

Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

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

El. paštas skaidra_t@yahoo.com

Remiantis kultūros ir meno veikėjų viešais pasisakymais straipsnyje analizuojamos retorinės kūrybos laisvės diskursų funkcijos vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos meniniame gyvenime. Aptariama, kaip netapačios politinės santvarkos siūlė menininkams skirtingas socialines laikysenos ir pasisakymų apie kūrybos laisvę galimybes. Aiškėja, jog universalūs menininkų laisvės idealai ilgainiui taip pat atskleidė skirtingus pragmatiškus siekius, nevienodas viltis.

Raktažodžiai: kūrybos laisvė, meno sociologija, menas ir politika, meno laukas, heteronominiai ir autonominiai veiksniai, meno institucijos, meno (ne)moralumas, kultūrinis liberalizmas, meninė opozicija

1991 m. pradžioje literatūros ir kultūros kritikas Vytautas Kubilius vaizdžiai nusakė „amžiną“ moderniojo lietuvių menininko dilemą: „Viliojančiai dega visuotinumui horizontai ir nematomos universalijos šaukia savęsp (štai kur tikroji meno esmė!), o istorinė situacija gramzdina į šios dienos politines ir socialines grumtynes.“¹ V. Kubilius išryškino ir aktualų šiuolaikinės kultūros autonomiškumo imperatyvą, pozityvų „liberalizmo doktrinos“ poveikį lietuvių kūrėjų savimonei, kadangi ši nuostata „mokė menininką izoliuotis nuo direktyvų triukšmo“. Kita vertus, tuometinėje valstybėje, kurios politinės egzistencijos ateitis buvo neaiški ir faktiškai priklausanti nuo okupacinės kariuomenės valios, kultūros išsivadavimo nuo politinių aplinkybių siekis atrodė dviprasmiškai. Buvo akivaizdu, kad „meno suverenumas įmanomas tik suverenioje tautinėje valstybėje, kurią *dar reikia* (išryškinta mano – S. T.) sukurti“².

Visgi šiandien naivu būtų įsivaizduoti, jog *de jure* atgavus nepriklausomybę, sustiprėjus tautinės valstybės pamatams, išsispindė ir „amžinosios“ menininkų dilemos bei stebuklingu būdu išsipildė jų „bendri“ troškimai. Kitokia politinio gyvenimo patirtis, kaip ir viešo kalbėjimo galimybė, skatino naujus neretai kontrastingus ir dramatiškus pareiškimus, kuriuos sunku buvo numatyti ligtolinės taikios „dainuojančios revoliucijos“ kontekste. Svarbu

¹ V. Kubilius, Menininkas ir nepriklausomybė, *Metai*, 1991, gegužė, p. 3.

² *Ibid.*, p. 5–6.

suprasti ir tai, jog iš pažiūros universalūs menininkų laisvės idealai atskleidė skirtingus pragmatiškus siekius, netapačias viltis. Todėl pareiškimai apie meno ir kūrybos laisvę turėtų būti nagrinėjami atsižvelgiant į bendras politinio ir socialinio gyvenimo aplinkybes.

Šiame straipsnyje, remiantis kultūros ir meno veikėjų viešais pasisakymais, atskleidžiamos retorinės kūrybos laisvės diskursų funkcijos vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos meniniame gyvenime. Mėginant nubrėžti gaires analogiško pobūdžio tyrimams ateityje, šiuo atveju nesiūloma sisteminė vienos kurios nors meno šakos analizė; visgi cituojant konkrečius pasisakymus, nagrinėjant politines bei institucines meno gyvenimo aplinkybes, dėmesys sutelkiamas į dailės gyvenimo reiškinius bei refleksijas.

Kūrėjo ir visuomenės santykių tema nuo seno gvildinama modernistinio meno teorijos bei filosofijos disciplinose, tačiau šiame straipsnyje ji teoriškai plačiau neaptariama. Remiantis meno sociologijoje išvirtinusia principine meno priklausomybės nuo išorinių sąlygų samprata, čia *a priori* pripažįstamas ir nuolatinis sąlyginės meninio lauko autonomijos siekis, ženklinantis visą šiuolaikinę meninę kultūrą. Ši autonomija, kuri yra kultūros lauko vidinės dinamikos sąlyga, reikėsi tiek sovietinėmis, tiek ir posovietinėmis politinėmis aplinkybėmis. Kita vertus, netapačios politinės santvarkos siūlė menininkams skirtingas socialinės laikysenos ir pasisakymų galimybes. Kitaip tariant, viešajame diskurse naudojamos iš esmės universalios, netgi galima teigti – neutralios kategorijos („meninė kokybė“, „profesionalumas“, „kūrybos laisvė“ ir pan.) skirtinguose pasisakymuose nebūtinai reiškė tą patį ar siejosi su identiškais minėtų idealų įgyvendinimo priemonėmis.

Analizuojant dinamišką, prieštaringą ir sunkiai prognozuojamų pokyčių kupiną vėlyvojo sovietmečio bei pirmųjų nepriklausomybės metų laikotarpį, taip pat iškyla metodologinės vertinimo problemos. Pavyzdžiui, klaidinga būtų tuometinę, neretai ultimatyvią, lūžio metų retoriką nekritiškai taikyti istorinėje analizėje; subjektyvūs gyvų liudytojų prisiminimai, memuaristika³ etc. taip pat neleidžia peržengti „gyvosios dabarties“ slenksčio⁴, bent jau akademinuose tyrimuose. Vėliau rašytose kultūros institucijų istorijose politinės nepriklausomybės faktas atrodo kaip dėsningas ir neišvengiamas įvykis, tačiau nedaug kas racionaliai rėmėsi tokiais įvykių interpretacijos „dėsningumais“ vėlyvaisiais sovietų santvarkos metais, net ir įsisiūbavus pertvarkai. Nors laisvės retorika tuometinėje spaudoje, ypač nuo 1988-ųjų antro pusmečio, skambėjo jau netrukdomai, tačiau vartojamų sąvokų turinys ne visada sutapo su tų pačių sąvokų vartoseną po nepriklausomybės atgavimo⁵. Šiuo atveju daroma prielaida, kad socialinės ir retorinės meno autonomijos funkcijos ne visada koreliuoja tiesiogiai.

³ Žr.: *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, sud. E. Lubyte, Vilnius: Tyto Alba, 1997.

⁴ Apie psichologinį lietuvių istoriografijos „gyvosios dabarties“ slenkstį žr.: E. Aleksandravičius, Vėlyvojo sovietmečio istoriografinės problemos ir LKKB, A. Aleksandravičius, *Praeitis, istorija ir istorikai*, Vilnius: Vaga, 2000, p. 201.

