteliai“ ant raitelių skydų pavaizduoti Gediminaičių

²⁷⁴ E. Grigoravičienė šį vėją interpretuoja kaip „dailės atsinaujinimo sąjūdžio likimą sąstingio metais“. Plačiau: E. Grigoravičienė, *Ar tai menas, op. cit.*, p. 119.

²⁷⁵ *Ibid*, MMC video.

²⁷⁶ „MMC pokalbiai. Birutė Žilytė“, *youtube.com*, 2016 05 21, <https://www.youtube.com/watch?v=EXog5k3seI4>, žiūrėta 2017 01 16.

stulpai²⁷⁷. Tačiau tokių valstybingumo simbolių esama ir kituose Žilytės darbuose. Estampe „Žalgiris II“ (pav. 5.7) dešiniajame ir kairiajame kompozicijos kampuose joja kardus iškėlę karžygiai, primenantys Lietuvos herbo figūrą – Vytį. Šis atspaudas turi kelis variantus. Pirmajame jie visiškai blankūs, beveik susiliejančys su kūrinio fonu. Antrajame atspaude jie matomi daug ryškiau – baltos figūros išsiskiria juodame fone. Šiame variante net galima įžiūrėti raitelius skydus su dvigubu kryžiumi.

Biomorfinių formų nestinga Steponavičiaus estampuose. Cinkografijose „Pranašas Jona“ (1967, pav. 5.8) ar „Paukštis“ (1971) jos suteikiamos gyvosios ir negyvosios gamtos objektams: augalams, jūros bangoms, žirgo karčiams, pelėdos nagams. Taip pat dailininko iliustracijose dažnai atsiranda koralinius rifus primenančių motyvų. Jų galima aptikti iliustracijose Kosto Kubilinsko pasakoms „Varlė karalienė“ (1962)²⁷⁸. Jūrų gilumos augalija perkeliama į sausumą, paverčiama krūmais, medžiais ar keistų formų akmenimis. Taip net ir paprasčiausi veikėjai – vaikai, kiškiai, vilkai ar kiti – atsiduria nerealioje aplinkoje. Ši nereali aplinka dažnai yra metaforiška. Grigoravičienė rašo: „Steponavičiaus vaikų žurnalui „Genys“ nupieštas didžiulis raudonas vilkas su prarytais gyventojais pilve – lengvai perprantamas ezopinis motyvas. [...] Ne vaikams, o suaugusiesiems skirtos politinės potekstės primena, kad dailė – tai suaugusiųjų pasakos“²⁷⁹. „Prarijimo“ motyvą Steponavičius yra pakartojęs dar keletą kartų: iliustracijoje pasakai „Baisusis dulkių siurblys“ (1967, pav. 5.9) ir minėtame kūrinyje „Pranašas Jona“. Pastarajame darbe vaizduojama bangžuvės ryjama vienodų žmonių minia, kurią galima interpretuoti kaip totalitarinės sistemos ir joje gyvenančio žmogaus santykių įvaizdinimą. Šis minios menkumo motyvas, bejėgiškumas prieš agresorių tapytojų (penketui priklausančių Broniaus Gražio, Mindaugo Skudučio, Henriko Natalevičiaus, Raimundo Sližio ir kitų) perinterpretuotas buvo jau gerokai vėliau, 8 deš. pabaigoje – 9 deš. pradžioje²⁸⁰.

Atskirai verta paminėti Steponavičiaus personažų tipažą, kuris taip pat siejasi su siurrealizmu. Didžiojoje daugumoje Steponavičiaus iliustracijų veikia kresni, tvirti žmogeliai – neūžaugos. Kaip pastebėjo Giedrė Jankevičiūtė, Steponavičius buvo vienas pirmųjų dailininkų, ėmusių atitolti nuo sovietinio idealizuoto žmogaus atvaizdo²⁸¹. Jo žmogiukai – maži išsigimėliai, kilę iš siurrealistinės vaizduotės. Tuo pačiu jie gerai susilieja su pasakų pasauliu – susitapatina su daugelyje pasakų veikiančiais nykštukais, traukia vaikus savo keistumu.

²⁷⁷ E. Grigoravičienė, *Ar tai menas...*, *op. cit.*, p. 118.

²⁷⁸ Su papildytomis iliustracijomis buvo išleistas III knygos leidimas 1974 m., IV – 1979 m.

²⁷⁹ E. Grigoravičienė, *Ar tai menas...*, *op. cit.*, p. 113–114.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 196–234.

²⁸¹ G. Jankevičiūtė, *Illustrarium*, *op. cit.*, p. 36.

5.1.3. Siurreali erdvė

Vienas svarbiausių siurrealistinių elementų Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje – siurreali erdvė. Itin įtaigiai ji kuriama Valkininkų vaikų sanatorijos freskose, kur yra konstruojama pasitelkiant stiprią perspektyvą. Ji pabrėžiama šachmatinėmis grindimis, aiškia horizonto linija, iki pat jos besidriekiančiais stalais ir dekoruotomis atitvarų plokštumomis. Ši iliuzija praplečia realią siaurą sanatorijos koridoriaus erdvę. Čia pat verčiama abejoti šiuo gilios erdvės išpūdžiu: skirtinguose freskos fragmentuose vis išnrypa paralelinė erdvė, atsiverianti lyg įdrėskus popierių. Už žiojinčio plyšio plyti kito pasaulio peizažai su savo gyventojais. Tokios erdvės kūrimas artimas italų metafizinės tapybos atstovo Giorgio de Chirico kūrybai²⁸².

Kitaip siurreali erdvė konstruojama Žilytės iliustracijose Aldonos Liobytės knygai „Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį“ (1970, pav. 5.10). Čia pasitelkiama simultaniinė kompozicija, todėl vienoje iliustracijoje tuo pačiu metu vyksta keli įvykiai. Jiems sukuriama griežtomis linijomis vienas nuo kito apribota erdvė. Šios erdvės susisieja lyg būtų atskiri filmo kadrai, šiek tiek persislinkę į šoną. Taip kuriamas gausos ir intensyvaus veiksmo išpūdis. Taip pat pasitelkiama ir freskose taikoma stipri perspektyva.

Steponavičiaus estampuose ar iliustracijose erdvė dažniausiai ne vaidina svarbesnio vaidmens: figūros komponuojamos tuštumoje arba pačios ją užpildo, taip sudarydamos gausios, turtingos kompozicijos išpūdį.

5.2. Poparto apraiškos Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje

Žilytės ir Steponavičiaus kūryboje ne tokia artikuliuota, tačiau ne mažiau ryški yra poparto įtaka. Tam įtakos galėjo turėti gerėjančios materialinės gyvenimo sąlygos, vyravęs optimistinis tikėjimas progresu. Be to, menininkus veikė populiarioji kultūra. Nors jos įtaka labiausiai išryškėjo jaunesnių kartų dailininkams, vis tik Žilytė su Steponavičiumi taip pat neatsispyrė jos žavesiui. Kaip rašo dailėtyrininkė Giedrė Jankevičiūtė:

Grafikai Birutė Žilytė, Algirdas Steponavičius, Sigutė ir Vytautas Valiai savo ketveriukę buvo pavadinę anglišku vardu „The Beetle“ – „Vabalas“. Pasak Žilytės, dėl to, kad tai linksmai nuteikė, bet šiandien spėtume, kad gal greičiau dėl sąskambio su britų roko grupės „The Beatles“ pavadinimu, o gal ir dėl to,

²⁸² A. Kisarauskaitė, *op. cit.*

kad taip buvo vadinamas „kultinis“ folksvagenas, kuris hipių laikais buvo tapęs vienu kontrkultūros simbolių.²⁸³

Tad poparto apraiškos į grafikų kūrybą atėjo kaip laikmečio dvasios atspindys. Apie popartą įtaką patys menininkai nekalbėjo, tačiau jų darbuose išvelgiami populiariosios kultūros motyvai ir poparto propaguotos technikos bei kompozicijos principai.

5.2.2. *Poparto motyvai ir technikos*

Poparto motyvų galima aptikti jau minėtuose Valkininkų vaikų sanatorijos „Pušėlė“ freskose. Jose vaizduojami siužetai pasirinkti gana eklektiškai. Atskiruose fragmentuose vaizduojamos lietuvių pasakos (slibino nugalėjimas, Eglė žalčių karalienė), istoriniai motyvai (riterių kovos), antikiniai mitai (Ikaro skrydis, Veneros gimimas, kentauras), įterpiami saviti aiškaus provaizdžio neturintys vaizdiniai (autoportretinių bruožų turinti „Saulė“, muzikantai). Taigi vadovaujamosi poparto dailininkams artima logika, kai vaizdai, o šiuo atveju – istorijos, imami iš skirtingų šaltinių ir derinami vienoje kompozicijoje. Popartui artimų motyvų gausiausia fragmente „Jaunystės šventė“, kuriame berneliai vaizduojami lyg scenos žvaigždės, grojantys elektrinėmis gitaromis. Į sceną metamos gerbėjų rožės sukuria ironišką estrados princų koncerto vaizdą. Be to, freskoje yra ir daugiau gėlių ornamentų, susisiejančių su kičo estetika. Sentimentalioms gėlėms priešinami griežti šachmatinių grindų plotai.

Žilytės kūryboje dažnas vaivorykštės ir vaivorykštinio spalvų perėjimo motyvas, sietinas su psichodeline estetika. Ypač gausiai jis naudojamas Kosto Kubilinsko knygos „Stovi pasakų namelis“ iliustracijose (pav. 5.11). Čia vaivorykštės pasitelkiamos ir kaip iliustracijų įrėminimas, ir kaip svarbus kompozicijos arba vien tik dekoratyvinis elementas. Vaivorykštės spalvos naudojamos ir kaip prijuostės ornamentika. Tai sušiuolaikina tradicinius siužetus, pasakojančius apie laumes-raganas, lietuviško kaimo vaizdus paverčia egzotiškais ir patraukliais vaikų akiai. Vaikų žurnalo „Genys“ viršeliui sukurtame darbe „Vasara“ (1974) vaivorykštinėmis spalvomis žaižaruoja ir milžiniško dydžio drugeliai.

Dar viena poparto apraiška iliustracijose – tų pačių vaizdinių elementų multiplikavimas. Žilytė naudodamasi pasakoms būdingu hiperbolizavimu padaugina nukirstų, ant žemės besiridinėjančių galvų skaičių, kartoja ištiestos rankos, laikančios raktą, motyvą. Taip pat multiplikuojami trimitus pučiantys angelai, liepsnojančios žvakelės, žirgai, rankas tiesiančios mėlynplaukės merginos ir kt. Paradoskalu, kad pasitelkdama šį poparto metodą, Žilytė sukuria tikrą siurrealistinę, baugią atmosferą. Sieninėje tapyboje vaikų kavinei „Nykštukas“ (1964) Žilytė ir Steponavičius tokiu metodu sukuria slibiną

²⁸³ G. Jankevičiūtė, „Plečiant tikrovės ribas“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis, op. cit.*, p. 211.

puolančios kaimiečių armijos vaizdą. Net ir artimesnėse lietuvių liaudies meno stilizacijai iliustracijose tiek Žilytė, tiek Steponavičius nevengė piešti kone identiškų zuikių ir vilkų būrių – tarsi multiplikuotų figūrų.

Su popartu sietini Steponavičiaus eksperimentai su koliažo technika. Pasakos „Baisusis dulkių siurblys“ iliustracijoje „pilve“ susiurbti guli autobusu, automobilių, daugiabučių namų nuotraukos. Darbas papildomas ir iš žurnalų iškirptu spausdintiniu šriftu. Visgi menininkas nesiima iš spaudoje rastų elementų sukurti visą kompoziciją, o trūkstamus reikalingus motyvus nupiešia.

5.2.3. Koloritas

Didžiojoje dalyje Žilytės darbų vyrauja grynos ir ryškios spalvos. Žilytės naudojama spalvinė gama yra visiškai svetima įprastai koloristinei lietuvių tapybos mokyklai. Dailininkė dažnai naudoja banalius, tačiau apie 7-ojo dešimtmečio estetiką bylojančius rožinės, oranžinės, raudonos spalvų derinius. Jie supriešinami su mėlyna, žydra, ruda, violetine spalvomis. Tai kuria nuo kasdienybės atitrūkusį, kito pasaulio vaizdinį, puikiai išreiškiantį pasakų nuotaikas.

Šiuo atžvilgiu išraiškingiausi pavyzdžiai – iliustracijos knygoms „Pasaka apie narsią Vilniaus mergaitę“, „Stovi pasakų namelis“, „Nedėkingas ančiukas“ (ilustracijų bendraautorius Steponavičius) ir lietuvių liaudies dainelei „Vilkas grikius sėjo“ (1964). Ne toks jaunatviškas ir hipiškas, tačiau ne mažiau ryškus ir kontrastingas Aldonos Liobytės knygos „Pabėgusi dainelė“ (1966), Janio Rainio knygos „Aukso sietelis“ (1967) koloritas. Kadangi daugelis Žilytės iliustracijų visų pirma buvo nutapomos guašu, menininkė galėjo geriau išnaudoti spalvos galimybes. Steponavičiaus kurtose iliustracijose taip pat dominuoja ryškios spalvos, tačiau jos – sodresnės, tamsesnės. Be to, grafikas dažnai kurdavo vien linijos išraiška paremtus kūrinius (pavyzdžiui, iliustracijas Vinco Krėvės „Dainavos šalies senų žmonių padavimai“ (1973).

Žilytei ir Steponavičiui, intuityviai linkusiems į siurrealizmą artimą pasaulėjautą, didesnę įtaką padarė klasikinio siurrealizmo kryptis. Dažniausiai rinkdamiesi kurti pasakų vaikams iliustracijas, menininkai legaliai vizualizavo fantastines vizijas. Jų kūryboje aptinkama siurrealistinė plastinė raiška: siurrealios erdvės kūrimas, biomorfinės formos, Dali, Magritte'o, Ray'aus pamėgtų motyvų įtraukimas, abstrakčiojo siurrealizmo apraiškos. Poparto bruožai Žilytės ir Steponavičiaus darbuose nėra tokie ryškūs. Žilytės darbams būdinga dekoratyvi forma, kontrastingos, net banalios spalvos. Bendroje dailininkų kūryboje aptinkamos populiariosios kultūros ir kičo apraiškos. Dar vienas savalaikis

elementas, atėjęs iš psichodelinės estetikos – vaivorykštės motyvas, dažnai pasitaikantis Žilytės darbuose.

IŠVADOS

- Aptarus poparto ir siurrealizmo kryptis Vakaruose ir socialistinio bloko šalyse, išryškėjo, kad socialistinėse valstybėse apie už geležinės uždangos vykstančius procesus geriausiai buvo informuoti lenkų ir vengrų menininkai. Tai padėjo lenkams suformuoti savitą plakato mokyklą, kartu su taikomosios grafikos kūrėju Romanu Cieślewicziumi įėjusią pasaulinę dizaino istoriją. Vis tik poparto kūrėjų atžvilgiu lietuviams labiau imponavo estų avangardistų drąsa, išryškėjusi suvaržytame SSRS kontekste. Be abejo, prie to prisidėjo ir nevaržomos galimybės lankyti Talino parodas. Lietuvių grafikų kūrybos analizės atsiskleidė estų Jūri'aus Arrako, Toomo Vinto įtaką. Siurrealizmo kontekste išryškėjo Vakarų menininkų Joano Miró, René Magritte'o (taip pat su siurrealizmu, ekspresionizmu ir kubizmu siejamo Paulio Klee), metafizinės tapybos atstovo Giorgio de Chirico įtakos, lenkų dailininko ir scenografo Tadeuszo Kantoro ir animatoriaus bei plakatoisto Jano Lenicos poveikis.
- Poparto ir siurrealizmo įtakos plito per susipažinimą su menininkų kūrybos reprodukcijomis literatūroje ir socialistinių valstybių spaudoje. Menininkams buvo svarbios kelionės į Talino ir Krokuvos grafikos bienales, kur jie pamatydavo naujausias tendencijas, susipažindavo su kaimyninių šalių menu. Taip pat buvo svarbi grožinė literatūra – bitnikų, egzistencialistų, magiškojo realizmo autorių vertimai, absurdo teatro pastatymai, roko muzika, kurie skatino domėjimąsi susijusiomis dailės tendencijomis.
- Siurrealizmas Lietuvos grafikus sudomino kaip į vidinį, o ne absurdišką išorinį pasaulį orientuota meno kryptis, leidžianti atsiriboti nuo valdžios keliamų direktyvų. Atsiribojimą, nedalyvavimą valdžios ritualuose vertinu kaip antisovietinę laikyseną, išreiškusią menininkų politines nuostatas. Šios nuostatos išryškėdavo metaforiškuose grafikų darbuose. Popartas suteikė galimybę kūryboje nebūti rimtiems, ironizuoti, šaržuoti, tad grafikai juo susidomėjo kaip novatoriška forma, leidžiančia apmąstyti juos supančią aplinką, kalbėti apie supančią kasdieninę tikrovę ir iš jos draugiškai pasišaipyti. Kurdami poparto stilistika menininkai kūrė alternatyvą oficialiam, dirbtino patoso pilnam menui ir tokiu būdu priešinosi sistemai.
- Lietuvą 8 deš. pradžioje pasiekę poparto bruožai, kurie įsitvirtino taikomojoje grafikoje, buvo vienalaikis reiškinys su pasaulinėmis tendencijomis. Tuo metu visame pasaulyje iš avangardinio meno pozicijų jis perėjo į vizualiąją kultūrą, atitinkamai netekęs radikalesnių savo bruožų. Taigi ir didžioji dalis Lietuvos grafikų poparto elementus pasitelkdavo kaip atkreipiančius dėmesį, šiuolaikiškus, jaunatviškus elementus, itin tinkamus tokiose srityse kaip plakato menas, knygų

ar kitų leidinių apipavidalinimas, kuriuose dailininkams tekdavo patraukliai pateikti įvairų turinį. Kitaip tariant, Lietuvos grafikai pritaikė tuos poparto atradimus ir naujoves, kurie galėjo būti geriausiai pritaikomi grafiniame dizaine. 7-ojo deš. pabaigoje JAV susiformavusi psichodelinė estetika į Lietuvą atkeliavo beveik iš karto, tad jos poveikis susiliejo su poparto įtaka.

- 7 deš. pabaigoje – 8 deš. pradžioje susiformavo šiuolaikinis dailininko tipas – nepririšto prie savo srities, besiiimančio jam patrauklių sumanymų, realizuojančio savo idėjas tam tinkamiausioje srityje. Siauros specializacijos sampratos nykimui didelę įtaką padarė grafikų skverbimasis į grafinio dizaino lauką, nusistovėjusių taikomojo ir „aukštojo“ meno sferų suliejimas, kuris skatino eiti toliau, ieškoti įvairių idėjų raiškos būdų.

- Į Lietuvoje 7-ojo dešimtmečio antroje pusėje suaktyvėjusias siurrealizmo apraiškas galima žiūrėti ne kaip į vėluojantį procesą, bet kaip į visame Rytų Europos bloke vėl aktualumą įgavusį reiškinių, kuriam įtakos turėjo specifinės aplinkybės, tokios kaip pilietinės laisvės nebuvimas, cenzūra, ideologinėse situacijose jaučiamas beprasmybės ir absurdo jausmas.

Siurrealizmas 7–8 deš. Lietuvos grafikoje patyrė simbiozę su popartu. Grafikai abi kryptis priėmė kaip vieno vakarietiško modernizmo reiškinių, iš kurio įsisavindavo tik ryškiausius krypčių bruožus. Todėl į siurrealizmą grafikai žvelgė per dekoratyvią poparto prizmę. Daugelio grafikų domėjimas abiem kryptimis skatino išbandyti abu kūrybos metodus, savo kūryboje pereiti siurrealistinį ir popartinį etapą. Abi šios kryptys grafikams padėjo suformuoti individualų stilių, sujungiantį Vakarų meno apraiškas ir autentiškus meninius ieškojimus.

- Iš Lietuvos grafikų artimiausi siurrealizmui buvo Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius. Šių menininkų kūryboje siurrealizmas nebuvo savitikslių formos paieška, tačiau giliai įsišaknijęs požiūris į pasaulį, gyvenimą ir kūrybą. Dailininkų kūryboje aptinkami siurrealizmo bruožai – kamufliadžiniai, susilieję su jų vaizduojamu pasauliu, tačiau stipriai byloję apie menininkų norą išsivaduoti iš kasdienybės suvaržymų. Nors Žilytė ir Steponavičius nesiorientavo į popartą, vis tik buvo veikiami populiariosios kultūros madų, tad jų kūryboje greta siurrealizmo pasireiškė ir poparto bruožai, aukštos meninės kokybės kūrybai suteikę lengvumo.
- Šio tyrimo hipotezė, kad atšilimo pradžioje – 8 deš. pradžioje kūrybinį kelią pradėję grafikai siurrealizmą ir popartą pasitelkė norėdami atsiriboti nuo ideologinės kūrybos ir išreikšti kritiką sistemai, pasitvirtino. Popartine stilistika grafikai vaizdavo nereikšmingas situacijas, kasdien sutinkamus žmones, nevengdami jų šaržuoti ir taip per konkrečias asmenybes perteikdami sovietinėje tikrovėje egzistuojančius nefasadinius reiškinius. Siurrealioje kūryboje grafikai metaforiškai perteikė sistemos gniaužtuose įkalinto žmogaus situaciją, gyvenimo dvilypumą.

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

3 SKYRIUS

- Pav. 3.1.** Gerardas Šlektavičius, *Studijų metai. Spaustuvėje*, šilkografija, 1976, 45×56 cm, MO muziejus (MO), Vilniaus universiteto bibliotekos Grafikos kabinetas (VUB GK), Vilniaus galerija, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt
- Pav. 3.2.** Miroslavas Znamerovskis, plakatas filmui „Kur iškeliauja pasakos“, 1973, ofsetas, 84×60 cm, Lietuvos Nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (LNMMB), Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus (LTMKM). Kūrinio reprodukcija iš *Illustrarium. Soviet Lithuanian Children's Book Illustration*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius: International Cultural Programme Centre, 2011.
- Pav. 3.3.** Vladislovas Žilius, iliustracija Emilijos Balionienės knygai „Popieriniai drugeliai“ (Vilnius: Vaga, 1973). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.4.** Arvydas Každailis, „Hei, mambo“, 1974–2005, akvarelė, guašas, 15×67 cm, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius: Versus Aureus, 2009.
- Pav. 3.5.** Mikalojus Povilas Vilutis, *Parašiutininkas [Petro Navalinsko portretas]*, 1973, šilkografija, 40,5×19 cm, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.6.** Vytautas Jurkūnas jaun., *Petras Repšys stebi audros debesį*, 1978, linoraižinys, 38×33 cm, MO, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.7.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., *LSSR Valstybinio dailės instituto šilkografijos dirbtuvių meistras Sigitas Katkus*, 1978, linoraižinys, 38,5×27,5 cm, MO, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.8.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., „Draugas Vilutis pagavęs aštuonkojį“, 1976, linoraižinys, 59×50 cm, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.9.** Mikalojus Povilas Vilutis, *Smerkiama laimė [Serigrafija Nr. 17]*, 1977, šilkografija, 61,5×43,5 cm, MO, VUB GK. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.10.** Mikalojus Povilas Vilutis, *Fanatikas III*, 1973, šilkografija, 49,8×35,8 cm, autoriaus nuosavybė. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.11.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., „Mikalojus raunasi plaukus“, apie 1972, linoraižinys, 32×37 cm, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

- Pav. 3.12.** Arvydas Každailis, iliustracijos Eduardo Mieželaičio knygai „Antakalnio barokas“ (Vilnius: Vaga, 1971). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.13.** Arvydas Každailis, *Marsas [Ne!]*, 1971, koliažas, 30×19 cm, MO, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.14.** Arvydas Každailis, *Kareivis*, 1978, reljefinė spauda, 18×13,5 cm, MO, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.15.** Arvydas Každailis, *Jis*, 1978, šilkografija, 30×19 cm, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius: Versus Aureus, 2009.
- Pav. 3.16.** Vaclovas Balsys, plakatas filmui „Karininkai“, 1971, ofsetas, 87×59 cm, LNMMB, LTKM. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.17.** Arvydas Každailis, iliustracijos Algimanto Mikutos knygai „Mūsų automobiliai“ (Vilnius: Vaga, 1972). Kūrinio reprodukcija iš 7md.lt.
- Pav. 3.18.** Arvydas Každailis, iliustracijos Rimanto Budrio knygai „Prie Nemuno rytas“ (Vilnius: Vaga, 1975). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.19.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., viršelis knygai „Metalo piovimas staklės“ (Vilnius: Leidykla „Mokslas“, 1976). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.20.** Juozas Galkus, plakatas „Apdrauskite gyvulius“, 1972, ofsetas, 87×58 cm, LNMMB, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.21.** Juozas Galkus, plakatas „Ansamblis Lietuva“, 1969, ofsetas, 92×60 cm, LNMMB, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.22.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., plakatas „Respublikinė dainų šventė“, 1975, ofsetas, 90×60 cm, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.23.** Arvydas Každailis, iliustracijos Rimanto Budrio knygai „Prie Nemuno rytas“ (Vilnius: Vaga, 1975). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.24.** Giedrė Bulotaitė-Jurkūnienė, plakatas „Moterų futbolo pirmenybės“, 1972, gvašas, matmenys nežinomi, vieta nežinoma. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*, sudaryt. J. Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981.
- Pav. 3.25.** Giedrė Bulotaitė-Jurkūnienė, plakatas „Ruoškimės olimpiadai Maskva 80“, ofsetas, 87×58 cm, LDS. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.26.** Vladislovas Žilius, plakatas „Lietuvos TSR spartakiada“, 1971, ofsetas, 80×50 cm, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.

- Pav. 3.27.** Vytautas Jurkūnas jaunesn., plakatas „Aplankykite Lietuvos pajūrį“, 1972, matmenys nežinomi, vieta nežinoma. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*, sudaryt. J. Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981.
- Pav. 3.28.** Rasa Dočkutė, plakatas „Ką darai, daryk gerai“, 1980, ofsetas, 80×50 cm, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos plakatas*, sudaryt. J. Galkus, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.
- Pav. 3.29.** Juozas Galkus, plakatas „Tegyvuoja gegužės pirmoji!“, 1971, ofsetas, 87×57 cm, LNMMB, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.30.** Juozas Gelguda, plakatas „Šiandien dirbkime geriau“, 1978, ofsetas, 76×51, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos plakatas*, sudaryt. J. Galkus, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.
- Pav. 3.31.** Astrida Žilinskaitė, plakatas „Kiekvienam jaunuoliui – pagrindinį išsilavinimą“, 1978, ofsetas, 90×60, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.32.** Giedrė Bulotaitė-Jurkūnienė, plakatas „Leninas“, 1969, ofsetas, matmenys nežinomi, vieta nežinoma. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos plakatas*, sudaryt. A. Gedminas, J. Galkus, Vilnius: Mintis, 1971.
- Pav. 3.33.** Vytautas Jurkūnas jaunesn, *Pietūs pas uošvę*, 1976, šilkografija, 31×48 cm, MO, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.34.** Miroslavas Znamerovskis, plakatas filmui „Sibirietė“, ofsetas, 76×51 cm, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.35.** Arvydas Každailis, *Och*, 1978, šilkografija, 30×19 cm, LDS. Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.36.** Juozas Galkus, plakatas filmui „Sveikas ir sudie“, 1973, ofsetas, 77×52, LNMMB, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.37.** Juozas Galkus, plakatas „Kova už taiką – kova už savo vaikų ateitį“, ofsetas, 90×60 cm, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš *Juozas Galkus*, teksto autorius A. Gedminas, Vilnius: Vaga, 1974.
- Pav. 3.38.** Vladislovas Žilius, vadovėlio „Elektra ir atomo sandara“ viršelis (Vilnius: Mintis, 1971). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.39.** Juozas Gudmonas, plakatas „Triukšmas – tavo priešas“, 1972, ofsetas, 87×57 cm, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos plakatas*, sudaryt. J. Galkus, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.

- Pav. 3.40.** Arvydas Každailis, viršelis Eduardo Mieželaičio knygai „Antakalnio barokas“ (Vilnius: Vaga, 1971). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.41.** Antanas Špukas, plakatas „Elektroninės muzikos koncertas“, 1971, guašas, matmenys nežinomi, vieta nežinoma. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*, sudaryt. J. Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981.
- Pav. 3.42.** Jonas Varnas, plakatas „Vandens“, 1969, ofsetas, 90×60 cm, Juozo Galkaus kolekcija. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos plakatas*, sudaryt. A. Gedminas, J. Galkus, Vilnius: Mintis, 1971.
- Pav. 3.43.** Stanislava Jurkšaitė, viršelis Abdižamilo Nurpeisovo knygai „Sutemos“ (Vilnius: Vaga, 1976). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.44.** P. Markevičius, viršelis leidiniui „Vandentiekis ir kanalizacija“ (Vilnius: Eksperimentinis meninio konstravimo biuras, 1978). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.45.** Birutė Žilytė, priešlapis Aldonos Liobytės knygai „Pasak apie narsią Vilniaus mergelę ir galvažudį Žaliabarzdį“ (Vilnius: Vaga, 1970). Kūrinio reprodukcija iš 50watts.com.
- Pav. 3.46.** Vaclovas Balsys, plakatas filmui „Vasaros sapnai“, 1973, ofsetas, 87×57 cm, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.47.** V. Kaminskas, plakatas „Būkite atsargūs su ugnimi“, 1974, ofsetas, 76×51 cm, LNMMB. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt.
- Pav. 3.48.** Vladislovas Žilius, *Langas*, 1967, drobė, tempera, fotokoliažas, 142×131 cm, vieta nežinoma. Kūrinio reprodukcija iš *Vladislovas Žilius: atodangos ir švytėjimai*, sudaryt. S. Makselienė, Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2013.
- Pav. 3.49.** Vladislovas Žilius, *Technika pop*, nedatuota, asambliažas, 40×52 cm, MO. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 3.50.** Arvydas Každailis, *Sadutė*, 1973, asambliažas, 50×52, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius: Versus Aureus, 2009.
- Pav. 3.51.** Arvydas Každailis, priešlapis Vytauto Sirijos Giros knygai „Atlanto idilės“ (Vilnius: Vaga, 1973). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 3.52.** Arvydas Každailis, *Aitvaras*, projektas sienų tapybai Žirmūnų vaikų bibliotekoje, 1974, guašas, 32×89, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius: Versus Aureus, 2009.

Pav. 3.53. Rimtautas Gibavičius, sieninė tapyba Klaipėdos restoranui „Jūra“, 1976, sausas gruntas, tempera. Kūrinio reprodukcija iš *Rimtautas Gibavičius*, sudaryt. I. Korsakaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1995.

Pav. 3.54. Rimtautas Gibavičius, dekoracijų Eduardo Balsio baletui „Eglė žalčių karalienė“ maketas, 1975, fanera, kartonas, tempera, 60×76×20 cm, LTMK. Kūrinio reprodukcija iš *Rimtautas Gibavičius*, sudaryt. I. Korsakaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1995.

Pav. 3.55. Rimtautas Gibavičius, kostiumai Eduardo Balsio baletui „Eglė žalčių karalienė“, 1975, popierius, guašas, 29×42 cm, LTMK. Kūrinio reprodukcija iš *Rimtautas Gibavičius*, sudaryt. I. Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2017.

4 SKYRIUS

Pav. 4.1. Birutė Stančikaitė, *Vilniaus Universitetui 400. III*, 1979, litografija, 49,5×60 cm, VUB GK, Vilniaus galerija, autorės nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš vilniausgalerija.lt.

Pav. 4.2. Birutė Stančikaitė, *Vėjuje*, 1980, litografija, 48,5×60 cm, VUB GK, Vilniaus galerija, autorės nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš vilniausgalerija.lt.

Pav. 4.3. Alfreda Venslovaitė-Gintalienė, *Gatvė naktį*, 1976, litografija, 27,5×35,5 cm, MO, autorės nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt

Pav. 4.4. Arvydas Každailis, *1957 m. vasara*, 1968, ofortas, 32×26 cm, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis*: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika, Vilnius: Versus Aureus, 2009.