⁵ Tuometinius sovietinės politikos žaidimus viešojoje erdvėje aprašęs JAV istorikas Alfredas E. Sennas vėliau mėgino išsamiau paaiškinti politinių lyderių dalyvavimą žodiniame kare, kurio „oksimoroniškas“ charakteris (pvz., posakiai „autoritarinė demokratija“) bei naudojamų verbalinių kodų ir prasmės neatitikimas negalėjo būti lengvai suvokiami stebėtojų iš šalies. Šis karas „vyko pagal savitas sovietinės sistemos taisykles bei tradicijas, ir bandymai paaiškinti problemas nesuprantant tos aplinkybės gali daugiau supainioti negu nuskaidrinti“. Žr.: Alfred E. Senn, *Gorbačiovo nesėkmė Lietuvoje*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32. Kolektyvinės monografijos *Lietuvos suvereniteto atkūrimas 1988–1991 metais* autoriai taip pat siūlo atkreipti dėmesį į skirtingą įprastų sąvokų (tokių kaip „tautinis atgimimas“) vartoseną įvairiais (komunistinio, tautinio atgimimo, nepriklausomybės) laikotarpiais. Žr.: Įvadas, *Lietuvos suvereniteto atkūrimas, 1988–1991*, Vilnius: Diemedžio leidykla, 2000, p. 15.

Reikėtų pripažinti ir tai, jog kalbėti apie kūrybos laisvės diskursus vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime trukdo kūrėjų laikysenos sovietmečiu dabartiniai vertinimai. Lūžio metu itin didelę reikšmę viešumoje įgavo disidentų mintys, publicistikoje vyravo radikalus totalitarinės praeities pasmerkimas. Šios nuotaikos turėjo įtakos ir „tikrojo“ nacionalinio palikimo, nonkonformistinės sovietmečio kultūros paieškoms. Juk jau paskutiniais Sovietų Sąjungos gyvavimo metais menininkai viešumoje neatsitiktinai akcentavo ne savąjį konformizmą, bet „tylų pasipriešinimą“ režimui. Tiek cenzūrą, tiek ir represinę totalitarizmo ideologiją smerkė taip pat ir tie, kurių autoritetas bei pasiekimai tiesiogiai siejosi su sovietine meno sistema. Kitaip tariant, moralinis šio klausimo aspektas leido ligi šiol besitęsiančias spekuliacijas tiek meninės rezistencijos, tiek ir kūrybos (ne)laisvės sovietmečiu tema.

Paskutiniai sovietmečio metai, kuriuos įprasta sieti su pereinamuoju laikotarpiu, dažnai yra paliečiami aptariant naujosios lietuvių dailės reiškinių gimimą. Tie patys metai bendrojoje XX a. Lietuvos dailės istorijoje traktuojami ir kaip totalitarinio laikotarpio pabaiga, o laikas po nepriklausomybės atgavimo čia siejamas su nauja era⁶. Savo ruožtu dėl sparčių institucinių permainų ne visada lengvai artikuliuojamas pertvarkos laikų ir pirmų nepriklausomybės metų laikotarpis retai kada aptarinėjamas atskirai. Visgi vienprasmės datomis kol kas „neįreimintas“ periodas šiandien leidžia naujai apmąstyti pačią lūžio kategoriją⁷. Todėl šiame straipsnyje meno gyvenimas neskirstomas atskirai į politinės priklausomybės ir nepriklausomybės etapus, o vėlyvojo sovietmečio, pertvarkos, Atgimimo bei pirmieji nepriklausomybės metai aptariami nesuabsoliutinant politinio gyvenimo nubrėžtų gairių. Taip galima aiškiau suvokti kai kuriuos struktūrinius dailės gyvenimo (iš dalies autonomiškos realybės!) ne visada viešai pripažįstamus tęstinumus. Vėlyvojo sovietmečio kūrybos laisvės naratyvai čia neatsitiktinai iliustruojami XX a. 8-ojo dešimtmečio antroje pusėje išsivijios spaudoje skelbtomis disidentų mintimis, kurios turėjo itin didelę įtaką posovietinės Lietuvos intelektualiniam klimatui. Pirmieji nepriklausomybės metai paliečiami maždaug ligi tų vietinio dailės gyvenimo permainų, kai 1992 m. įsikūrė Vilniaus Šiuolaikinio meno centras, o 1993 m. – Soroso šiuolaikinio meno centras.

Retorinius kūrybos laisvės diskursus viešojoje erdvėje tikslinga aptarti pasitelkiant Pierre'o Bourdieu išplėtotą lauko (*champ*) sąvoką. Anot P. Bourdieu, laukas yra tiek objektyvi, tiek ir subjektyvi socialinės realybės struktūra, kurioje ryšiai tarp skirtingų agentų pozicijų reiškiasi bendradarbiavimo arba konkurencijos strategijomis⁸. Kitaip tariant, laukas yra nuolatinės kaitos ir kovos dėl legitimacijos monopolijos vieta. Jo dalyviai (šiuo atveju – dailininkai, kultūros politikai bei administratoriai, dailės kritikai, kuratoriai) yra pasiruošę žaisti pagal tam tikras taisykles, apimančias specifinį žinojimą ir užimamą poziciją ne tik nuosavoje (konkrečioje meninėje) bendruomenėje, bet ir už jos ribų (visų pirma jėgos politikos ar vyraujančių ideologijų požiūriu).

⁶ Toks požiūris, kai nacionalinio meno periodizacija nustatoma pagal laikotarpius „ligi 1990 m.“ ir „po 1990 m.“, natūraliai taikomas bendresnio pobūdžio antologijose. Žr.: *Lietuvos dailės istorija*, Vilnius: VDA, 2002.

⁷ Apie sociologinius meninio gyvenimo lūžių aspektus plačiau žr.: S. Trilupaitytė, Socialinių lūžių ir tęstinumų problema XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos–dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos dailės gyvenime, *Dailė. VDA darbai. Formų difuzijos XX a. dailėje ir architektūroje*, 2006, Nr. 43.

⁸ Plačiau apie P. Bourdieu vartojamas sąvokas ir jų taikymo kultūros sociologijoje galimybes žr.: S. Trilupaitytė, Meninė produkcija ir socialinė erdvė Pierre'o Bourdieu meninio lauko teorijoje, *Menotyra*, 2000, Nr. 1.

Meno lauko koncepcija, kuri straipsnyje yra siejama su konkrečia „dailės gyvenimo“ sąvoka, išreiškia „atvirkščius“ ekonomikos dėsniams principus. Ne veltui P. Bourdieu kultūros ir meno lauką pavadina „atvirkštiniu ekonominiu lauku“, ir tai tiesiogiai siejasi su meno lauko dalyvių nuolatinėmis autonomijos aspiracijomis (kai deklaratyviai ignoruojama tiek politinė konjunkтура, tiek ir materialinė nauda). Mat meninės praktikos paklūsta dviem pagrindiniams lauko hierarchijos principams, išryškėjantiems agentų kovoje, – heteronomijai ir autonomijai. Pirmasis principas išreiškia kultūrinio, arba meninio, lauko priartėjimą prie valdžios (jėgos) lauko, antrasis grindžiamas specifiniais interesais ir nepriklausomybe tiek nuo politinės, tiek ir nuo materialios galios. Šiame straipsnyje parodoma, jog kūrybos laisvės diskursai buvo aktualūs tiek heteronominio, tiek ir labiau autonominio pobūdžio meninės hierarchijos poliams.