Pav. 4.5. Arvydas Každailis, *Popiečio valanda*, 1968, ofortas, 26×30 cm, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis*: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika, Vilnius: Versus Aureus, 2009.

Pav. 4.6. Stasys Eidrigėvičius, iliustracija Vytautės Žilinskaitės knygai „Robotas ir peteliškė“ (Vilnius: Vaga, 1978). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

Pav. 4.7. Stasys Eidrigėvičius, *Briedžio valgymas*, 1980, akvatinta, ofortas, 14×8,5 cm, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvos grafika 1975–1980*, sudaryt. R. Gibavičius, Vilnius: Vaga, 1981.

Pav. 4.8. Alfreda Venslovaitė-Gintalienė, *Vienaragis*, 1979, 43×49 cm, litografija, MO, autorės nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt

Pav. 4.9. Arvydas Každailis, *Sirena*, 1968, ofortas, 25×29 cm, VUB GK, autoriaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika*, Vilnius: Versus Aureus, 2009.

Pav. 4.10. Eduardas Juchnevičius, *Pasimatymo laikas baigėsi*, 1974, linoraižinys, 60×45,5 cm, MO, Martyno Juchnevičiaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Eduardas Juchnevičius*, sudaryt. L. Kanopkienė, M. Juchnevičius, Vilnius: Kultūros barai, 2017.

Pav. 4.11. Eduardas Juchnevičius, *Išrinktieji*, 1978, linoraižinys, 58,5×43 cm, Martyno Juchnevičiaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Eduardas Juchnevičius*, sudaryt. L. Kanopkienė, M. Juchnevičius, Vilnius: Kultūros barai, 2017.

Pav. 4.12. Vytautas Kalinauskas, iliustracijos J. W. Goethės tragedijai „Faustas“ (Vilnius: Vaga, 1978). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

Pav. 4.13. Arvydas Každailis, iliustracijos Vytauto Rudoko knygai „Kai žemė patekės“ (Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1967). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

Pav. 4.14. Gerardas Šlektavičius, viršelis Upendranatho Aško knygai „Griūvančios sienos“ (Vilnius: Vaga, 1976). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

Pav. 4.15. Modris Tenisonas, plakatas spektakliui „XX amžiaus Kapričio“, 1969, ofsetas, 90×60 cm, LNMMB, LTMK. Kūrinio reprodukcija iš eplakatas.lt

Pav. 4.16. Eduardas Juchnevičius, *Dvilypumas*, 1971, monotipija, 30×18 cm, Martyno Juchnevičiaus nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Eduardas Juchnevičius*, sudaryt. L. Kanopkienė, M. Juchnevičius, Vilnius: Kultūros barai, 2017.

Pav. 4.17. Nijolė Valakveičiūtė, animacinis filmas „Medis“, 1983, 5 min. 9 s., MO. Stop kadras iš mmcentras.lt.

Pav. 4.18. Nijolė Valakveičiūtė, animacinis filmas „Medis“, 1983, 5 min. 9 s., MO. Stop kadras iš mmcentras.lt.

Pav. 4.19. Nijolė Valakveičiūtė, animacinis filmas „Medis“, 1983, 5 min. 9 s., MO. Stop kadras iš mmcentras.lt.

5 SKYRIUS

Pav. 5.1. Algirdas Steponavičius, piešinys iš paraščių, 1968, popierius, tušinukas, 20,5×14 cm, Steponavičių šeimos nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Algirdas Steponavičius. Paslaptingos būties švytėjimas*, sudaryt. B. Žilytė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002.

- Pav. 5.2.** Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius, iliustracijos Mykolo Sluckio knygai „Nedėkingas ančiukas“ (Vilnius: Vaga, 1964). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.
- Pav. 5.3.** Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius, Valkininkų vaikų sanatorija „Pušėlė“, fragmentas „Trys raiteliai“, 1969–1972, bendras freskos dydis 2,3×32 m, tinkas, sintetinė tempera, vaškas. Kūrinio reprodukcija iš vilniausgalerija.lt.
- Pav. 5.4.** Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius, Valkininkų vaikų sanatorija „Pušėlė“, fragmentas „Gyvenimo kelias“, 1969–1972, bendras freskos dydis 2,3×32 m, tinkas, sintetinė tempera, vaškas. Kūrinio reprodukcija iš vilniausgalerija.lt.
- Pav. 5.5.** Birutė Žilytė, *Augalai. Aguona*, 1974, autolitografija, 55×61 cm, MO. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 5.6.** Birutė Žilytė, *Žalgiris I*, 1970, litografija, 56×68 cm, MO. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 5.7.** Birutė Žilytė, *Žalgiris II*, 1970, litografija, 57,3×71,5 cm, MO. Kūrinio reprodukcija iš mmcentras.lt.
- Pav. 5.8.** Algirdas Steponavičius, *Pranašas Jona*, 1967, autorinė cinkografija, 21×28,2 cm, Steponavičių šeimos nuosavybė. Kūrinio reprodukcija iš *Lietuvių grafika 1965–1967*, Vilnius: Vaga, 1968.
- Pav. 5.9.** Algirdas Steponavičius, iliustracija pasakai „Baisusis dulkių siurblys“ (žurnalas „Genys“, 1967, Nr. 5), popierius, pieštukas, gvašas, iškarpos, 27,5×21,5 cm, Lietuvos Literatūros ir meno archyvas. Kūrinio reprodukcija iš *Illustrarium. Soviet Lithuanian Children's Book Illustration*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius: International Cultural Programme Centre, 2011.
- Pav. 5.10.** Birutė Žilytė, iliustracija Aldonos Liobytės knygai „Pasak apie narsią Vilniaus mergelę ir galvažudį Žaliabarzdį“ (Vilnius: Vaga, 1970). Kūrinio reprodukcija iš 50watts.com.
- Pav. 5.11.** Birutė Žilytė, iliustracija Kosto Kubilinsko knygai „Stovi pasakų namelis“ (Vilnius: Vaga, 1974). Nuotr. D. Žuklytės-Gasperaitienės.

3.7



3.8



3.9



3.10



3.11



3.12



3.13



3.14



3.15



3.16



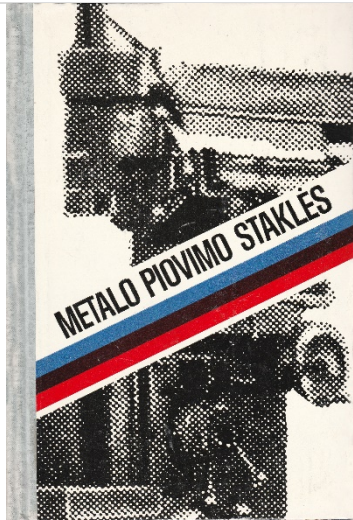
3.17



3.18



3.19



3.20



3.21



3.22



3.23



3.24



3.25



3.26



3.27



3.28



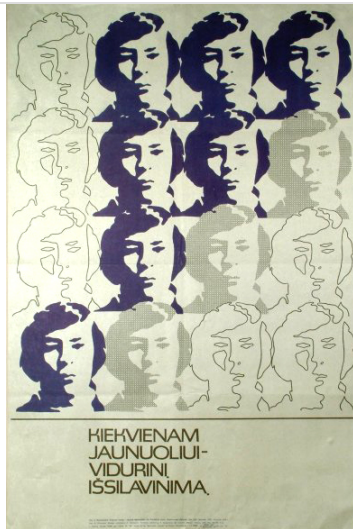
3.29



3.30



3.31



3.32



3.33



3.34



3.35



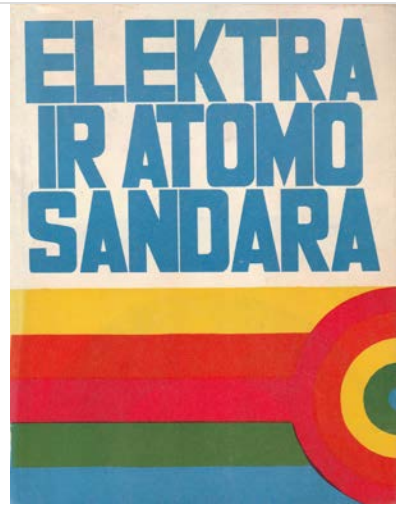
3.36



3.37



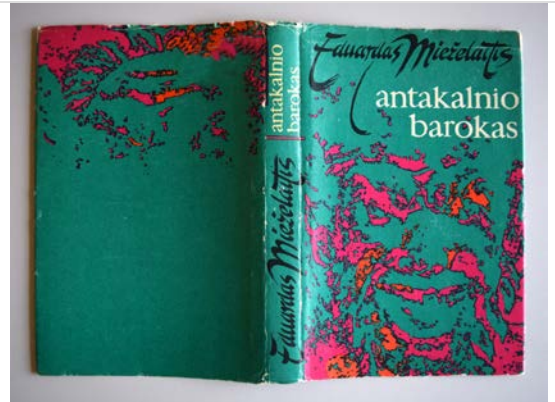
3.38



3.39



3.40



3.41



3.42



3.43

ABDIŽAMILAS NURPEISOVAS



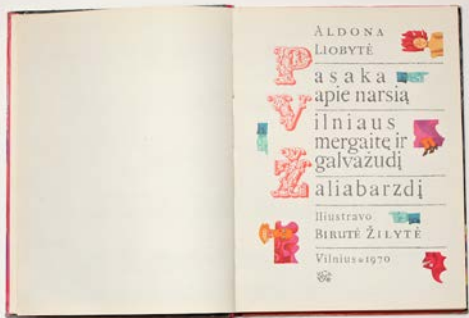
SUTEMOS

3.44



VANDENTIEKIS IR KANALIZACIJA

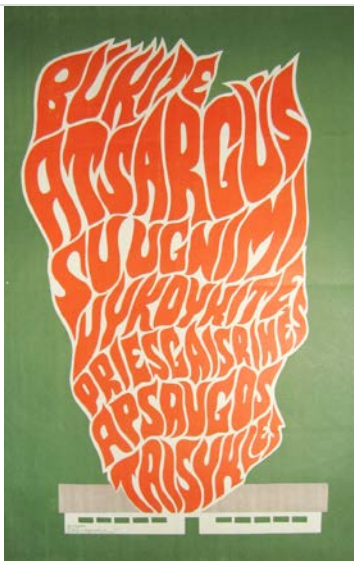
3.45



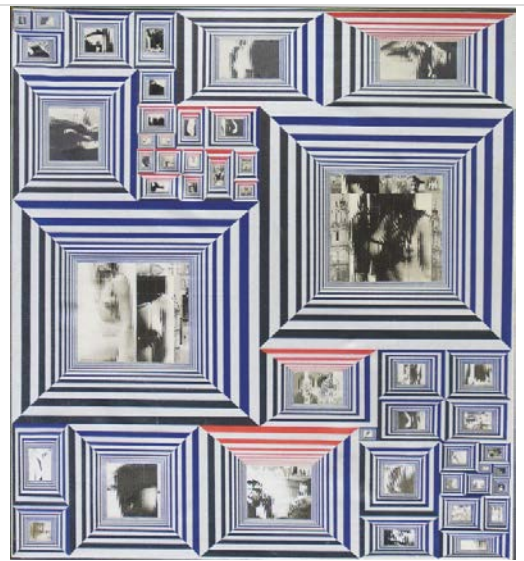
3.46



3.47



3.48



3.49



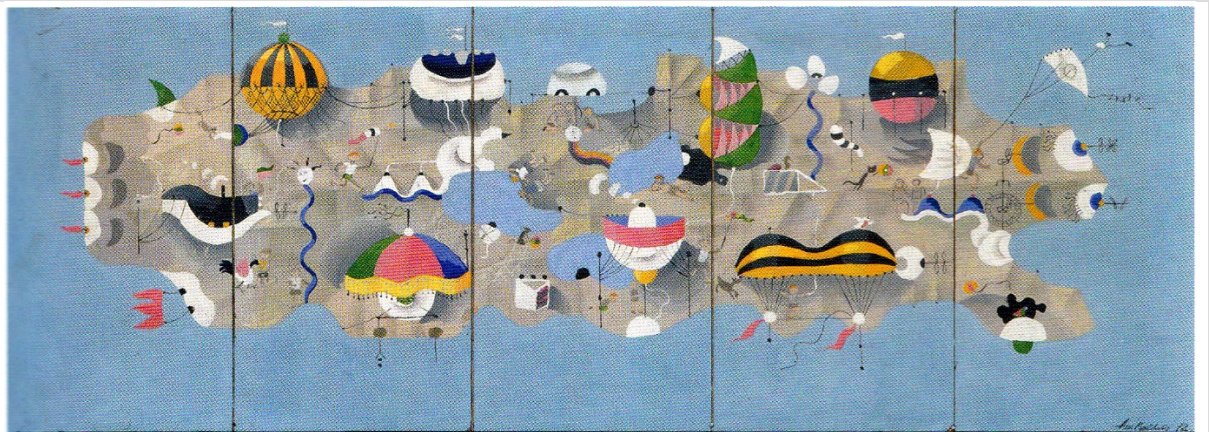
3.50



3.51



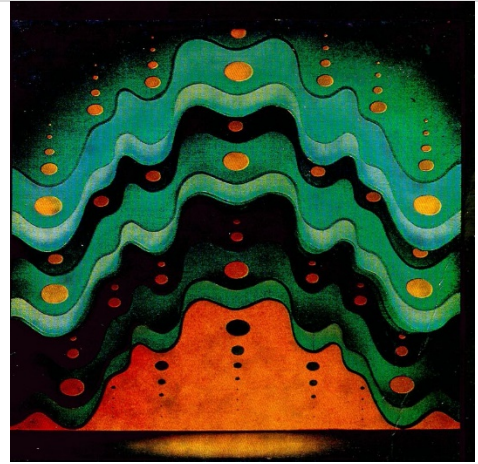
3.52



3.53



3.54



3.55



4.1



4.2



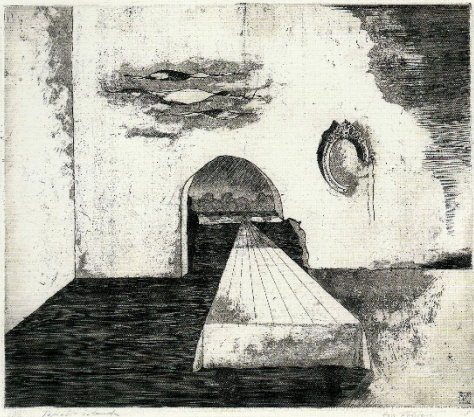
4.3



4.4



4.5



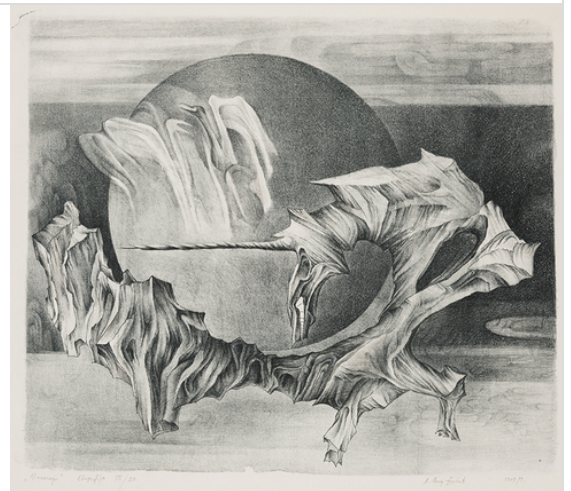
4.6



4.7



4.8



4.9



4.10



4.11



4.12



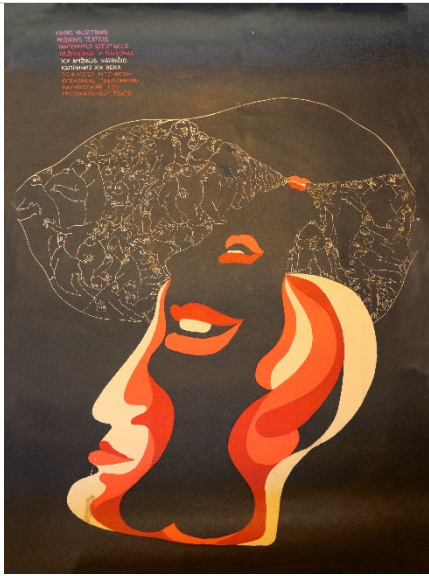
4.13



4.14



4.15



4.16



4.17



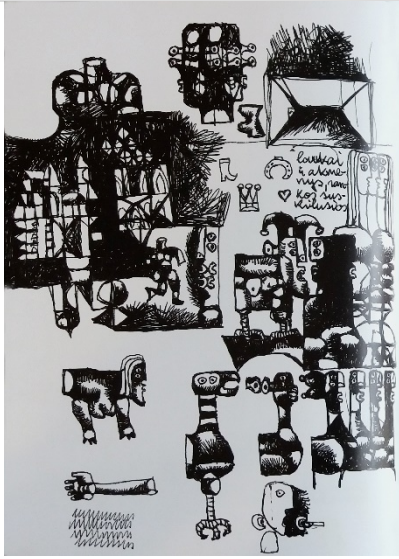
4.18



4.19



5.1



5.2



5.3



5.3



5.5



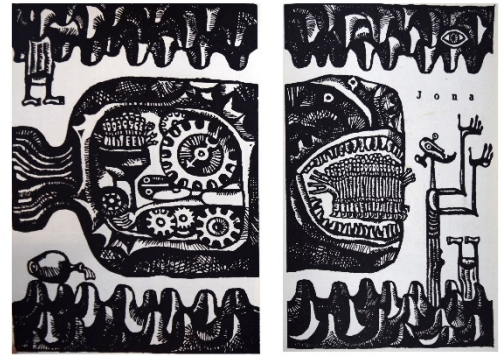
5.4



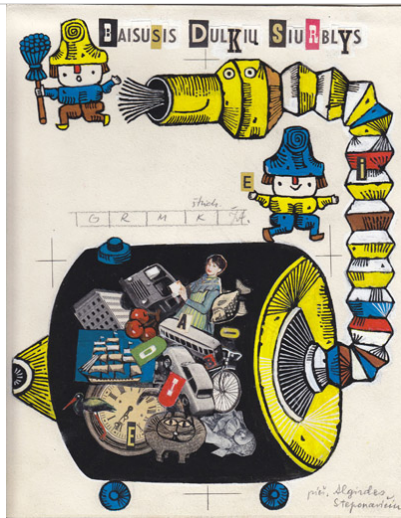
5.7



5.8



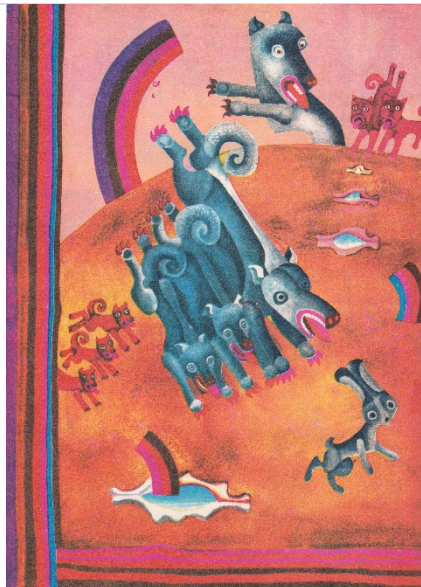
5.9



5.10



5.11



ŠALTINIAI IR LITERATŪRA

Literatūra

1968. *The World Transformed*, sudaryt. Fink, C., Gassert, P. ir kt., Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

A Companion to Dada and Surrealism, sudaryt. Hopkins, D., Chichester: Wiley, Blackwell, 2016.

„A Deep Affinity: Surrealism and Non-European Arts“, *artmediaagency.com*, 2015 05 07, žiūrėta 2018 01 21, prieiga internete [<https://en.artmediaagency.com/108847/a-deep-affinity-surrealism-and-non-european-arts/>].

Aleksandravičiūtė, D., „Popartas ir jo refleksija XX a. pabaigos Lietuvos dailėje“, baigiamasis darbas bakalauro laipsniui įgyti, vad. prof. dr. G. Jankevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009.

Algirdas Steponavičius. Paslaptingas būties švytėjimas, sudaryt. Žilytė, B., Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002.

Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika, Vilnius, Versus Aureus, 2009.

Art in Transfer in the Era of Pop, sudaryt. Ohrner, A., Stokholm: Södertorn University, 2017.

Art of The Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under The Soviets 1945–1991, sudaryt. Rosenfeld, A., New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

Astahovska, I., „Exhibition by painters Līga Purmale and Miervaldis Polis“, *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, [žiūrėta 2018 01 09], interaktyvus: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/exhibition-by-painters-liga-purmale-and-miervaldis-polis/>.

Astahovska, I., „Group exhibition in the Republican House of Science, Riga“, *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*, [žiūrėta 2018 01 09], interaktyvus: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/group-exhibition-in-the-republican-house-of-science-in-riga/>.

Barthes, R., „That Old Thing Art“ in: *Post-Pop*, sudaryt. Taylor, P., Cambridge: MIT Press, 1989, p. 22–26.

Birutė Žilytė. Paslaptingas būties švytėjimas, sudaryt. Žilytė, B., Vilnius: R. Paknio leidykla, 2014.

Bitinaitė-Širvinskienė, R., „Iškreipta tikrovė. Avangardinė nuostata“, *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2018 05 22], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/scenografija/19681980-maistaujanti-erdve-iskreipta-tikrove-avangardine-nuostata/78055#>.

Bitinaitė-Širvinskienė, R., „Scenografijos mokykla ir jaunoji 8 dešimtmečio scenografų karta“, in: *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2018 03 28], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/scenografijos-mokykla-ir-jaunoji-8-desimtmecio-scenografu-karta/78068>.

Bitinaitė-Širvinskienė, R., „Spektakliai su ekspresyvia scenografijos motyvo ritmika“, *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2017 12 30], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/spektakliai-su-ekspresyvia-scenografijos-motyvo-ritmika/78080>.

Brazauskas, N., „Saulius Tomas Kondrotas ir Lotynų Amerikos proza“, in: *Metai*, 2007, Nr. 5, p. 94–101.

Crowley, D., „Consumer Art and Other Commodity Aesthetics In Eastern Europe Under Communist Rule“, in: *Natalia LL. Nie tylko Sztuka Konsumpcyjna*, sudaryt. Jakubowska, A., Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, [žiūrėta 2018 04 14], interaktyvus: <https://faktografia.com/2017/06/03/consumer-art-and-other-commodity-aesthetics-in-eastern-europe-under-communist-rule/>.

Crowley, D., „Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule“, in: *The World Goes Pop*, sudaryt. Morgan, J., Frigeri, F., London: Tate Modern, 2015, p. 29–37.

Dailės žodynas, sudaryt. Mulevičiūtė, J., Jankevičiūtė, G. ir kt., Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1999.

Devita, L., *Garso gėlės: hipiškos muzikos ir laisvų meno studijų kaleidoskopas*, Vilnius: Mintis, 2012.

„Didžiausioje pasaulyje vaikų ir jaunimo bibliotekoje – sovietinių laikų lietuvių knygų iliustracijos“, *Illustratrium. Lithuania in Bologna*, 2012 12 21, [žiūrėta 2017 01 15], interaktyvus: http://lithuania-bologna.eu/lt/978298/in_focus/didziausioje-pasaulyje-vaiku-ir-jaunimo-bibliotekoje-pristatomos-sovietiniu-laiku-lietuviu-knygu-iliustracijos.

Dovydaitytė, L., „Pokolonijinė teorija“, in: *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos*, sudaryt. Mickūnaitė, G., Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 173–199.

Eisler, J., „March 1968 in Poland“, in: *1968. The World Transformed*, sudaryt. C. Fink, P. Gassert ir kt., Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Feher, D., „Pop Beyond Pop“, in: *Art in Transfer in the Era of Pop*, sudaryt. Ohrner, A., Stockholm: Södertorn University, 2017p. 345–389.

Fijałkowski, K., „Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe“, in: *A Companion to Dada and Surrealism*, sudaryt. Hopkins, D., Chichester: Wiley, Blackwell, 2016.

Fijałkowski, K., „Invention, imagination, interpretation: Collective activity in the contemporary Czech and Slovak Surrealist Group“, *Papers of Surrealism*, 2005, nr. 3, [žiūrėta 2018 05 06], interaktyvus: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijałkowski.pdf.

Foster, H., *The Return to the Real*, Kembridžas, Masačiusetas, London: The Mit Press, 1996.

Frisby, T., „Soviet Youth Culture“, in: *Soviet Youth Culture*, sudaryt. J. Riordan, London: The Macmillan Press, 1989, p. 1–16.

Galkus, J., *Lietuvos plakato istorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2015.

Gopnik, B., „When Andy Warhol Went Gaga for Dada“, *artnetnews.com*, 2017 05 23, [žiūrėta 2018 05 11], interaktyvus: <https://news.artnet.com/opinion/andy-warhol-gaga-dada-1003244>.

Grigoravičienė, E., *Ar tai menas, Arba paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Inter se, 2017.

Grigoravičienė, E., „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, nr. 3, p. 71–78.

Grigoravičienė, E., „Kam išmonei tiesa?“, *7 meno dienos*, 2014 11 21.

Grigoravičienė, E., „Leviatano išlikimas: politinė ikonografija ir bjaurasties estetika vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2012, p. 435–454.

Grigoravičienė, E., „Stasys Eidrigėvičius“, *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2018 05 15], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/stasys-eidrigевичius/6681#!/>.

Grigoravičienė, E., „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtos gairės“, in: *Menotyra*, t. 40, nr. 3, 2005, p. 28–41.

Group Iparterv – Le Progres de L'Illusion, sudaryt. Escedi-Derdak, A., Paris: Institut hongrois de Paris, 2011.

Hamilton, R., „Letter to Peter and Alison Smithson“, 1957 01 16, in: *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists' Writings*, sudaryt. Stiles, K., Selz, P., Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 343–344.

„Ievins Atis“, *Classic Art Gallery Antonija*, [žiūrėta 2018 01 09], interaktyvus: <http://www.antonija.lv/en/graphics/ievins-atis/>.

Illustrarium. Soviet Lithuanian Children's Book Illustration, sudaryt. Jankevičiūtė, G., Vilnius: International Cultural Programme Centre, 2011.

Yurchak, A., *Everything Was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

Jakaitė, K., „Grafinio dizaino pavyzdžiai: nuo etikečių iki firminio stiliaus projektų“, *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2017 12 30], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/dizainas/19541979-arkoks-buvo-dizainas-sovietmeciu-/grafinio-dizaino-pavyzdziai-nuo-etikeciu-iki-firminio-stiliaus-projektu/78888>.

Jakaitė, K., *Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6-8 deš.: tarp nacionalumo ir internacionalumo*, daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

Jakubowska, A., „Personalising the Global History of Pop Art. Alina Szapocznikow And Maria Pininska-Beres“, in: *Art in Transfer in the Era of Pop*, sudaryt. Ohrner, A., Stokholm: Sodertorn University, 2017, p. 239–259.

James, J., *Pop Art*, Michigan: Borders Press, 1997.

Jankevičiūtė, G., „Paroda, primenanti grafikos istorijos pamoką“, *Kultūros barai*, 2012, Nr. 11, p. 64–68.

Jankevičiūtė, G., „Žmogaus įvaizdžio kaita šiuolaikinėje Lietuvos skulptūroje“, in: *Šiuolaikines lietuvių dailės horizontai*, Vilnius: Academia, 1992, p. 56–71.

Jaškūnienė, E., *Lietuvos taikomoji fotografija 1953–1988 metais*: daktaro disertacija, [rankraštis], vadovė prof. dr. G. Jankevičiūtė, Vilniaus dailės akademija, 2010.

Jaworska, J., „Roman Cieslewicz: Double Player. The Case of the *Ty i Ja* Magazine“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 152–157.

Jurėnaitė, R., „Grafikos raida – gyvas procesas“, *Kultūros barai*, 1979, nr. 11, p. 22–24.

Kavaliauskaitė, J., „Autentiškumo eksperimentai: Ką reiškė prapulti Vilniaus senamiesčio „Bermudų trikampyje“?, in: *Nematoma sovietmečio visuomenė*, sudaryt. A. Ramonaitė, Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2015, p. 62–104.

Kisarauskaitė, A., „Stebuklingosios grafikės B. Žilytės erdvės“, *Kaunodiena.lt*, 2015 12 25, [žiūrėta 2017 01 18], interaktyvus: <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/stebuklingosios-grafikes-b-zilytes-erdves-725702>.

Kisarauskas, V., „Grižtanti vaikystė“, *Kultūros barai*, 1970, Nr. 6, p. 19.

Kisarauskas, V., „Kas vainikavo varlę?..“, *Kalba Vilnius*, 1967, Nr. 46.

Kitowska-Łysiak, M., „Jerzy Ryszard Zieliński (Jurry)“, *culture.pl*, 2015 02 24, [žiūrėta 2018 03 01], interaktyvus: <http://culture.pl/en/artist/jerzy-ryszard-zielinski-jurry>.

Klavis, E., „Ecce homo: žmogaus reprezentacijų dinamika Lietuvos sovietmečio teatre“, *Logos*, 2005, nr. 43, p. 196–209.

Klumbys, V., „Sovietmečio opozicinė elgsena“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2010, nr. 2 (28), p. 101–114.

Kmita, R., „Lietuvių poezijos modernėjimas sovietmečiu. Bandytas konceptualizuoti“, in: *Literatūra*, nr. 48 (1), 2006, p. 8–25.

Knorowski, M., „Virtual museum“, *Wilanów poster museum*, [žiūrėta 2017 12 05], interaktyvus: <http://www.postermuseum.pl/en/virtual-museum/>.

Korsakaitė, I., *Gyvybinga grafikos tradicija*, Vilnius: Vaga, 1970.

- Kostas Dereškevičius. *Tapyba*, sudaryt. R. Jurėnaitė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2012, p. 48–51
- Kristberga, L., „Henrihs Vorkals. A window to the world and into the world“, *Studija*, [žiūrėta 2018 01 09], interaktyvus: <http://studija.lv/en/?parent=1322>.
- Laganà, L., „Dadaism, Surrealims and The Unconconscious“, *Symposia Melitensia*, Nr. 9, 2013, p. 146–155.
- Lenka Bydžovská, „Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia“, *Papers of Surrealism*, 2005, nr. 3, [žiūrėta 2018 05 06], interaktyvus: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project\(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c\).html/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c).html/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf).
- Lietuvos dailininkų žodynas*. T. 4: 1945–1990, sudaryt. M. Žvirblytė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.
- Liutkus, V., „Popartas atėjo visiems laikams“, *Kultūros barai*, 2015, Nr. 7/8, p. 63–66.
- Lubytė, E., *Tylusis modernizmas*, Vilnius: Tyto alba, 1997.
- Ludavičienė, J., *Kičo fenomenas ir jo sklaida XX a. Lietuvos dailėje*: disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2008.
- Maksėlienė, S., parodos „Užkaboriai“ (2016 01 15–2016 02 20) anotacija, [žiūrėta 2018 03 12], interaktyvus: <http://www.kunstkamera.lt/page/excibition/46>.
- Mazūraitė-Novickienė, I., „Fotografijos sampratos analizė XX a. 7-ojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos diskurse“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, nr. 75, p. 89–104.
- Meggs, P. B., Purvis, A. W., *Megg's History of Graphic Design*, 5th edition, Hoboken: Wiley, 2012.
- Mikalojus Povilas Vilutis*, sudaryt. Kleponytė-Šemeškienė, K., Mičinauskienė, J., Vilnius: Vilniaus grafikos centras, 2017.
- „MMC pokalbiai. Birutė Žilytė“, *youtube.com*, 2016 05 21, [žiūrėta 2017 01 16], interaktyvus: <https://www.youtube.com/watch?v=EXog5k3seI4>.
- Moorhead, J., „Dalí in a diving helmet: how the Spaniard almost suffocated bringing surrealism to Britain“, *The Guardian*, 2016 07 30, [žiūrėta 2018 05 13], interaktyvus: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/01/dali-exhibition-surreal-encounters-edinburgh>.
- Mulevičiūtė, J., „Atsinaujinimo sąjūdis Lietuvos tapyboje 1957–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius, 1992, p. 128–199.
- Nakienė, A., „Lietuva, tu mums šventa! Antitarybinis rokas ir patriotinis hiphopas“, *Tautosakos darbai*, 2006, 32, p. 180–188.
- Narušytė, A., *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2008.