KŪRYBOS LAISVĖ POLITINĖS NELAISVĖS SĄLYGOMIS: MORALINĖS DILEMOS

Dėl skirtingų kūrybos bei meno funkcijų sampratų meninės raiškos galimybės lietuvių dailėje vertintos netapačiai. Natūralu, jog laisvos raiškos galimybių sovietinėje santvarkoje visiškai nematė disidentai. 1976 m., prieš emigruodamas iš Sovietų Sąjungos, dailininkas Vladas Žilius tuometiniam Komunistų partijos Centro komiteto sekretoriui Petruui Griškevičiui parašė laišką, kuriame deklaravo savo priešišumą socialistinio realizmo principams. Tačiau beveik tuo pat metu kiti žymūs lietuvių dailininkai – Leonardas Tuleikis ir Vytautas Valius – JAV žurnalistams teigė, jog nejučia suvaržymų dirbdami kūrybinį darbą sovietinėje Lietuvoje. Be to, buvo akivaizdu, kad ir vakariečiai menininkai yra suvaržyti „ne dėl oficialių politinių nuostatų, bet dėl rinkos dėsnių“⁹.

Disidentai, visiškai nepripažinę kūrybos laisvės sovietinėje sistemoje galimybių, tokias mintis neretai traktavo kaip sovietinių menininkų saviapgaulę. Minėtieji L. Tuleikio ir V. Valiaus pasisakymai apie pakankamą kūrybos laisvę sovietmečiu sulaukė išėivijos menininkų ir kultūros veikėjų atsakymų, kurie buvo paskelbti 1978 m. išėivijos žurnale „Metmenys“¹⁰. Čia išsamiai aptartos specifinės (kur kas laisvesnės nei Maskvoje) kūrybos sovietinėje Lietuvoje sąlygos, lankstų lietuvių menininkų elgesį nulėmę istoriniai-politiniai veiksniai, „skaudus paradoksas“ – tai, jog „reliatyviai laisvesnėje kultūrinėje erdvėje – mažiau laisvesnių prasiveržimų“¹¹. Būtent 8-ojo dešimtmečio disidentai emigrantai išryškino ir Šaltojo karo metais populiarius sovietinės valstybės, kaip *totalinės* represinės sistemos, įvaizdžius, smerkė hipokritišką konformistinę kultūrą, kurioje kūrybiškas žmogus „nejučiomis praranda valios laisvę, deformuoja moralinių vertybių matą, net žodžių semantiką“ (Aušra Marija Jurašienė)¹².

Disidentai ne kartą atkreipė dėmesį į pavojingą sovietinių Lietuvos menininkų susitaikymą su neva „liberalėjančiomis“ išorinėmis kūrybos aplinkybėmis. Režisierius Jonas Jurašas, pavyzdžiui, kalbėjo apie sovietinėje Lietuvoje „tuo kiečiau besiveržiančius cenzūros varžtus, kuo labiau stiprėja menininko vidiniai įsitikinimai“, ir teigė, jog menininko galimybės Sovietų Sąjungoje yra „atvirkščiai proporcingos jų realizacijai“. Kadangi politinė menininko laisvė šiuo atveju suvokta be išlygų, taip pat manyta, kad meninės raiškos laisvės

⁹ Du lietuvių dailininkai sako galį tapyti ką tinkami (*The New York Times* korespondento pokalbis su Leonardu Tuleikiu ir Vytautu Valiumi), *Tylusis modernizmas Lietuvoje, 1962–1982*, p. 151.

¹⁰ Ar išsimiklinome būti prispaustais?, *ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.161.

¹² *Ibid.*, p.157.

klausimas Sovietų Sąjungoje yra iš principo neišsprendžiamas. Mat likdamas oficialios raiškos ribose, anot J. Jurašo, menininkas bet koku atveju arba „pasiduoda lėtai degradacijai, arba sueina į neišsprendžiamą konfliktą“¹³. Beveik dešimtmečiu vėliau 1986 m. į Vakarų emigravęs rašytojas Saulius T. Kondrotas išėivijos leidinyje „Akiračiai“ 1987 m. taip pat kalbėjo apie principinę menininko nelaisvę Sovietų Sąjungoje. Anot rašytojo, „menininkai tarnauja partijai, įtikindami save, kad tarnauja tautai, absoliutaus gėrio idėjai ir pan.“ Kitaip tariant, politinio pobūdžio „visiška laisvė“ čia traktuota kaip privaloma sąlyga vidinei kūrėjo laisvei skleistis.

1985 m. išėivijos mąstytojas, liberaliosios minties atstovas Vytautas Kavolis retoriškai klausė, „ar gali nelaisvoje visuomenėje egzistuoti nepriklausomas žmogus?“, ir teigė, kad tai yra „pagrindinė moralinė dilema sovietinėje Lietuvos kultūroje“. Savo svarstymams pagrįsti V. Kavolis pasitelkė du chrestomatinius pavyzdžius – sovietinėje santvarkoje subrendusių poetų Tomo Venclovos ir Justino Marcinkevičiaus pasisakymus, kuriuos jis vertino kaip tam tikrus menininko laikysenos ir „dalyvavimo istorijoje būdus“. Pirmasis poetas reprezentavo ištikimybę tiesai, antrasis – norą būti mylimam¹⁴. „Meilė žmonėms skatino Marcinkevičių priimti sovietinį režimą. Ištikimybė tiesai nuvedė Venclovą į atvirą disentą.“¹⁵

Šie du keliai, anot V. Kavolio, ženklino ne pasirinkimą tarp gėrio ir blogio, bet skirtumą tarp „savų pavojus bei kraštutinumus slepiančių gėrio pavidalų“. Visgi etinį verdiktą neišvengiamai apimantys priešingi „laikysenos tipai“ čia gan prikišamai įteigė opoziciją tarp tarnavimo „tautai“ ir „tiesai“. Šio pobūdžio opozicija ne kartą buvo artikuliuojama įvairiose posovietinėse diskusijose, o moralios / nemoralios sovietmečio kūrėjų laikysenos dilema giliai įsirėžė lietuviškoje meninėje savimonėje. Vienas kitas „chrestomatinis“ pavyzdys (ar tai būtų į Vakarų emigravę disidentai, ar kita vertus, tipiškai „valstybės menininkai“) savo ruožtu siejosi su dažniausiai abstrakčiomis ribomis tarp „moralios“ ir „nemoralios“ meninės raiškos. Ironiška, jog būtent meno kūrinio „nemoralumo“ veiksnys netrukus išryškėjo su sovietmečio kūrybos etika mažai ką bendra turinčioje šiuolaikinio meno kūryboje.

Disidentų propaguota kūrybinės ir politinės laisvės tapatumo idėja rado atgarsį ir Atgimimo laikotarpiu Lietuvoje. Pavyzdžiui, filosofas Romualdas Ozolas, pirmasis nepriklausomos LR Ministrų tarybos vicepirmininkas, teigė, jog sovietmečio inteligentija, „iš esmės susitaikiusi su okupacine Lietuvos būkle“, buvo integruota į „tarybiškumo konjunktūrą“. Todėl, anot filosofo, „mes <...> nesugebėjom sukurti nė vieno nekomunistinio (tikraja to žodžio prasme) kultūros reiškinių. Išskyrus emigracijos kultūrą.“ Tokie vertinimai greitai „pakibo ore“ kalbant apie konkretų sovietmečio palikimą. Mat įsitikinimas, jog „tikroji“ kūryba yra tik tai, kas „nesuteršta“ išorinės politinės priespaudos, ilgainiui visiškai netiko išsamiau tyrinėjant sovietmečio kūrinius.

Nepaisant to, kad tuometinis intelekto autoritetas, aukštas pareigas užėmęs politikas pripažino, jog visi sovietmečiu sukurti kūriniai iš esmės buvo „komunistiniai“, patys menininkai (taip pat kone visuotinai pasmerkę totalitarizmo baisumus) dėl suprantamų psichologinių priežasčių nebuvo linkę akcentuoti savos kūrybos „komunistinio“ charakterio. Nenuostabu ir tai, kad kalbant apie sovietmečio kūrinius kone automatiškai pasitelktas ir abstraktus „tikrojo meno“ nepriklausomybės nuo sovietinės sistemos naratyvas. Kaskart subjektyviai brėžiant oficialaus ir neoficialaus meno ribas buvo mėginama paaiškinti, kaip totalios nelaisvės

¹³ J. Jurašas, Sovietinės biurokratijos mįslė, *Į Laisvę*, 1976, Nr. 66, p. 33–34.

¹⁴ V. Kavolis, Nepriklausomas žmogus Lietuvių istorijoje, *Metmenys*, 1985.

¹⁵ *Ibid.*, p.42.

sąlygomis visgi gimė netotalitariniai, neretai socrealizmui oponavę kūriniai¹⁶. Vis dėlto žinant vėlyvojo sovietmečio kultūros politikos nesistemiškumą, neprognozuojamus „draudimus iš viršaus“, kūrėjus nuolatos veikusią savicenzūrą, turint minty dailininkų socialines pozicijas (visi reikšmingesnius kūrinius sovietmečiu sukūrę lietuviai priklausė oficialiai profesiniai sąjungai), meninio konformizmo ar nonkonformizmo dilema tegalėjo būti gvildinama retoriškai¹⁷. Todėl išankstiniais apibendrinimais, „visiems žinomų žaidimo taisyklių“ arba „nepastovių legalumo ribų“ ir pan. konstatavimais paprastai baigdavosi ir retrospektyvios kalbos apie sovietinę dailės cenzūrą, nors priežiūros atvejų akivaizdžiai netrūko¹⁸.

Abstraktus meno „sovietiško“ epitetas vertinant tiek praeities dailę, tiek ir charakterizuojant menininkų socialinę laikyseną ne kartą pasitelktas ir vėliau, pavyzdžiui, kilus institucinio pobūdžio konfliktams tarp tradicinės ir naujos šiuolaikinio meno raiškos atstovų. Žinia, po-sovietiniai kompleksai dėl kūrybinės veiklos sovietmečiu autentiškumo buvo aktualūs ne tik Lietuvoje. Ir tik iš dalies retorines „sovietinio“ ir „nesovietinio“ meno perskyras galima vertinti kaip konfrontaciją tarp kartų. Simptomiškas šiuo požiūriu jaunosios dailės procesus 10-ojo dešimtmečio pradžioje itin ryškiai paveikusių JAV tapytojo Kęstučio Zapkaus bei dailės kritikės Gražinos Kliaugienės ginčas 1993 m. pradžioje. Pirmasis, palaikydamas naujas institucines šiuolaikinio meno iniciatyvas (naująją ŠMC politiką), iškėlė poreikį mūsų dailei greičiau atsikratyti to, kas atėjo iš totalitarinės praeities ir liko „kastruota, susovietinta, provincialu“. Antroji tuo tarpu pagrįstai teigė, jog vadinamieji „teršalai ir provincialumas“ egzistavo visų šimtmečių lietuvių (ir ne tik) dailėje dėl objektyvių istorinių aplinkybių. Nepaisant to, kaip rodo visa pasaulio dailės istorija, „talentingi žmonės gimsta nepriklausomai nuo to, kas valdo“¹⁹.

KŪRYBOS LAISVĖ VĒLYVUOJU SOVIETMEČIU

Sovietmečio kūrybos laisvės aspiracijas netikslinga būtų vertinti tik pagal disidentų nubrėžtus kriterijus, kurie, kaip sakytą, itin išpopuliarėjo Sovietų Sąjungos griuvimo metu. Sąlyginė vėlyvojo sovietmečio meninės kūrybos autonomija siūlo atkreipti dėmesį ir į oficialiosios kūrybos laisvės diskursus, arba socialistinio realizmo principinį lankstumą. Štai Vilniaus dailės muziejaus direktorius Romualdas Budrys 8-ajame dešimtmetyje pokalbyje su JAV korespondentais neatsitiktinai pripažino, kad „pas mus socialistinis realizmas suprantamas labai plačiai. Ši kategorija gali būti taikoma ir dekoratyviniam kilimui, ir abstrakčiai tapybai“, tuo tarpu užsienio žurnalistams pasirodė, jog „socialistinio realizmo sąvoka tapo tokia neapibrėžta, kad beveik prarado prasmę“²⁰. Kitaip tariant, socrealizmu galėjo būti vadinama ir tai, kas

¹⁶ Vienas ryškiausių pavyzdžių būtų Irenos Kostkevičiūtės straipsnis, žr.: I. Kostkevičiūtė, Dailė tarp prievartos ir pasipriešinimo: istoriniai metmenys, *Literatūra ir menas*, 1992 05 02.

¹⁷ „Arčiau žemės“ šią problemą priartinti 1992 m. pabaigoje pamėgino A. Andriuškevičius siūlydamas nebesinaudoti vienprasmės opozicinėmis dichotomijomis. Tačiau dailėtyrininko išvada, jog dauguma lietuvių menininkų sovietmečiu nebuvo nei konformistai, nei nonkonformistai, bet seminonkonformistai, minėtos moralinės dilemos neišsprendė. Žr.: A. Andriuškevičius, Seminonkonformistinė Lietuvių tapyba: 1956–1986, *Kultūros barai*, 1992, Nr. 12.

¹⁸ Plačiau apie nesisteminę sovietmečio dailės faktus žr.: *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*.