Neo Neo Neo, sudaryt. Zagrodzki, J., Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1994.

Oginskaitė, R., *Nes nežinojau, kad tu nežinai*: knyga apie Vytautą Kernagį, Vilnius: Tyto alba, 2009.

Pańków, L., „Miesięcznik „Ty i Ja”. Koszyk z kulturą i cywilizacją“, in: *Wysokie Obcasy*, 2013 09 01, [žiūrėta 2018 01 17], interaktyvus: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,13112901,Miesiecznik__Ty_i_ja____koszyk_z_kultura_i_cywilizacja.html.

Peleckis, M., *Lietuvos rokas. Ištakos ir raida*, Vilnius: Mintis, 2011.

„Photography in Communist Poland - A Surrealist Spirit?“, *Culture.pl*, [žiūrėta 2018 05 07], interaktyvus: <https://culture.pl/en/event/photography-in-communist-poland-a-surrealist-spirit>.

Piešimas buvo tarsi durys, Petra Repšį kalbina Aurimas Švedas, Vilnius: Aidai, 2013.

Piotrowski, P., *In The Shadow of Yalta. Art and The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books Ltd, 2009.

Plaušinytė, S., „Hipių sąjūdis Lietuvoje“, *Kultūros barai*, Nr. 4, p. 70–75.

Počiulpaitė, A., „Iliustracija – paslapties raktas“, *Literatūra ir menas*, 1977 03 05.

Pro A. A. prizmę, su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013.

Psychedelic: Optical and Visionary Art since 1960's, sudaryt. Rubin, D., London: Mit Press, 2010.

Rachlevičiūtė, R., „Alfredos Venslovaitės-Gintalienės lunapoliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2011, p. 135–158.

Rachlevičiūtė, R., „Siurrealizmas ir erotiškumu daigai Vytauto Kalinausko tapyboje“, in: *Colloquia*, Nr. 29, p. 127–137.

Rachlevičiūtė, R., *Siurrealizmas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*: disertacija, vadovė L. Laučkaitė-Surgailienė, Vilniaus dailės akademija, 2012.

Radzevičius, R., *Lietuvos roko pionieriai 1965–1984*, Vilnius: Vaga, 2013.

Ramanauskaitė, E., „Postmodernizmo link: kultūros laisvėjimo pėdsakais“, in: *Kultūros barai*. 2000, Nr. 1, p. 55–59.

Ramonaitė, A., „Viešos nepaklusnumo demonstracijos: etnokultūrinio sąjūdžio mobilizacinė galia“, in: *Nematoma sovietmečio visuomenė*, sudaryt. A. Ramonaitė, Vilnius: Naujasis židinis-Aidai, 2015

Repšys, P., „Apie bičiulius grafikus“, *Šiaurės Atėnai*, 2009 08 21.

Richardson, M., *Surrealism in Cinema*, Oxford: Oxford International Publishers, 2006.

- Riordan, J., „Introduction“, in: *Soviet Youth Culture*, sudaryt. J. Riordan, London: The Macmillan Press, 1989, p. XVIII-X.
- Rubin, W., *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Sakalauskas, T., „Žmogus žydrame kambaryje“, *Švyturys*, 1974 06, Nr. 12, p. 36–38.
- Sepp, E., „Estonian Nonkonformist Art From The Soviet Occupation in 1944 to Perestroika“, in: *Art of The Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under The Soviets 1945–1991*, sudaryt. Rosenfeld, A., New Brunswick: Rutgers University Press, 2001, p. 43–132.
- Surrealism. The Movement and The Masters*, sudaryt. Schneede, U. M., New York: Harry N. Abrams, 1973.
- Stančienė, K., „Laiko pinklėse: Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus freskų saulėlydis?“, *Kultūros barai*, 2015, Nr. 1, p. 48–50.
- Stančienė, K., „Lobiai iš drumzlinos upės“, *7 meno dienos*, 2010 03 06.
- Stančienė, K., „Nakties grafika“, *Literatūra ir menas*, 2014 09 26.
- Stuart, H., „Life and times of the first New Left“, in: *New Left Review*, 2010, [žiūrėta 2018 04 15], interaktyvus: <https://newleftreview.org/II/61/stuart-hall-life-and-times-of-the-first-new-left>.
- Šabasevičius, H., „Baletas 1957–1980 metais“, in: *Lietuvių teatro istorija*. Trečioji knyga. 1970–1980, sudaryt. Alekaitė, I., Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
- Šapoka, K., „Nijolė Valadkevičiūtė“, *mmcentras.lt*, [žiūrėta 2018 05 26], interaktyvus: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/nijole-valadkeviciute/564>.
- Šepetys, N., „Apie intelektualų kūrėją, (ne)palankų laiką, įsaknijančius kontekstus, (ne)peržengiamas ribas“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974*, sudaryt. Jankevičiūtė, G., parodos katalogo priedas.
- Tamkutonytė, Ž., „Hipių judėjimas sovietmečiu“, in: *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, 2002, 2 (11), p. 125–146.
- Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974*, sudaryt. Jankevičiūtė, G., Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- Uloza, V., „Ieškojimų grįžkelėje“, *Tiesa*, 1971 12 19.
- Urbonienė, R., „Birutės Žilytės kūrybos paroda „Skaidri tamsa“, *Literatūra ir menas*, 2010 03 12.
- Urbonienė, R., „Birutės Žilytės kūrybos paroda „Skaidri tamsa“, *Lietuvos dailės muziejaus metraštis*, 2011, kn. 14, p. 101s–108.
- Vaiseta, T., *Nuobodulio visuomenė: Vėlyvojo sovietmečio Lietuva 1964–1984*, daktaro disertacija, vadovas doc. dr. N. Šepetys, [rankraštis], Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.

Venclova, T., *Vilties formos: eseistika ir publicistika*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1992.

Vladislovas Žilius: atodangos ir švytėjimai. Grafika, tapyba, medžio darbai, sudaryt. Makselienė, S., Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2013.

Warhol, A., Hackett, P., *POPism: The Warhol '60s*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

„Zdzisław Beksiński“, *Culture.pl*, [žiūrėta 2018 05 07], interaktyvus: <https://culture.pl/en/artist/zdzislaw-beksinski>.

Žvirblytė, M., „Vincio Kisarausko kūrybos kontekstai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, Nr. 73, p. 109–122.

„Перевод книг Карлоса Кастанеды“, [žiūrėta 2018 04 15], interaktyvus: https://chaparral.space/wiki/Перевод_книг_Карлоса_Кастанеды.

Šaltiniai

Algirdas Steponavičius. Paslaptingas būties švytėjimas, sudaryt. Žilytė, B., Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002.

Arvydas Každailis: grafika, knygų dailė, dekoratyvinė dailė, heraldika, Vilnius, Versus Aureus, 2009.

Birutė Žilytė. Paslaptingas būties švytėjimas, sudaryt. Žilytė, B., Vilnius: R. Paknio leidykla, 2014.

Breton, A., *Manifeste du surréalisme*, 1924, prieiga internete <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>, žiūrėta 2017 01 17.

Dailininkai Birutė Žilytė ir Algirdas Steponavičius, iš ciklo „Menininkų portretai“, rež. Matonis, J., 2003.

Eduardas Juchnevičius, sudaryt. Juchnevičius, M., Kanopkienė, L., Vilnius: Kultūros barai, 2017

Gedminas, A., Galkus, J., *Lietuvos plakatas*, Vilnius: Mintis, 1971.

Genys, 1974, Nr. 7.

Golomštokas, J., „Tašizmo „atradimas“, *Literatūra ir menas*, 1959 10 31.

Jegorovas, A., „Proto priešai“, *Literatūra ir menas*, 1959 10 03, 1959 10 10.

Jegorovas, A., „Proto priešai“, *Literatūra ir menas*, 1959 10 03, 1959 10 10.

Knyga ir dailininkas, sudaryt. Gedminas, A., Gibavičius, R., Vilnius: Vaga, 1966.

Lietuvių grafika 1964–1965, sudaryt. Gibavičius, R., Vilnius: Vaga, 1966,

Lietuvių grafika 1966–1967, sudaryt. Gibavičius, R., Vilnius: Vaga, 1968,

Lietuvių grafika 1968–1969–1970, sudaryt. Gibavičius, R., Vilnius: Vaga, 1971,

Lietuvių grafika 1975–1980, sudaryt. Tarabilda, R., Vilnius, 1983.

Lietuvos plakatas, sudaryt. Gedminas, A., Galkus, J., Vilnius: Vaga, 1971.

Mikalojus Povilas Vilutis, sudaryt. Kleponytė-Šemeškienė, K., Mičinauskienė, J., Vilnius: Vilniaus grafikos centras, 2017.

„Norisi nupaišyti nuotyki vaikams“, G. Jankevičiūtės ir J. Ludavičienės pokalbis su A. Každailiu ir A. Indres, *7 meno dienos*, Nr. 11, 2011 03 18.

Pellegrini, A., *New tendencies in Art*, New York: Crown Publishers, pirmasis leidimas 1966, antrasis 1968

Prokofjevas, V., „Kas yra siurrealizmas?“, *Literatūra ir menas*, 1959 08 08.

Steponavičius, A., „Paslaptingas būties švytėjimas“, iš neišleistos knygos „57 lietuvių dailininkai apie dailę“, sudaryt. Andriuškevičius, A., *Kultūros barai*, 1995, Nr. 2, p. 32.

Šepetys, L., *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967.

Urbonienė, R., „Birutės Žilytės kūrybos paroda „Skaidri tamsa“, *Literatūra ir menas*, 2010 03 12.

Valentinas Antanavičius, sudaryt. Antanavičius, V., Karpavičius, E., Vilnius: Artseria, 2002

Vilutis, M. P., *Tortas*, Vilnius: Tyto alba, 2009.

Vladislovas Žilius: atodangos ir švytėjimai. Grafika, tapyba, medžio darbai, sudaryt. Makselienė, S., Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2013.

Žuklytė, D., „Pokalbis su Vytautu Jurkūnu jaunesniu“, in: „Dailininko kūrybinės biografijos tyrimas: grafikai Mikalojus Povilas Vilutis ir Vytautas Jurkūnas jaunesnysis“, baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti, vad. Jankevičiūtė, G., Vilniaus dailės akademija, 2016.

Лебедев, А. К., *Искусство в охотах (критика новейших течений в современном буржуазном искусстве)*, Москва: Академия художеств СССР, 1962.

Малахов, Н. Я., *Критика современных буржуазных формалистических течений в искусстве*, Москва: Искусство, 1965.

SANTRUMPOS

KDT – Kauno valstybinis dramos teatras

KGB – Valstybės saugumo komitetas

LDI – LSSR valstybinis dailės institutas

LDS – LSSR dailininkų sąjunga

LKPCK – Lietuvos komunistų partijos Centrinis komitetas

LNMMB – Lietuvos Nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka

LOBT – LSSR valstybinis operos ir baleto teatras

LTMKM – Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

MO – MO muziejus

SSRS – Sovietų sąjunga

VUB GK – Vilniaus universiteto bibliotekos Grafikos kabinetas

PRIEDAI

Priedas Nr. 1.

Recenzijos apie Birutės Žilytės, Algirdo Steponavičiaus ir Juozo Galkaus kūrybą

Vincas Kisarauskas

Grižtanti vaikystė

Iš tolimos vaikystės mes atsinešame savyje salas keistų pasaulių, pilnų nuojautų, trapių palytėjimų, niekad nepasakytų žodžio skambesio. Pasaulių, kurie dyla, trupa, lūžinėja, skalaujami pilko, šiurkštaus kasdienybės vandenyno. Kuo mažiau belieka tų salelių, dvelkiančių tolimomis aukso amžiaus dienomis, tuo jos darosi brangesnės, tuo labiau saugome savyje tuos kristalus – tolimą aidą nepaprastai šviesios šventės, vadinamos vaikyste.

Tuos svajonių pasaulius ir užburtas karalystes, tas sapnų ir nuojautų šalis ir švenčių spindesį [čia ir toliau išskirta autorės, – D. Ž. G.] – estampų lapuose, vaikiškų ir nevaikiškų knygų, žurnalų iliustracijose, daugiaplanėje ir įvairialypėje savo kūryboje – **neša ir dalina visiems dailininkė Birutė Žilytė**. Jos menas nėra lengvas ir įprastas, jis veikia laužo negu kartoja žinomus standartus. Bet jis nėra nesuprantamas – reikia tik geros valios, atviros sielos ir įdėmaus žvilgsnio.

Nepasakysi, kur šios dailininkės kūryboje (o ji daug dienų atidavė vaikų literatūros iliustravimui!) sekama pasaka, kur ji perauga į neįprastų koncentracijų ir staigių išretėjimų, šuolių ir bedugnių jausmą, kur vyksta vitališkas daiktų ir gyvūnų, žmogaus ir medžiagos susidūrimas, pavidalų susilieėjimas, ištisinė gyvosios ir negyvosios gamtos transformacija. Sunku susekti, kur čia legendos romantika pavirsta neįprasta, šiurpoka ir rūščia grotesko, deformacijos kaba, taip būdinga komplikuotam mūsų laikmečiui.

Retu aistringumu ir gyvybingumu dvelkia tie spalvų ir formų kristalai, tos salos spalvotų koralų, įstabių žiedų ir neįprastų kvapų. Kaip liepsnos, kaip vešli ir gaji augmenija B. Žilytės grafikos lapai spinduliuoja, brinksta, pučiasi pavasarinių pumpurų sprogimu. Jie, atrodo, daryti iš skambių spalvų stiklų, keistai švytinčių mineralų – švytinčių savo gelme kaip sušalęs garsas, kaip sukietėjęs laikas.

Susipina, susigarankščiuoja sunkios rūbų raukšlės, nubanguoja, pasišiausia vandenys, ir žirgo šuoliai ilgai dunda išretintoje erdvėje. Knygose „Vilkas grikius sėjo“, „Pabėgusi dainelė“, „Aukso sietelis“, „Pasak apie narsiąją Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį“ nieko nėra paprasto,

kasdienybės ribos nutolsta ir išnyksta. Dailininkės fantazija savitomis šiuolaikinėmis formomis įkūnija intuityvumą ir liaudies folklorą, deformaciją ir liaudies skulptūros ekspresionizmą, mintį ir nuojautą.

Iki šiol Lietuvoje buvo ir yra nemaža vaikiškų knygų iliustratorių, tačiau retas prilygsta B. Žilytei kūrybos komplikuojamumu, daugiaplaniškumu, polėkio platumu. Jos iliustracijos prauga save, kiekviena jų tampa atskiru lapu, užbaigta, atskira legenda, kur šalia neįprastų ir keistų dalykų daug įtampos ir tragizmo, daug gelmės ir skrydžio. Būtis staiga sutirštėja, ir čia pat nujaučiami dideli dalykai ir didelės paslaptys.

Nesunku pastebėti, kaip vienos ir tos pačios širdies, proto, tų pačių vidinių vizijų padiktuotos formos keičiasi laikui bėgant, kaip jos transformuojasi, bręsta, taurėja, nusivalo visa, kas nereikalinga ir nereikšminga, kaip stiprėja matymas, kaip koncentruojasi judėjimas. Bet nuo pirmos iki paskutinės Birutės Žilytės iliustruotos knygos visur išlieka tas pats pasaulio jutimas, ta pati dvasinė vidinė vizija. Knygelėje „Vilkas grikius sėjo“ spalva užlieja puslapius kaip staigus, netikėtas džiaugsmas, joje daug tiesioginio, iliustratyvaus įvykių atpasakojimo, geraširdiško ir jaukaus judėjimo, kurio pilna ir „Pabėgusioj dainelėj“ ar „Aukso sietely“. Bet čia jau matyti, kaip palaipsniui stiprėja konstrukcija, kaip formų struktūra darosi švari ir aiški, o emocinis iliustracijų svoris auga.