¹⁹ K. Zapkus, Sovietinė kultūros provincija, G. Kliaugienė, Nuo ko mus reikia gelbėti, *Lietuvos aidas*, 1993 04 16.

²⁰ Du lietuvių dailininkai sako galį tapyti ką tinkami, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, p. 153. Kita vertus, užsienio korespondentų pastebėta, jog oficialiosios dailės ribos Lietuvoje yra pakankamai plačios: „Tarybų Lietuvoje leistinos ribos platesnės negu Maskvoje, kur vyrauja konservatyvesnė atmosfera. Ponas Tuleikis gali tapyti paveikslus, kokius Maskvoje būtų galima kurti nebet pagrindžio sąlygomis. Kai kurių Maskvos pagrindžio dailininkų kūryba nėra drąsesnė nei oficialiai pripažintų vilniečių“ (ibid.).

pasikeitus politinei santvarkai gana logiškai buvo perkrikštyta kitais sąlyginiais ideologiniais (arba mažiau ideologiniais, pvz., „lietuviškojo modernizmo“) pavadinimais.

Tai nereiškia, kad meninė veikla vėlyvuju sovietmečiu nebuvo ideologizuojama arba administruojama; vis dėlto ši administracinė realybė, vertinant tuometiniais kriterijais, lėmė ir pakankamą pačių menininkų sprendimų savarankiškumą. Kaip šiandien teigia išsamiai vėlyvojo sovietmečio dailės realijas tyrinėjusi Erika Grigoravičienė, „nuosekliai išplėtotos, aiškios ir oficialios socrealizmo teorijos partija niekuomet neturėjo, „kūrybiško“ šio metodo taikymo ir plėtros nuostatos taip pat buvo abstrakčios, miglotos ir keitėsi priklausomai nuo pokyčių, pripažintų socrealizmo meistrų kūryboje“²¹.

Naują (radikaliai neigiamą) prasmę socrealizmo kategorija įgavo režimo griūties metais, kai socrealizmas dailininkų pasisakymuose buvo besąlygiškai sutapatintas su totalitarizmo sistema, o kultūrinėje publicistikoje adaptuotas disidentų požiūris. Savo ruožtu kol posovietinėje Lietuvoje, kaip ir kitose komunistų partijų valdytose Rytų Europos šalyse, sovietmečio meno tyrimus vienaip ar kitaip veikė minėtosios etinio pobūdžio dilemos, platesnių metodologinių ir teorinių išvalgų poreikis vertinant sovietinio meno sistemą kilo „iš šalies“. Užsienio tyrinėtojai, kurie buvo nesuvaržyti nei nacionalinių kompleksų, nei disidentinės patirties, nei moralinių (ne)laisvės dilemų, kur kas neutraliau tyrinėjo ir skirtingų socializmo kultūrų istorinių agentų sąveikos klausimus.

Socializmo antropologai, pavyzdžiui, atkreipė dėmesį į tai, jog sovietmečiu egzistavo konfrontacija ne tik tarp inteligentų (ar menininkų) ir valdžios, bet ir tarp skirtingų kultūros elito ir biurokratų frakcijų dominuojančioje valdžios sistemoje (ir netgi kur kas dažniau). Tyrinėjant nacionalinius vėlyvojo socializmo kontekstus aiškėjo, kad, nepaisant formalios „anoniminio“ aparato realybės, net ir oficialią sovietinio laikotarpio kultūrą netikslinga vertinti kaip monolitišką pasaulį. Mat menininkams kovojant dėl resursų ekonominio trūkumo sąlygomis, kūrybos autonomijos idėja taip pat buvo tapusi savotiška ideologija, kuria savaip naudojosi ne tik mažiau oficialūs, bet ir valstybės gausiai remiami menininkai²². Vienas didžiausių paradoksų šiuo atveju yra tai, jog Sovietų Sąjungoje menas ir mokslas buvo naudojami kaip gyventojų auklėjimo priemonės, tačiau būtent todėl menininkų pozicija čia buvo privileijuota. Kitaip tariant, kadangi Sovietų Sąjungoje kūrybinis darbas priklausė nuo tiesioginės valstybinių struktūrų kontrolės, jis praktiškai buvo nepriklusomas nuo pirkėjų skonio, t. y. publikos įgeidžių.

Kaip teigė išsivadavimo diskursus sovietinio kino gyvenime nagrinėjęs ir skirtingas – demokratinę bei sovietinę – meno funkcionavimo sistemas lyginęs JAV sociologas George'as Faraday, ekonominė menininkų egzistencija kapitalistinėje santvarkoje nebuvo kuo nors išskirtinė, lyginant su kitais vidurinės klasės sluoksniais. Sovietų Sąjungoje, priešingai, kultūrinės produkcijos lauke funkcionavusios meno autonomijos aspiracijos reiškėsi didingo, nuo kasdienybės pakylėto „aukštojo“ meno įvaizdžiais bei išskirtiniu menininko vaidmens suvokimu. Pati valstybė siekė palaikyti charizmatinio individualaus genijaus ideologiją ir

²¹ E. Grigoravičienė, Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės, *Menotyra*, 2005, t. 40, Nr. 3, p. 28.

²² K. Verdery, *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, Berkeley: University of California Press, 1991; M. Rueschemeyer, *State Patronage in the German Democratic Republic: Artistic and Political Change in a State Socialist Society*, *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*, ed. J. H. Balfe, Chicago: University of Illinois Press, 1993; G. Faraday, *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, Pennsylvania, USA: Pennsylvania State University Press, 2000.

taip kasdieniniame gyvenime „normalizuoti“ kūrybinių darbuotojų veiklą, nepaisant to, jog realybėje viskas buvo administruojama²³. Šiuo atveju akivaizdu, jog net ir heteronominiai lauko principai nepaneigia kūrybos laisvės aspiracijų; sovietinės Lietuvos dailininkai pastarąsias neretai išreikšdavo formos ieškojimų srityje. Pavyzdžiui, lietuvių tapyboje sustabarėjęs ideologines doktrinas maždaug nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio sąlygiškai kompensavo „laisva“ meninės formos traktuotė²⁴.