Tos pačios struktūros, tie patys formų krešuliai, tvirtai išpiešti ir sukonstruoti, išauga estampuose. Ir vėl, tik jau kitaip, atgaivina mumyse tuos pačius kiek nerealius, netikėtus pasakų ne pasakų, gal vizijų, gal nuojautų pasaulius. Toks estampas „Poezijos pavasariui“. Fortepijoninio garso švarumu iš viršaus į apačią ir iš apačios į viršų čia lūžta plokštumos ir erdvės. Šaltas formos taurumas, konstruktyvumas, išsivadavęs nuo pasakojamojo elemento, nuo spalvos, nuo iliustracijos jaukumo ir kameriškumo, čia toks švarus ir tyras, kaip krištolo briaunų kibirkščiavimas.

Birutė Žilytė bene pirmoji su Algirdu Steponavičiumi pokarinėse knygų iliustracijose pradėjo naudoti sustiprintas ir pabrėžtas spalvas, atsisakė pilkų, negyvu puslapių, anemiško ir abejingo pasakojimo. Ir vaikiškos knygytės ar „Genio“ žurnalo puslapiai suspindo nepaprasta, dar neregėta šviesa, padvelkė tolimais prisiminimų aidais, aukštų vasaros dienų vaiskumu.

B. Žilytės grafika gyvena savą, savotiško panteizmo pilną gyvenimą. Žydi dideli ir ryškūs žiedai; žalčiai ir žmonės, didelė ruda žemė, žvėrys, medžiai, saulės spinduliai – viskas sukasi vienoje didelėje taikoje. Niekas čia nestovi vietoje, bet judesys yra be tęsinio, jis nežada, nesiangažuoja sekančiam judesiui, ir dėl to judėjimas yra kažkoks sustingęs. Lempa šviečia savo uždarame rate, mėlynų eglė kūgiai sustingo budėjime, pelėdos – savo nejudrumė; visas lapas nuo krašto iki krašto, nuo viršaus iki apačios užpildytas keistai uždaro ir statiško gyvenimo.

Iliustracijose J. Grušo knygai „Rūstybės šviesa“ situacijos panašios (jos visur panašios, ką bedarytų B. Žilytė), tik jos čia kitos nuotaikos: subrutalintos, netekę žavaus žaismingumo, gaubiamos daugialypių asociacijų, lyg pilnos giluminių srovių ir paslėptų krioklių dundėjimo. Vietoj atviraširdžio pasakojimo, lengvo piešinio, dailaus štricho – sunkių, sustingusių formų lėtas ir girgždantis judėjimas, geometrinės masės, plokštumos perspektyvoje, ir tik viena kita konkreti detalė paryškina būties nuogumą ir judesio statiką.

Dramatizmu, savotiška praeities nostalgija, skirtingai nuo kitų kūrinių, padvelkia autocinkografijų ciklas Vilniaus tema, spausdintas sudėtinga technika. Nedidelis, bet tirštai nusėtas architektūros šedevrais, šis miestas – Lietuvos sostinė – į žemę įsikibęs akmens ir plytų fundamentais, gatvių vingiais ir kilpomis, į erdvę – bokštų bokštais, frontonų plokštumomis ir išdidžiomis kolonadomis. Miestas, kuris žiaurių karų, sąmyšių, maro, grobimų tikrovę apgaubė tauriomis legendomis ir žaviais padavimais.

Tos sidabrinės autocinkografijos primena ir pilką mūsų šiaurės padangę, ir prabangų metalo žvilgesį senose monetose. Kaip iš pažaliavusio sidabro, kaip iš laiko srautų, pablukę pro architektūros arkas ir nišas, fasadus ir kontraforsus eina veidai, atsigręžę profiliu, priekiu, sustingę, be išraiškų.

Ir vėl, keleintą kartą, atranka kai ką jau matyta B. Žilytės kūryboje ir būdinga tik jai: tie veidai iš „Vilniaus“ ciklo estampų primena vieną padidintą iliustracijos fragmentą knygoje „Aukso sietelis“. Tas pats amžių dvelksmas, ta pati romantinė dvasia, tas pats istorinis koloritas, ir akys veiduose tos pačios, kaip „Pasakoje apie narsiąją Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį“.

Į dideles erdves praverti langai ar durys; ten skrenda raiteliai, liepsnoja nebūtų augalų vešluma. Baugios giluminės patalpos pripildytos sunkių jūros bangų garankščių, skęstančių saulių. **Visuose B. Žilytės darbuose daug nerealios egzistencijos, kur konkreti tikrovė ir išmonė susilieja į vieną skambų, gaivų, spindintį lydinį.** Tai liaudiškos nacionalinės dvasios ir ryškios kūrybinės individualybės taurus ir brangus lydinys.

Kultūros barai, 1970, nr. 6, p. 16–19

Vincas Kisarauskas

Kas vainikavo varlę? [ištrauka]

A. Steponavičiaus menas kupinas keistybės ir alegorijų. Tai savotiškas gyvenimas. **Jo mene negalimi dalykai tampa tikrai galimais, formos ir daiktai išaugo vienas iš kito, gyvoji ir negyvoji gamta netenka savo skirtumo. Tai, kas gyvenime būtų nesąmonė, jo kūriniuose pagrįsta ir logiška.**

Kartu visa ši netvarka griežtai ir dėsningai sutvarkyta, kompaktiškai susieta formų logika, stiliaus vienybe, piešinio konstrukcija. Dailininkas čia tarsi savotiškas architektas griauna realų pasaulį, kasa molį ir daro plytas, o po to jau stato namą, kuria savo pasaulį iš tų plytų, iš tų formų, tų derinių, to judėjimo, naują pasaulį su naujais dėsniais ir nauju grožiu, su savais netikėtumais, polėkiu, fantazija.

Kalba Vilnius, 1967, Nr. 46.

Antanas Gedminas

„Dailininkas Juozas Galkus“

[...] Sėkmingas jaunam dailininkui buvo 1960 m. respublikinis plakato konkursas, kuriame jis laimėjo net dvi premijas – už plakatus „Klestėk, Tarybų Lietuva!“ ir „Knyga – geriausias draugas“. Pastarajame lape **J. Galkus rėmėsi žaisminga reklaminio plakato stilizacija ir maksimaliai ryškiomis spalvomis**. Sąmoningas lapo reklaminės funkcijos pabrėžimas išplaukė iš jo paskirties puošti knygynų, bibliotekų interjerą. **Po šio kūrinio dailininkas, toldamas nuo asketiškai santūraus grafiškojo prado, vis didesnę reikšmę teikė spalvos išraiškai, jos galiai veikti emocijas, formuoti mūsų aplinkos meninę išvaizdą**. Tos tendencijos buvo pastebimo ir kitose dailės šakose: tapyboje, knygų grafikoje, vitraže, tekstilėje, keramikoje.

[...] To laikotarpio J. Galkaus plakatai grindžiami vaizdinio konstravimo būdu, atsisakant atsitiktinių konkretaus siužeto detalių ir išryškinant esmingiausias, o plastines motyvo ypatybes transformuojant į pabrėžtinai grafinę („Sveikiname tarybines moteris“), prasminę („Mūsų armijai šlovė!“), spalvinę („Knyga – geriausias draugas“) regimybę. Tuo požiūriu įdomus paties dailininko pasisakymas apie savo metodą: „Iš pradžių, sumanęs naują plakatą, aš darydavau daugybę eskizų, eidamas nuo konkretaus regimo vaizdo prie apibendrinimo, specifinio plakato sprendimo. Pavyzdžiui, kurdamas lapą „Knyga – geriausias draugas“, iš pradžių piešiau realų žmogų su knyga rankoje ir tik po to, atrinkdamas ir kai ko atsisakydamas, stengiausi išgauti dekoratyvesnį, sąlygiškesnį, tuo pačiu ir plakatiškesnį vaizdą.“

[...] Paskutiniu metu J. Galkaus kūryboje pastebime naujų bruožų. Orientuodamasis į išaugusį žiūrovo estetinį lygį, dailininkas vis labiau pasitiki specifinėmis dailės išraiškos priemonėmis, kurių, jo paties žodžiais tariant, „plakatų arsenale gausus bagažas: grafinės – linija, faktūra; tapybinės – koloritas, spalvinė dėmė, disonansas; literatūrinės – metafora, palyginimas, satyra, pagaliau, atrodo, visiškai nesuderinamų priemonių derinimas viename lakšte“. Svarbų vaidmenį vaidina asociacijos, kurias

plakatas žadina žiūrovo sąmonėje. Plakato dokumentiniam Lietuvos kino studijos filmui „Vandens ir vėjo fuga“ pagrindiniu motyvu dailininkas padaro tapybinį daugiaspalvį atspindį tekančiame vandenyje. Šviežumu ir atitinkama nuotaika jis gerai paruošia žiūrovą filmui. Autorius nesimėgauja etnografiškai patrauklia objekto egzotika, o savarankiškomis (šiuo atveju tapybinėmis) priemonėmis paryškina filmo potekstę apie nykstantį, nepastovų grožį. Kitu atveju – plakate Vilniaus tapybos trienalėi (28), panaudoję toninę gradaciją, grafikas sukuria vizualiai intriguojančią struktūrą, kurioje išėities elementas – paveikslo rėmas – praranda buitinį betarpiškumą ir virsta muzikaliu, plastiškai aktyviu ornamentu. Šis kūrinys III Tarptautinėje plakato bienalėje Varšuvoje 1970 m. apdovanotas paskatinamuoju diplomu.

[...] Iš visų išraiškos priemonių arsenalo J. Galkus labiausiai remiasi spalvinės dėmės, spalvos išraiškos krūviu. Kaip jau buvo minėta, tuo jis prisideda prie lietuvių dailės šiuolaikinės problematikos sprendimo. Naujais spalvų deriniais, pakiliu kolorito skambėjimu, emociškai įtaiga dėmesį patraukia paskutiniai – „Ansamblis Lietuva“, „Pabaltijo dailės paroda“ ir kt.

Juozas Galkus, Vilnius: Vaga, 1974

Priedas Nr. 2.

Pokalbis su Arvydu Každailiu

Pokalbis vyko susirašinėjant elektroniniu paštu 2018 04 28 – 05 08 dienomis (kalba netaisyta).

Koks studijų metais buvo Jūsų santykis su liaudies menu? Kaip pasirinkote diplominio darbo temą – kaimo vaizdus? Ar tam turėjo įtakos darbo vadovas Jonas Kuzminskis?

Mano darbo vadovas prof. Jonas Kuzminskis²⁸⁴ buvo tolerantiškas ir leido laisvai kurti. Žinoma, tautodailė buvo studentų dėmesio centre, kartu tai buvo ir priedanga ideologijai.

Kokiais Vakarų dailininkais žavėjotės netrukus po studijų baigimo, 7–8 dešimtmečiais?

Buvau gan provincialus. Teko mokytis iš mano kolegų miestiečių. Savišvieta buvo pagrindinė dailininką formuojanti jėga. Visus jaudino klausimas, kokiai lietuvių dailei būti sovietmečio sąlygomis. Šalia Marcės Katiliūtės²⁸⁵, [Vytauto] Jurkūno [vyresniojo]²⁸⁶ patiko Fransas Masareelis²⁸⁷, Joanas Miró²⁸⁸, vėliau Albínas Brunovský²⁸⁹, japonų ir Slovėnijos grafika.

Savo knygoje rašote: „visada buvau atviras įtakoms. [...] Praėjęs šimtmetis, atskyręs įvairius dailės aspektus, nuodugniai juos išplėtojęs ir įvardijęs tokiu ar kitokiu „izmu“, buvo mano didysis mokytojas“. Kur rasdavote informacijos apie visus „-izmus“? Kokius užsienietiškus žurnalus, kuriuose rasdavote informacijos apie Vakarų modernizmą, šiuolaikinę daile, skaitydavote?

Skaitydavau lenkų „Przegad artystyczny“, „Projekt“, rumunų „Arta Plastica“, čekų „Vytvarne Prace“²⁹⁰. Apskritai visas inovacijas ir visus „izmus“ laikau komerciniu dalyku. Jie keičiasi, kaip mados. Dauguma dailininkų galop „suranda savo veidą“ ir naudoja jį kaip prekės ženklą, kol galų gale tas veidas susidėvi. Yra laiko dvasia, kuri kiekvieną kūrėją veikia kitaip. Manau, kad savo veido neturiu. O tam, kas rūpi, renkuosi tinkamo „izmo“ raišką.

1977 m. dalyvavote knygos meno parodoje Leipcige. Galbūt pavyko ne vien sudalyvauti, bet ir apsilankyti Rytų Vokietijoje? Kokiose kitose socialistinėse šalyse (o gal buvo pavykę išvykti ir už

²⁸⁴ Jonas Kuzminskis (1906–1985) – Lietuvos grafikas, kūryboje interpretavęs lietuvių liaudies meną.

²⁸⁵ Marcė Katiliūtė (1912–1937) – Lietuvos grafikė ir tapytoja, kūrusi ekspresyvią grafiką, tapyboje sekusi Vincento Van Gogho kūryba.

²⁸⁶ Vytautas Jurkūnas vyr. (1910–1993) – Lietuvos grafikas. Prieš karą sukurtuose darbuose vyravo socialinė tematika, realistinis, tačiau ekspresyvus raižinys. Po karo kūrė monumentaliau.

²⁸⁷ Frans Marsareel (1889–1972) – belgų ir prancūzų tapytojas ir grafikas. Kūrė ekspresyvius medžio raižinius, kurie pasižymėjo socialine kritika.

²⁸⁸ Joan Miró (1893–1983) – žr. p. 27.

²⁸⁹ Albín Brunovský (1935–1997) – slovákų tapytojas ir grafikas. Grafikoje dirbo įvairiomis technikomis. Ankstyvajai kūrybai būdingi siurrealizmo bruožai.

²⁹⁰ Apie žurnalus „Przegad artystyczny“, „Projekt“, „Arta Plastica“, „Vytvarne Prace“ žr. p. 37.

geležinės uždangos?) lankėtės 7-8 dešimtmečiais? Kokios matytos, aplankytos parodos paliko stipriausią įspūdį?

Sovietmetyje teko pabūti Rumunijoje ir Graikijoje. Parodas lankiau Lenkijoje. Buvau ir Vokietijoje. Daug įspūdžių. Daugiausia iš Graikijos. Jos antika – Europos vaikystė ir jaunystė. Tai man daugiau nei parodos. Žavėjau. Gal todėl, kad dar studentą mane pravardžiavo „senobiniu“, vėliau „antikva“.

Esu skaičiusi, kad lietuvių grafikams didelį įspūdį palikdavo Varšuvos plakato bienalės, Krokuvos grafikos trienalės. Ar esate jose lankęsis? Jei taip, kas įsiminė iš šių kelionių?

Pirmiausia, Talino grafikos meno trienalė, Varšuvos plakato bienalė [labiausiai įsiminė]. Mačiau formuojantis kosmopolitinį požiūrį į kūrybą. Lankantis jose kildavo klausimas, kur einame? Tada dar buvo mums svarbios tautinės ypatybės. Mūsų grafika buvo tautiškiausia, estų vakarietiškausia.

1968 m. surengėte pirmąją asmeninę parodą Rašytojų sąjungoje, ten eksponavote siurrealizmui artimus darbus. Kaip susidomėjote siurrealizmu, kuo jis Jus sudomino? Kokiais Vakarų siurrealizmo atstovais žavėjotės? Galbūt prisimenate, kaip šią parodą vertino kolegos dailininkai?

Studijuoti patekęs į Vilnių, nors juo žavėjau, sunkiai prisitaikiau prie aplinkos ir kitų studentų, daugiau išprususių dailės mokyklose. Mažai žinojau apie patį siurrealizmą, bet jo raiška man pasirodė galinti geriausiai atspindėti gilumines dvasines būsenas. Darė įspūdį René Magritte²⁹¹, [Giorgio de] Chirico²⁹². Paroda Rašytojų sąjungoje buvo man pačiam didelė pamoka. Tada, nors tokia stilistika nebuvo populiari, pirmą kartą gavau draugų pritarimą.

Po pirmosios parodos 1968 m., antrą personalinę surengėte tik 1987 m. Kodėl tarp šių parodų atsirado toks ilgas laiko tarpas?

Tas laikotarpis – lietuviškojo modernizmo era. Nebuvau tarpe lyderių. Grafikos sau kurdavau mažai. Daugiausiai – užsakymus. Tarpe jų drožiau iš medžio kompozicijas interjerui, beje, ir sienas tapiau.

Esate sukūręs nemažai knygų viršelių. Ar yra tekę iš knygų autorių – rašytojų – sulaukti pageidavimo, kokios stilistikos viršelio ar iliustracijų jie norėtų?

Daug dirbau knygų dailėje. Dažniausiai knygų apipavidalinimus. Su knygų autoriais bendravau retai. Savo knygų laukdavau pasirodant „Vagos“ vitrinose. Visada nusivildavau spaudos kokybe. Geriausiu atveju 70% sėkmės. Tačiau vienu darbu – Pasaulinės literatūros bibliotekos dizainu – esu patenkintas ir šiandien. Prisitaikant prie sovietinių medžiagų ir technologijų, pavyko suformuoti vieningą serijos ansamblį, kuris ir šiandien knygų lentynose atrodo darniai.

²⁹¹ René Magritte (1898–1967) – žr. p. 27.

²⁹² Giorgio de Chirico (1888–1978) – italų metafizinės tapybos atstovas.

Kaip kilo idėja sukurti viršelį Leonido Jasinevičiaus knygai „Keičiu gyvenimo būdą“? Kaip autorius priėmė Jūsų sukurtą viršelį?

Jei neklystu, tada buvo Bitlų²⁹³ ir hipių laikas. Taip vadinama psichodelika. Gal knygelėje ji ir nebuvo ryški, bet nei leidykla, nei autorius neprieštaravo.

Kaip kilo idėja sukurti tokį drąsų viršelį E. Mieželaičio knygai „Antakalnio barokas“? Kaip knygos autorius priėmė tokį psichodeliniui menui artimą darbą?

Įsiminė kolegiškas ir tolerantiškas bendravimas su poetu Eduardu Mieželaičiu kuriant koliažus poezijos leidiniui „Antakalni barokas“. Tai retai pasitaikydavo. Vėliau ta stilistika sukūriau dar keletą grafikos lakštų.

Kodėl nusprendėte imtis kurti ne vien grafiką, bet ir monumentaliojo dailės? Kaip pavykdavo gauti užsakymus viešųjų erdvių meno kūriniais sukurti?

Neseniai architektas, gindamas savo projektą sako: tu nesupranti architektūros ir projektų skaityti nemoki. Šiaip ir dabar visas plastikos sritis, net architektūrą, laikau erdve kūrėjo plastikai reikštis. Specializacija yra tik amato dalykas. Dailininkas, mano požiūriu, yra žaidėjas su plastika, priklausomas tik nuo idėjos ir plastikos dėsnų, kurie visiems vienodi ir privalomi.

Sovietmečiu, kaip ir dabar, dailės erdvėje buvo klanai. Gauti užsakymą buvo nelengva. Be to, meno tarybose gaudavau suprasti, kad esu ne savas. Bet savo atkaklumu pralįsdavau.

Kaip gavote užsakymą sukurti pano Žirmūnų vaikų bibliotekai? Kokių atsiliepimų gavote apie freską?

Visą gyvenimą stengiausi būti reikalingas ir iš to gyventi. Man artimesnis dailininko – amatininko tipas nei kūrėjo – subjektyvisto su pavažiavusiu stogu. Gal dėl šios nuostatos nelaikau nei vienos krypties, kuriomis domėjausi ir bandžiau, savomis. Kita vertus, nebuvau abejingas savo, kaip lietuvio priedermėms. Nepamenu, kas pasiūlė. Nors pusrūsio patalpos labiau tiko skalbyklai ar sandėliukui, kilo noras joms suteikti žydros erdvės. Maniau kurti plokščią dekoratyvinę tapybą, bet kaip besistengiau, nepavyko pralaužti klaustrofobiškos patalpos sienų. Tik staiga ėmiau ir nutapiau tūrinį apvalų balioną... ir siena kaip mat sualsavo. Toliau tapiau erdvines formas, naudojau spalvinę šilto – šalto erdvinę raišką. Ištapiau ir laiptinę, ir požeminius koridorius. Siekiu temas ir jos plastinio sprendimo vientisumo. Rezultatą kolegės pagyrė. Tai, ko gero, vienas sėkmingiausių mano tos srities kūrinių. Deja, ansamblis neišliko. Liko tik du pagrindiniai dekoratyviniai pano, šiuo metu puošiantys mano mokyklos, dabar Baisogalos gimnazijos, salę.

²⁹³ The Beatles – britų roko grupė, gyvavusi 1960–1970 m.

Jūsų albume publikuoti ir du asambliažai: „Rytas“ ir „Sadutė“ (abu 1973). Įdomu, kad jie visiškai kitokie nei panašiu metu asambliažus kūrusių Vinco Kisarausko, Valentino Antanavičiaus darbai. Abu šie dailininkai asambliažo techniką siejo su popartu, savo kūrinį vadino „popsais“. 1971 m. Antanavičius savo asambliažų parodą Jurgitos ir Vytauto Šerių namuose pavadino „Popmeno paroda“. Noriu paklausti, ar lankėtės šioje parodoje, galbūt kurti asambliažus Jus įkvėpė kolegų dailininkų darbai? Jei ne – kas buvo Jūsų įkvėpimo šaltinis? Ar esate sukūręs daugiau asambliažų nei minėtieji?

Esu šventai įsitikinęs – dailė, kaip žmogaus dvasinės raiška plastinėmis priemonėmis, yra amžina ir nepaneigiama. Taip pat ir realijos joje. Dailės istorijos be jų iš viso nebūtų. Jų kūrimas ir perkūrimas, mano požiūriu – dieviškas aktas.

„Rytas“ ir „Sadutė“ – savotiška naujovės paieška. Juose, kaip ir daugelyje mano kūrinių, formalumo ir realumo sankirta. Deja, tokios paieškos ne visada pavykdavo. Valentinas Antanavičius²⁹⁴ – mano kurso draugas ir šiaip draugas iki šiol. Jo kūryboje žavėjauisi ekspresijos galia, gebėjimais portreto srityje ir kitais dalykais. Stebino ir stebina jo analitinis protas. Bet mes labai skirtingi. Susidomėjimą popartu žadino [Roy‘us] Lichtenšteinas²⁹⁵, [Robertas] Rauschenbergas²⁹⁶, bet ne vietiniai pop dailininkai.

Kūrinyje „Hei, mambo“ naudojate komiksų estetiką primenantį stilių, baltose žvaigždėse įterpiate skambų šūksnį – tekstą. Vėliau daug darbų sukūrėte naudodamas koliažo techniką, jungdamas įvairių žmonių, karo technikos ir kitus atvaizdus. Kuo tuo laikotarpiu Jus sudomino popartas?

Popartas leido atitolti nuo taip mums būdingo pakylėto tono, simboliškumo siekio. Leido būti kasdieniškam, bravūruoti, būti tiesiog linksmu. Kita vertus, šiandienio šurmulio politikoje, tai pat ir dailėje, kaip eleksyro dvasiai trūksta sakralumo. Lukiškių aikštės problemos akivaizdus to pavyzdys.

Ar domėjotės estų poparto kūrėjų (Leonhardo Lapino, Mallės Leis, Aili Vinto, Jūri Arrako, Kaljo Pöllu, Ando Keskkülos, Gunnaro Meierio, Andresio Toltso²⁹⁷ ar kt.) darbais, galbūt bendravote su šiais menininkais, lankėtės jų dirbtuvėse ar parodose?

Teko bendrauti, bet plačiau neįsikalbėdavome. Su dideliu susidomėjimu klausiau Taline estų dailėtyrininko, jo pavardės neprisimenu, atrodo žydų tautybės. Tokio anuo metu mes tikrai neturėjome.

²⁹⁴ Valentinas Antanavičius (g. 1936) – Lietuvos tapytojas nonkonformistas, asambliažų kūrėjas.

²⁹⁵ Roy Lichtenstein (1923–1997) – žr. p. 19.

²⁹⁶ Robert Rauschenberg (1925–2008) – žr. p. 19.

²⁹⁷ Apie estų poparto kūrėjus skaitykite p. 24.

Priedas Nr. 3.

Pokalbis su Gerardu Šlektavičiumi ir Birute Stančikaite

Pokalbis vyko grafikų poros Gerardo Šlektavičiaus ir Birutės Stančikaitės namuose-dirbtuvėje 2018 05 27 ir truko valandą.

Abu mokėtės M. K. Čiurlionio mokykloje. Kas jums dėstė? Kokie atsiminimai liko iš šio laiko?

Gerardas Šlektavičius (G. Š.): Aš Čiurlionkėj skulptūrą baigiau, man [Alfonsas] Ambraziūnas²⁹⁸ dėstė. Esu padaręs daug antkapinių [skulptūrų]. Tais laikais visiems dievas buvo Henry Moore'as²⁹⁹.

Birutė Stančikaitė (B. S.): Man dėstė mokytoja Birutė Žilytė. Man patiko ir jos kūryba, ir ji pati kaip asmenybė. Žilytė darė didelę įtaką – netiesioginę, bet savo darbais.

Birute, kas jums dėstė dailės institute? Kas buvo jūsų diplominio darbo vadovas?

B. S.: Mano diplominio darbo vadovas buvo Antanas Kučas³⁰⁰. Pirmuose kursuose dėstė [Leonas] Lagauskas³⁰¹, Leonas Žuklys³⁰², buvo mano piešimo mokytojas, piešimą vyresniuose kursuose dėstė ir [Stasys] Krasauskas³⁰³. Grafikos dalykus dėstė [Jonas] Kuzminskis, Kučas, [Vytautas] Jurkūnas [vyr.] – visi dėstytojai, kurie tuo metu dirbo grafikos katedroje.

Aš baigiau estampo specialybę. Ne knygos meno, bet tiesiog estampą. Man Kučas labai patiko. Nežinau, kas ką pasirinko diplominiam darbui – ar jis, ar aš. (*juokiasi*)

G. Š.: Mokytojai mums darė įtaką. Jie tada buvo pačiame jėgų žydėjime. Mums tada, aišku, jie atrodė seniai, nors iš tiesų buvo labai jauni. Mes ir į dirbtuvę su [Rimtautu] Gibavičiumi nueidavom. Mažai kas turėjo dirbtuves tada.

Man dar Kuzminskis dėstė. Aš turėjau, jei galima taip pasakyti, gerą stogą. Aš stengiausi [mokyti] ir niekas man nieko negalėjo pasakyti. Lagauskas tai labai karštai kitus [užsipuldavo]... Tokia Kazimierėnienė³⁰⁴ yra, grafikė. Tatjana. Ją taip murkdė per diplominio darymą, kad nežinau, kaip ji ištvėrė.

²⁹⁸ Alfonsas Ambraziūnas (g. 1933) – Lietuvos skulptorius. Ankstyvoji kūryba ekspresyvesnė, labiau paveikta liaudies meno. Vėlyvoji – monumentalesnė, emociškesnė.

²⁹⁹ Henry Moore'as (1898–1986) – britų skulptorius, buvo veikiamas siurrealizmo ir abstrakčiojo meno įtakų.

³⁰⁰ Antanas Kučas (1909–1989) – Lietuvos grafikas, kūrė liaudies meno stilizaciją paremtą linoraižinį.

³⁰¹ Leonas Lagauskas (1928–2010) – Lietuvos grafikas, kūrė realistinius peizažus.

³⁰² Leonas Žuklys (g. 1923) – Lietuvos skulptorius realistas.

³⁰³ Stasys Krasauskas (1929–1977) – Lietuvos grafikas, kūrė apibendrintą realistinį vaizdą.

³⁰⁴ Tatjana Kazimierėnienė (g. 1951) – Lietuvos grafikė.

Mums po baigimo, žinokite, labai didelę reikšmę turėjo bendros grafikų dirbtuvės. Jeigu ne tos bendros dirbtuvės – nieko nebūtume galėję daryti. Dabar yra tas Grafikos centras, kur Latako gatvėje³⁰⁵. Ten moterys labai gerai susitvarkę metalus [metalo raižinius] spausdina. Bet litografijos ten nėra. Meistrų nėra. Grybo gatvės dirbtuvėse³⁰⁶ buvo du meistrai – du etatai. Aišku, jie ten visiems neprispausdindavo [darbų], ir pačiam reikėdavo.

1970 m. talkinote Birutei Žilytei ir Algirdui Steponavičiui kuriant freską Valkininkų vaikų sanatorijoje „Pušelė“. Ką jums davė artima kūrybinė pažintis su šia grafikų pora? Kaip vyko freskos kūrimo procesas?

G. Š.: Mano padėjimas jiems piešti freskas ir apsprendė [tolimesnę ateitį]. Mes diplomini padarėm [Čiurlionio mokykloje] ir tada pakvietė mane, Birutę [Stančikaitę], [Romualdo] Oranto³⁰⁷ žmoną [Jadvygą] Kaštonaitę³⁰⁸. Dar buvo [Kęstutis] Balčikonis³⁰⁹. Ir viskas. Ir Daina [Steponavičiūtė]³¹⁰ dar paišė freskas.

B. S.: Kai mus pakvietė padėti, freskoje buvo jau daug padaryta. Mums davė nedideles detales: laikrodį, paukštį, batą, vietomis foną [tapyti].

G. Š.: Nu, tai ten pokalbiai, pokalbiai ir Žilytė sako, gal geriau stoti į pedagoginę [dailę], ne grafiką, nes aš [jos nesimokiau Čiurlionio mokykloje]. O paskui, sako, galėsi baigęs daryti grafiką. Tai man labai į naudą išėjo. Aš skulptūroj mokėsis buvau, o grafika pralavina galvą, kai reikia atbulai paišyt viską. O šilkografijoj tiesiai paišai – nereikia apverst. Aš taip diplomini dariau. Nupaišiau piešinį kruopštų, juodai baltą, ir paskui uždėjau tinklelius, apipaišiau. Kiti šilkografiją daro foto būdu, o ranka paišyta retesnė. Va, ir [Mikalojus] Vilutis³¹¹ taip [kuria]. Mažai kas daro šilkografiją, kad patys paišytų formas.

Kodėl diplominiam darbui pasirinkote šilkografijos techniką? To ėmėtės savo iniciatyva, ar tai buvo Grafikos katedros pasiūlymas?

G. Š.: Litografijose daug darbo reikia, daug štrichuoti. Atsirado galimybė daryti šilkografiją – ten paišai, gali paskubėti, gali daugiau klišių suspausti. Šilkografija tuo metu buvo naujiena. Be to, galvojau, kad vis tiek, geriau nei senovės meistrai darydavo ofortus – nepadarysi. Norėjau, kad būtų nauja technika, mūsų laikmečio. Bet kai mes darėm šilkografiją, ji buvo labai nuodinga. Dabar dažai vandeniniu

³⁰⁵ Vilniaus grafikos meno centras – daugiafunkcinė kultūros institucija, vykdomi parodinė, leidybinė veiklą, turinti atviras grafikos dirbtuves.

³⁰⁶ Grybo gatvėje, Antakalnyje, dirbtuves turėjo grafikai ir skulptoriai.

³⁰⁷ Romualdas Orantas (1949–2012) – grafikas, knygų iliustratorius, Šlektavičiaus ir Stančikaitės bendrakursis.

³⁰⁸ Jadvyga Kaštonaitė-Orantienė – grafikė, Šlektavičiaus ir Stančikaitės bendrakursė.

³⁰⁹ Kęstutis Balčikonis (g. 1952) – Lietuvos tekstilininkas, tekstilininko Juozo Balčikonio sūnus. Kartu su Šlektavičiumi ir Stančikaite mokėsi M. K. Čiurlionio menų mokykloje.

³¹⁰ Daina Steponavičiūtė (g. 1952) – grafikų Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus dukra, grafikė, dailės pedagogė.

³¹¹ Mikalojus Povilas Vilutis (g. 1944) – Lietuvos grafikas, žr. 46–47.

pagrindu, viską išsprendė technologijos. O [tada dirbdamas] aš dar labai stipriai apsinuodijau. Manau, kad ateitį tos senos technikos bus kaip antikvariniai baldai, o viską nulems technologijos.

Dailėtyrininkė Giedrė Jankevičiūtė rašė, kad „Kuzminskiui labai patiko Šlektavičiaus kūrinys ir jis pamėgino išrūpinti gabiam diplomantui SSRS dailės akademijos stipendiją, tačiau kiti akademikai konstatavo: „sliškom broskije kraski“ (rus. „per daug ryškios spalvos“) ir stipendijos nedavė“. Gal galėtumėte prisiminti šią situaciją?