Apie vietinių kūrėjų pasipriešinimą socrealizmui rašiusi I. Kostkevičiūtė 1992 m. akcentavo prancūzų rašytojo ir filosofo Alberto Camus populiarumą sovietmečiu. Mat pagal šį mąstytoją, idėjose „žmogus galėjo atpažinti savo paties nepriklausomos dvasios slėpinius“²⁵. Vis dėlto nereikėtų pamiršti, jog didingi „klasikinės minties“ idealai buvo nesvetimi ir oficialiai vėlyvojo sovietmečio dailės ideologijai, „bendražmogiškos“ filosofijos bei meno teorijos klasikų mintys neretai būdavo savotiškas kūrybinių samprotavimų fonas garsių menininkų pasisakymuose. Egzistencializmo krypties filosofijos idėjų populiarumas tarp Vidurio ir Rytų Europos intelektualų vėlyvuju sovietiniu laikotarpiu galėtų būti ir atskira tema. Neatsitiktinai apie Tomo Venclovos 7-uju dešimtmečiu „Kultūros barų“ žurnalo puslapiuose propaguatą meno autonomijos idėją kalbėjęs A. Štomas akcentavo „antipolitinių“ (bei „antipublicistinių“) pažiūrų populiarumą Sovietų Sąjungos inteligentų rateliuose. „Socrealistinis, ideologijos persunktas „menas“ tada jau visiems buvo įkyrėjęs iki gyvo kaulo, ir žmonės dažnai ieškojo išsigelbėjimo grynojoje kūryboje.“²⁶

1986 m. garsaus poeto Eduardo Mieželaičio pasakojime apie kūrybą minimas jam didelį įspūdį padaręs susitikimas su Jeanu-Paulu Sartre'u, kuris „savaip interpretavo Šopenhauerio ir kitų filosofų teigimus. Sakysime, turi žmogus ar neturi laisvą pasirinkimą. Jo laisvės ribos. Tai labai paini filosofija, kuri Vakaruose irgi gyvavo neilgai“²⁷. Universali meninės laisvės idėja, išreiškusi „amžiną“ menininko ir tikrovės konfrontaciją, kaip ir kūrybos paslapties klausimai, reflektuoti ir vietinėje meno filosofijoje. Panašių klausimų aktualumą rodo 1985 m. išleista žymaus filosofo Arvydo Šliogerio knyga „Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas“²⁸ bei Atgimimo prierašyje pasirodęs etapas šio filosofo meno teorijos veiklas „Daiktas ir menas“²⁹.

Viešumoje darbus kūrę ir oficialių reikalavimų kriterijais glaudžiai susaistyti lietuvių dailininkai (pvz., autoritetingi to meto skulptoriai) neatsitiktinai savotiškai „ignoravo“ ekonomikos sąsajas su grynosios kūrybos problematika. 1986 m. žurnalistės pokalbyje su LTSR liaudies dailininku Konstantinu Bogdanu pripažinta, jog „skulptūra – taurus ir amžinas, didelės minties menas“ („Jos uždavinys kažkoks šventas...“)³⁰. Kalbant apie kitą

²³ G. Faraday, op. cit., p.75.

²⁴ J. Mulevičiūtė, Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje, *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, Vilnius: Academia, 1992, p. 38. (rinkinio straipsniai rašyti 1987–1988 m.). Taip pat žr.: Trečia nemušta karta (pokalbis prie apskrito stalo), *Kultūros barai*, 1990, Nr. 3.

²⁵ I. Kostkevičiūtė, Dailė tarp prievartos ir pasipriešinimo: istoriniai metmenys, *Literatūra ir menas*, 1992 05 23.

²⁶ A. Štomas, Lietuviškojo universalizmo ištakose, *Laisvės horizontai*, Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 279.

²⁷ Menas pašauktas vesti žmogų (su LTSR liaudies poetu Lenino premijos laureatu Eduardu Mieželaičiu kalbasi Romualdas Norkus), *Kultūros barai*, 1986, Nr. 7, p. 9.

²⁸ A. Šliogeris, *Žmogaus pasaulis ir egzistencinis mąstymas*, Vilnius: Mintis, 1985.

²⁹ A. Šliogeris, *Daiktas ir menas: du meno kūrinių ontologijos etiudai*, Vilnius: Mintis, 1988.

³⁰ Kūryba – tai akumuliavimas (Anelė Dvilinskaitė apie LTSR liaudies dailininką Konstantiną Bogdaną), *Kultūros barai*, 1986, Nr. 1, p. 25.

LTSR liaudies dailininką Petrą Aleksandravičių teigta, kad skulptorius kuria „intensyviai ieškodamas universalių žmogaus egzistencijos apraiškų“³¹. Kita vertus, abstrakti „valdžios“, o konkrečiau – biurokratijos, kritika vėlyvuojū sovietmečiu taip pat buvo tapusi socialinės menininkų laikysenos bruožu, nors viešumoje kritikuota ne tuometinė politinė santvarka, bet jos funkcionavimo nesklaidumai, administraciniai suvaržymai.

Pertvarka, viešumo politika ir cenzūros atsisakymas iš tiesų suteikė menininkams neribotas raiškos galimybes, tačiau jas tariamai „slopino“ nuolatinį menininkų nepasitenkinimą kėlęs valstybinio finansavimo trūkumas. Lietuvos dailės gyvenime kritikuotas paradoksalus ir tuo metu atrodeš „nenormalus“ dažno jauno kūrėjo patiriamas „sekmadienio dailininko“ likimas, kai pagrindinį pragyvenimo šaltinį tekdavo prasimanyti ne iš kūrybos. Kultūros administratoriams priekaištauta dėl aukštąją mokyklą baigusių menininkų „paskyrimų“ trūkumo bei socialinio nesaugumo, nuolatos keltas jauniems menininkams itin aktualus „dirbtuvių skyrimo“ klausimas. Kitaip tariant, vėlyvojo sovietmečio menininkai ne tik „teisėtai“ naudojosi valstybinės meno sistemos privilegijomis, bet ir „pagrįstai“ šią sistemą kritikavo, nuolatos priekaištavo administratoriams dėl nesirūpinimo materialiais resursais.

Valstybės, kaip patrono, vaidmuo tapo itin paradoksalus Rusijos kino mene. Anot Danniilo B. Dondurei, kadangi kūrėjų nevaržė ekonominė atsakomybė, susiformavo ir tam tikras rusų režisierių mąstymas, teigiantis, jog „materializmas“ yra nesuderinamas su aukštais meno idealais. Ne tik režisieriai, bet ir rusų inteligentija apskritai tikėjo, kad „pinigai gali sunaikinti meną“, tuo tarpu tikro menininko pasirinkimą nuolatos veikė dilema renkantis tarp komercinės sėkmės ir talento. Kino režisierius Andrejus Končalovskis, kuris tuo metu jau turėjo tiek sovietinės, tiek ir kapitalistinės meno scenos patirtį, teigė, kad „Rusija šiandien yra vienintelė šalis, kurioje egzistuoja laisvė. Sunku pasakyti, kiek ilgai ši situacija truks. Laisvei visada yra metami iššūkiai. Vienas jės priešų yra rinka, kitas – cenzūra“³².