G. Š.: Kuzminskis nuvežė tuos mano darbus į Maskvą. O Maskvoj akademikai buvo gerbėjai senų technikų. Mano technika – nauja. Tai ir nedavė... Nu nenumiriau. Paskui viską dariau linoraižinio technika, nes šilkografijos dirbtuvių nebuvo. Tik [dailės] institute buvo. Tai aš išmokau linoraižinį atspausdinti taip plonai, kad atrodo kaip šilkografijos.

O ryškių spalvų, gal ir nesąmoningai, bet norėjosi dėl to, kad Birutė dirbo juodai baltai. Aš norėjau iš principo kitaip daryti. Nes kai du menininkai šeimoj, tai supanašėja [jų kūryba].

Kokiais Vakarų dailininkais žavėjotės studijų metu ir netrukus po studijų baigimo? Birute, ar žinojote, mėgote Giorgio de Chirico kūrybą? Klausiu to, kadangi išvelgiu tam tikrų sąsajų su jo darbais: klasikinės architektūros vaizdavimas, žaidimas proporcijomis.

B. S.: Jo kūrybą teko matyti, bet manau, kad pats negali įvardyti, kas padarė įtaką.

Gerardai, o jūs ar domėjotės popartu?

G. Š.: Tai aišku! Bet kai pamačiau Krokuvoj [grafikos trienalėje] japonų darbus, man jie labai įspūdi padarė.

B. S.: Krokuvos trienalėse man irgi patiko japonų grafika, taip pat slovakas Albínas Brunovsky³¹² estas Avo Keerendas³¹³.

Kur ieškodavote informacijos apie šiuolaikinį ar modernų meną? Kokius užsienietiškus žurnalus, kuriuose rasdavote informacijos apie Vakarų modernizmą, šiuolaikinę dailę, skaitydavote?

B. S.: Skaitydavom lenkų žurnalą „Projekt“. Tais laikais, kai mokyklą jau baigėm, ir buvom studentai, važiuodavom į [grafikos] trienales Krokuvoj ir Taline. Tai toks mūsų akiračio praplėtimas buvo, kad [dailininkai] iš įvairių šalių dalyvaudavo, [pamatydavom] kokios kryptys menuose.

G. Š.: Suprantat, kai mes studijavom, tai mums dėkingas sutapimas buvo, kad Daina [Steponavičiūtė] mūsų kurse buvo. O dailininkai gaudavo knygų [albumų] gerų. Atsimenu, reikėjo iš anglų kalbos versti tekstą, man davė apie [Paulį] Klee³¹⁴. Nežinau, kaip dabar akademijoje, bet tuo metu mes bendravom su

³¹² Albínas Brunovskiu taip pat žavėjosi Arvydas Každailis, žr. p. 118.

³¹³ Avo Keerend (1920–2012) – estų grafikas, iš pradžių kūręs peizažus ir figūrines kompozicijas, o 7 deš. pabaigoje ėmęs linkti į abstrakciją.

³¹⁴ Paulis Klee (1879–1940) – šveicarų tapytojas ir grafikas, jungęs siurrealizmo, ekspresionizmo ir abstrakčiosios dailės raiškas.

tuo metu aktyviai dirbančiais menininkais. Ir paskui man [Rimtautas] Gibavičius didelę įtaką darė, dar [Petras] Repšys³¹⁵ – tiesa, jis nedėstė, bet aktyviai bendravom. Dar, tarp mūsų kalbant, jis gaudavo gerų plokštelių.

Kokią muziką gaudavote iš Repšio?

G. Š.: Kokią? Gi Bitlus. Daug gerų būdavo. Tuo metu tik atsirado stereo [garsas].

Gal ko nors klausydavotės ir iš lietuvių grupių? Tuo metu grojo „Gintarėliai“, „Antanėliai“, „Gėlių vaikai“³¹⁶.

G. Š.: Tai kad jie įrašų neturėjo.

Neidavote į jų koncertus?

G. Š.: Kad neidavom... Be to, „Gėlių vaikai“ Kaune grojo. Nors, kai „Jesus Christ [Super Star]“³¹⁷ buvo, tai mes buvom tam koncerte. [Mindaugas] Navakas³¹⁸ gi dainuodavo.

Kokią grožinę literatūrą skaitydavote?

B. S.: [Jacką] Kerouacą³¹⁹, [Ericho Marijos] Remarque'o „Tris draugus“³²⁰.

G. Š.: [Jerome'o Davido] Sellengerio „Rugiuose prie bedugnės“³²¹.

B. S. Bet čia dar mokykloj juos skaitėm.

Birute, 8 deš. Jūsų kūryboje „vaizduojami jauni žmonės keistoje miesto erdvėje ar gamtoje“ – tiesą sakant, tai Lietuvos dailininkų žodyne pateiktas Jūsų kūrybos apibūdinimas. Iš kur kilo noras jaunus žmones vaizduoti tokius perpučiamus vėjo, užspaustus miesto erdvėse?

B. S.: Patikdavo paslaptinga nuotaika: prieblanda, vakaras, dangaus debesų įvairūs susigrupavimai... Blyksniai. Labai patikdavo kaime nuvažiuoti pas senelius, vienus ir kitus, sėsti ant dviračio ir važiuoti pavakarę. Laukai, grandinių žvangesys, arklius perkelinėja, ar karvutes. Ir važiuoji kaimo takeliu, ir vėjas pučia, ir man taip gera! Gal iš ten toks vaizdinys... Smilgos linguoja... Kai dirbi, nejauti to, bet gali būti, kad tos prieblandos, saulėlydžio nuotaikos, persiduoda į kūrybą... Mano darbų pavadinimuose irgi prieblanda – tarp šviesos ir tamsos.

Todėl ir pasirinkote kurti litografijas, kuriose galima sukurti prieblandos įspūdį?

³¹⁵ Petras Repšys (g. 1940) – Lietuvos grafikas, kuriantis istorinėmis, mitologinėmis temomis.

³¹⁶ Plačiau apie „Gintarėlius“, „Antanėlius“, „Gėlių vaikus“ žr. p. 45.

³¹⁷ „Jėzus Kristus super žvaigždė“ – žr. p. 45.

³¹⁸ Mindaugas Navakas (g. 1952) – lietuvių skulptorius, monumentaliosios skulptūros kūrėjas.

³¹⁹ Jack Kerouac (1922–1969) – amerikiečių rašytojas, bitnikų literatūros kūrėjas. Žr. p. 6.

³²⁰ Erich Maria Remarque (1898–1970) – vokiečių rašytojas. „Trys draugai“ Lietuvoje pirmą kartą išleisti 1939 m. (Kaunas: knygynas „Antikvaras“), sovietmečiu romanas perleistas 1959 m. (Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla).

³²¹ Jerome David Selinger (1919–2010) – amerikiečių rašytojas, bitnikų literatūros kūrėjas. „Rugiuose prie bedugnės“ lietuvių kalba pirmą kartą išleista 1966 m. (Vilnius: Vaga).

B. S.: Man būdavo gražu daryti ir patikdavo daryti taip, kaip niekas kiti nedaro. Tą švelnumą išgauti [litografijose] labai sudėtinga. Reikia vos vos liesti [paviršių] lazdele, kad neišsiriebintų akmuo, ir taip, kad atsispaustų, ir kad išliktų švelnumas. [Giedrius] Jonaitis³²² dar taip švelniai darydavo, jei apie litografiją kalbant. Dirbdavau be eskizų, nebent kokią mažą detalę [nusipaišydavau], ar architektūrą. Išskyrus architektūrą, kitką piešdavau tiesiai ant akmens – figūras, tarkim. Įsivaizduoji, maždaug žinai, ko nori, ir pradedi [piešti]...

G. Š.: Birutės debesys, dangus – darbo daug reikalaujantys. Ten sluoksnį po sluoksnio [reikia daryti]. Dar ji turi tokią savybę: ji pradeda daryti, o aš, žiūriu – nu beviltiška atrodo, neužbaigs. Tada ji tą akmenį atideda ir pradeda kitą. Ir paskui grįžusi prie to pirmojo ištaiso, sluoksnį po sluoksnio. Ne tai, kaip kiti – nupaišau ir spaudžiu. O ji turi tokį ritmą, ne po daug akmenų [litografijų] į metus [sukurti]...

Birutė yra gera piešėja. Litografija juk yra piešinys, ne raižinys.

Jums nesinorėjo išbandyti savęs kitose srityse, ne vien grafikoje? Popartui artima asambliažų technika – nebandėte jos kurti?

G. Š.: Kad neužteko laiko, žinokit. Grafika tokia daug laiko reikalaujanti specialybė. O tapyboj, ką, pagiringas atsistoji, pora brūkšnių ir pabaigtas darbas... Grafikoje taip gali nurėžti ką nors. (*juokiasi*) Kai mums paskyrė dirbtuves [M.] Margytės, dabar Krivių g., gerai, kad Birutė daug su draugėm nekalbėjo, aš irgi ne, tai spėdavom daugiau padirbti.

B. S.: Dirbtuves paskyrė kaip paramą jaunimui. [Mindaugas] Skudutis³²³ gavo, [Dalia] Kasčiūnaitė³²⁴, [Raimondas] Martinėnas³²⁵, [Jonas] Daniliauskas³²⁶, [Rimas] Zigmąs Bičiūnas³²⁷ dar jaunas buvo.

Birute, ar domėjotės siurrealizmu? Skaičiau, kad Gibavičius turėjo Salvadoro Dali³²⁸ albumą ir jį rodė savo mokiniams Čiurlionio mokykloje. Kaip vertinote siurrealistų kūrybą?

B. S.: Teko matyti Magritte'ą, Dali. Mums meno istoriją dėstė [Jonas] Umbrasas³²⁹. Kai po 1990-ųjų metų išvažiavom grupė buvusių studentų ir kiti, kas domėjosi menais, tai jis, sako: „Pagaliau! Visą gyvenimą dėščiau apie italų dailę, bet dėščiau kaip apie reprodukcijas. Pagaliau matau gyvai“.

Ar tai buvo pirmas kartas, kai lankėtės Vakarų šalyse? Gal buvo pavykę su kokia nors ekskursija išvažiuoti dar sovietmečiu? Kokios matytos, aplankytos parodos paliko stipriausią įspūdį?

³²² Giedrius Jonaitis (g. 1963) – Lietuvos grafikas, kuria sausos adatos ir litografijos technikomis, sukūrė litų banknotų projektus.

³²³ Mindaugas Skudutis (g. 1948) – Lietuvos tapytojas, penketo grupės narys.

³²⁴ Dalia Kasčiūnaitė (g. 1947) – Lietuvos tapytoja abstrakcionistė.

³²⁵ Raimondas Martinėnas (g. 1947) – Lietuvos tapytojas abstrakcionistas.

³²⁶ Jonas Daniliauskas (g. 1950) – Lietuvos tapytojas, figūratyvinės dailės kūrėjas.

³²⁷ Rimas Zigmąs Bičiūnas (g. 1945) – Lietuvos tapytojas, tęsiantis „École de Paris“ mokyklos suformuotą kryptį.

³²⁸ Salvadoras Dali (1904–1989) – žr. p. 25.

³²⁹ Juozas Umbrasas (1925–1988) – Lietuvos dailės istorikas, LDI dailės istorijos katedros dėstytojas.

B. S.: Su ekskursija teko būti Vengrijoj ir Lenkijoj. Ir Vokietijoj vieną kartą. Vokiečiai buvo paprašę atvežti lietuvių grafiką per užsienio šalių draugiją. Tada patiko mano darbai, ir leido išvažiuoti. Tada aplankiau grafikos parodą Frechene. Joje pagalvojau, kad būtų labai įdomu kada nors sudalyvauti. Tai teko sudalyvauti, daug vėliau, nusiųsti savo darbus. Iš lietuvių nežinau, ar kas nors yra ten dalyvavę.

Ar domėjotės estų dailininkų darbais?

B. S.: Tuo metu patiko estas Peeteris Ulas³³⁰, kuris darė litografijas, jo žmona Concordia Klar³³¹. Taip pat Heraldas Eelmas³³².

³³⁰ Peeter Ulas (1934–2008) – estų grafikas, kurio kūryba buvo paveikta siurrealizmo.

³³¹ Concordia Klar (1938–2004) – estų grafikė, kurios kūryba buvo paveikta siurrealizmo.

³³² Heral Eelma (g. 1934) – estų grafikas, daugiausiai kūrė simboliškas, realistine raiška paremtas litografijas.

SANTRAUKA / SUMMARY

XX a. 7–8 dešimtmečių Lietuvos grafikos kaitos kryptys: poparto ir siurrealizmo bruožai

7–8 dešimtmečių Lietuvos grafikoje aptinkamos dviejų Vakarų vėlyvojo modernizmo krypčių – siurrealizmo ir poparto – apraiškos. Jos buvo organiška susijusios su alternatyvos socialistiniam realizmui paieškomis ir kitais laikmečio reiškiniais: suklestėjusia jaunimo kultūra, plintančia hipių filosofija, teatro ir literatūros tendencijomis. Grafikams eksperimentuoti leido taikomosios grafikos niša, kuriai buvo keliami mažesni ideologiniai reikalavimai. Tad šiame darbe tirtas platus grafikos spektras – estampai, knygų viršeliai ir iliustracijos, plakatai, taip pat grafikų kūryba kitose medijose. Tyrime keltas tikslas išsiaiškinti, kodėl Lietuvos grafikoje 7–8 deš. plito siurrealizmas ir popartas, kokias prasmes generavo šios stilistikos kūriniai ir koks santykis buvo tarp šių dviejų krypčių. Aptarus poparto ir siurrealizmo Vakaruose ir socialistinėse šalyse bruožus, nagrinėjami Lietuvos grafikoje atsiskleidę poparto ir siurrealizmo bruožai bei analizuojama atvejo studija – Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus kūryba. Išnagrinėjus poparto ir siurrealizmo aktualumo Lietuvos grafikams priežastis teigiama, kad siurrealizmas Lietuvos grafikus sudomino kaip į vidinį, o ne absurdišką išorinį pasaulį orientuota meno kryptis, leidžianti atsiriboti nuo valdžios keliamų direktyvų. Popartas suteikė galimybę kūryboje nebūti rimtiems, ironizuoti, šaržuoti, tad grafikai juo susidomėjo kaip novatoriška forma, leidžiančia apmąstyti juos supančią aplinką, kalbėti apie supančią kasdieninę tikrovę ir iš jos draugiškai pasišaipyti. Abiejų krypčių kūryba laikytina antisovietine laikysena ir alternatyvos oficialiam menui steigimu. Popartas ir siurrealizmas 7–8 deš. Lietuvos grafikoje patyrė simbiozę, kuri ryškiai pasireiškė grafikų poros Žilytės bei Steponavičiaus kūryboje.

Changes in Lithuanian Graphic Arts in 60's and 70's: Features of Pop Art and Surrealism

In 60's and 70's Lithuanian graphic arts were impacted by two tendencies of late modernism – surrealism and pop art. They were organically attached to search for the alternatives of socialist realism and other phenomena such as youth culture, hippies' philosophy, new tendencies in theatre and literature. Graphic artists could experiment because they had the graphic design niche, which had less ideological requirements. That is why the broad range of different types of graphic arts are being investigated in this research: engravings, book covers, illustrations, posters and graphic artist ouvres in other medias. This research aim was to find out why Lithuanian graphic artists were interested in surrealism and pop art, what meanings they gave to their works of these styles and what the relation between these two

tendencies of art was. First of all, pop art and surrealism features in Western and Eastern European countries are being analysed; then features of pop art and surrealism and Birutė Žilytė's and Algirdas Steponavičius's works are being investigated. This analysis reveals that surrealism gave an opportunity to Lithuanian graphic artist to create art based on inner world and keep distance from absurd-full exterior world and authorities directions. Pop art gave a chance not to be too serious, ironize, reflect their everyday reality and make fun of it. Both of these ways could be estimated as anti-Soviet attitude and setting up the alternative for official art. Moreover, in 60's and 70's in Lithuanian graphic arts pop art and surrealism got into symbiosis, which clearly could be seen in Žilytė's and Steponavičius's works.