Lietuvos dailininkai tuo tarpu siekė išsilaisvinti iš „žeminančių“ meno tarybų, užsakovų reikalavimų, administracinės biurokratijos, nors, kaip sakyta, tuo pat metu į visa tai buvo žiūrima ir „iš viršaus“. Stanislovas Kuzma 1987 m. diskusijoje, pavyzdžiui, teigė, jog dailininko materialinis aprūpinimas, kūrybos protegavimas ar kitokio pobūdžio sąlygos mažai ką turi bendra su kūrybos laisvumu. „Visada jausdavau gniuždančių aplinkos pasipriešinimą bet kurio kūrinio atsiradimui. Sunku dailininkui apsisaugoti nuo dvasinės deformacijos. <...> Tas pasipriešinimo pojūtis perauga į tam tikrą sindromą. Jį jaučia ir muzikas ar kitos srities menininkas, gavęs užsakymą, ir net dirbdamas be užsakymo. Menininkas yra iš anksto deformuotas, jeigu jis nesugeba būti laisvas. Jis iš anksto – vergas, nors nėra ir jokio išorinio spaudimo.“³³

Dar aiškiau vidinės, nuo politinės santvarkos ir kitų išorinių suvaržymų nepriklausomos kūrėjo laisvės imperatyvą S. Kuzma apibūdino po šešerių metų: „Savo gyvenime aš susidūriau su visais sluoksniais, kuriems negana valdžios ir viso kito. Jiems kyla tokia agresyvi pretenzija valdyti tave. Ne pinigais, o kitaip valdyt tavo dvasią. Labai keista, bet aš susidūriau lygiai su tuo pačiu Amerikoje. Tada supratau, kad ir čia tas pats. Nebūčiau dabar

³¹ D. Gerlikienė. Gyvenimo prasmės grožis (apie LTSR liaudies dailininką Petrą Aleksandravičių), *Kultūros barai*, 1986, Nr. 8, p. 18.

³² D. B. Dondurei, *Official Blueprints and Unofficial Realities of Soviet Artistic Culture, Russian Culture at the Crossroads: Paradoxes of Postcommunist Consciousness*, ed. D. Shalin, Boulder (CO), USA: Westview Press, 1996, p. 263–264.

³³ Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje (pokalbis-forumas), *Kultūros barai*, 1987, Nr. 11, p. 7.

įvardijęs situacijos grėsmingumo, jei nebūčiau to dalyko pamatęs tenai. <...> Ten grėsmė menininko laisvei didesnė negu čia. Kūrėjo laisvės kaina labai didelė.³⁴ Žinia, net ir kone maksimalistinis kūrybos laisvės reikalavimas ne visada yra tapatus kitokiems – politinės ar socialinės – laisvės aspektams.

Ši universali kūrybos laisvės idėja nebuvo svetima ir lietuvių išeivijoje, kur toli gražu ne visi dailininkai propagavo disidentinę 8-ojo dešimtmečio kūrybos laisvės sampratą ir ne visi be išlygų neigė kūrybinės raiškos laisvės išorinės (politinės) nelaisvės sąlygomis galimybes. Į minėtojo žurnalo „Metmenys“ 1978 m. klausimus atsakinėjęs pokario išeivijos dailininkas Pranas Lapė, pavyzdžiui, teigė „visiškai sutinkantis su L. Tuleikio tvirtinimu, kad jis ir kai kurie jo kolegos dailininkai Vilniuje jaučiasi kūrybiškai laisvi, nieko nevaržomi ir dirba taip, kaip jiems patinka“³⁵. Pozityviai apie sovietinių lietuvių dailininkų kūrybą atsiliepė ir 1985 m. gimtinėje viešėjęs Kazys Varnelis – vienas ryškiausių emigracijos tapytojų, abstrakčiojo optinio meno atstovas: „Jūsų darbų yra labai gerų, šiandieninė lietuvių dailė verta didžiausių komplimentų! Skulptūra tvirtai stovi ant kojų. <...> jūs turite ką pasauliui parodyti.“³⁶ Oficialiąją vėlyvojo sovietmečio lietuvių tapybą itin palankiai įvertino ir nuo 1986 m. Lietuvoje gyvenantis tapytojas Kazimieras Žoromskis³⁷.

Tokių pasisakymų, beje, nereikėtų sieti vien tik su tuometinei valdžiai atiduodama „mandagumo duokle“, palankumu pertvarkos procesams, politiniu korektiškumu ir pan. Tiek išeivijoje, tiek ir Lietuvoje propaguotos panašios kai kurių dailininkų nuomonės apie kūrybą ar meninės raiškos laisvės klausimus visų pirma siejosi su panašia meno funkcijos samprata. Subjektyvios ir objektyvios kūrybos laisvės parametru sąlygiškumą 1995 m. nusakė interjerus JAV kurianti pokario išeivijos dailininkė Aleksandra Kašubienė, teigusi, jog bet kokiomis politinėmis sąlygomis kūrėją veikia būtinybė prisitaikyti prie išorinių sąlygų. Tai iš dalies primena ir jau minėtas S. Kuzmos pasisakymus. Juk „kai raktas į laisvę ir į nelaisvę tavo paties rankose, kam paklusti ir kam prieštarauti? <...> Ir kas skriaudžiamas, kai tų vidinių derybų metu mes patys, niekieno neverčiami, pirkiaujame savais įsitikinimais?“³⁸

MENININKAS IR INSTITUCINIAI „VARŽTAI“

Su heteronomiais meninio lauko aspektais labiausiai susijusiose meno srityse, priklausiusiose nuo valstybės rėmimo ir griežtos daugiapakopės administracinės priežiūros (kinas, monumentalioji dailė), kaip jau minėta, pertvarkos metais savaip aktualizuotos ir kūrybos laisvės aspiracijos. Viešumo politika siūlė ne tik naujas tiesos sakymo galimybes, bet ir provokavo kovai prieš ligtolinius „nepakeliamus suvaržymus“. Užsienio spaudoje plačiai nuskambėjo žymusis 1986 m. pavasarį įvykęs Penktasis Kino kūrėjų kongresas (netrukus po XVII Komunistų partijos suvažiavimo), kuriame, pasinaudojus nauja *glasnost* politikos platforma, buvo netikėtai perrinkta visa Sovietų Sąjungos sekretoriato vadovybė. Tačiau sulaukta ir priešingos

³⁴ Ši diena ir rytojaus vizija (1993 m. spalio 26 d. „Lietuvos Aido“ galerijoje *Metų* mėnraščio redakcijos surengtas pokalbis), *Metai*, 1994, sausis, p. 95.

³⁵ Ar išsimiklinome būti prispaustais? *Tylusis modernizmas Lietuvoje, 1962–1982*, p. 164.

³⁶ L. Kanopkienė, Išreikšti ritmą erdvėje, *Kultūros barai*, 1986, Nr. 10, p. 21.

³⁷ 1988 m. dailininkas teigė, jog „prieš dešimt metų, pirmą kartą atvažiavęs į Lietuvą, gerėjausi Jono Daniliausko, Silvestro Džiaukšto, Igorio Piekuro, Leopoldo Surgailio, Leonardo Tuleikio darbais. Kai kurie jų galėjo būti rodomi pasaulio meno parodose“. Žr.: D. Gerlikienė, Tikrumo apraiškų beieškant (mintys apie jubiliejinę dailės parodą), *Kultūros barai*, 1988, Nr. 1, p. 8.

³⁸ A. Kašubienė, Kūrybos laisvės parametrai, *Priklausomybės metų (1940–1990) lietuvių visuomenė: pasi-priešinimas ir/ar prisitaikymas*, Vilnius, Pasaulio liuanistų bendrija, 1996, p. 151.

reakcijos į šalies pertvarkos procesus. Glaudus ryšys su oficialiaja ideologija, baimė prarasti pozicijas ir pan. kai kurių kitų kūrybos sričių atstovus skatino priešintis permainoms. Vienos konservatyviausių tuometinių kūrybinių sąjungų Rusijoje – Rašytojų sąjungos – vadovybė ne tik nepalaikė M. Gorbačiovo iniciatyvų, bet netgi tapo pertvarkos stabdžiu³⁹.

Itin konservatyvi buvo ir TSRS Dailininkų sąjungos vadovybė⁴⁰. Tačiau Rusijos vaizduojamajame mene pertvarkos kūrybos laisvės diskursus gerokai koregavo valdžios nėsankcionuotos komercinės sėkmės galimybės. Vargu ar šiuo atveju galimi nuoseklesni ekonominio pobūdžio tyrimai – įdėmesnis žvilgsnis į tuometinį dailės gyvenimą atskleistų itin nenuoseklų, dažnai neprognozuojamą vėlyvosios sovietinės santvarkos charakterį, šešėlinės ekonomikos užkulsius. Užtektų tiesiog paminėti, kad joks kitas pertvarkos dailės gyvenime įvykis nesulaukė tiek dėmesio, kiek minėtus meno finansavimo paradoksus savotiškai pailiustravęs ir kultūrinio šoku tapęs užsienio agentūrų organizuotas 1988 m. Maskvoje įvykęs *Sotheby* aukcionas. Priešingai nei buvo tikėtasi, aukcioną lydėjo finansinė sėkmė, kai ligi tol mažai žinomų avangardo menininkų darbai buvo parduoti už itin išpūdingas sumas pinigų, o patį įvykį netruko apgaubti legendinės „sėkmės istorijos“⁴¹. Šiuo atveju vakarietiška meno rinka metė akivaizdų iššūkį sovietinės Rusijos dailininkų sąjungos galiai ir bent laikinai įteisino priešingą, nei ligtol oficialiai galiojusi, meno vertinimo sistemą⁴². Tai savo ruožtu paskatino tiek dailininkų emigraciją į Vakarų, tiek ir naujas meno funkcijas, kūrybos laisvės sampratą.

Skirtinguose nacionaliniuose vėlyvojo socializmo kontekstuose meninis gyvenimas siejosi ir su skirtingais instituciniais veiksniais. Pavyzdžiui, ryškiausios tuometinės lietuvių dailės pasaulio problemos, skirtingai nei kitur, skleidėsi ne profesinėje sąjungoje ir ne dailininkams „kariaujanč“ su politikais. Vietiniame dailės gyvenime nuskambėję Atgimimo metų konfliktai visų pirma kilo Valstybiniame dailės institute. 1988 m. viešumoje išryškėjusi itin aštri konfrontacija tarp VDI vadovybės ir „už laisvę“ kovojančių Tapybos bei Skulptūros katedrų studentų (bei juos palaikiusių LDS atstovų) netrukus lėmė ir radikalias struktūrinės aukštosios mokyklos permainas⁴³.

Vietinės meno mokyklos atsinaujinimas dar prieš nepriklausomybės atgavimą taip pat sietas ne tik su naujais dėstytojais Vilniaus dailės akademijoje (iš esmės naujas pedagoginis kontingentas ilgainiui ne vieną nuvylė), bet ir su pačių studentų propaguota nauja kūrybiškumo samprata. Pastarąją iliustravo 1988 m. tuometinio Vilniaus dailės instituto Skulptūros katedros studentų įkurta tarpdisciplininė studentų meno grupė „Žalias lapas“, kurios lyderis Gediminas Urbonas ilgainiui tapo vienu ryškiausių šiuolaikinės alternatyviosios meninės kultūros propaguotojų. „Žalio lapo“ rengiamos viešos akcijos neturėjo ryšio su tuo, kas buvo daroma studijose, ir tuo atkreipė dėmesį į oficialaus akademinio diskurso ir

³⁹ J. G. Garrard, C. Garrard, *Inside the Soviet Writers' Union*, New York: Free Press, 1990.

⁴⁰ Plačiau apie sovietinių kūrybinių sąjungų laikyseną pertvarkos laikotarpiu žr.: C. T. Nepomnyashchy, *Perestroika and the Soviet Creative Unions, New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture*, ed. J. O. Norman, New York: St. Martin's Press, 1992.

⁴¹ Literatūroje ne kartą minėti šiame *Sotheby* aukcione staiga per naktį „atrasti“ ligi tol beveik niekam nežinomi dailininkai, tokie kaip Grigorijus Bruskinas (pastarojo tapyba buvo įkainota 700 000 USD). Anot kai kurių apžvalgininkų, tuo metu tai buvo didžiausia suma, kurią kada nors yra gavęs rusų menininkas.

⁴² C. Nepomnyashchy, *Perestroika and the Soviet Creative Unions*, p.138.

⁴³ Plačiau žr.: S. Trilupaitytė, *Šiuolaikinis menas Vilniaus dailės akademijoje, Vilnius kaip dailės mokymo ir sklaidos centras*, Vilnius: VDA, 2003.

naujų šiuolaikinių meno priemonių bei „laisvos“ kūrybos neatitikimą⁴⁴. Ilgainiui šį neatitikimą (tačiau jau akademijos programų ribose, o ne už institucijos ribų) išryškino ir kitos studentų grupės, tokios kaip „Geros blogybės“; susikūrusi VDA 1992 m. dėščiusio K. Zapkaus tapytojų kurso pagrindu. Būtent „laisvos“ studentų kūrybos (t. y. ne pagal akademines užduotis atliekamų darbų) klausimas 10-ajame dešimtmetyje dar ilgai buvo eskaluojamas Studentų mokslo dienų (SMD) parodų kontekste.

Po nepriklausomybės atgavimo Lietuvoje, skirtingai nei Rusijoje, nekilo jokia menininkų emigracijos banga. Dailininkams labiau rūpėjo Nacionalinės dailės galerijos, Dailės parodų direkcijos kūrimo ir bendresni nacionalinės kultūros konsolidacijos klausimai⁴⁵. Tuometinėje meninėje savimonėje vyravo pokario išėivių grįžimo, kultūros „susigrąžinimo“ ir „susijungimo“ su kažkada prarastos Tėvynės kultūra retorika. Neatsitiktinai ir kūrybos laisvė sieta su vieningos, nuo TSRS DS 1989 m. kovo 11 d. atsiskyrusios, LDS deklaracijomis. 1989 m. prieš pat neeilinį XII LTSR dailininkų sąjungos suvažiavimą teigta, jog „šiandieną mes apsijungiamo į Lietuvos dailininkų sąjungą, kad būtume laisvi. Ateityje mes kiekvienas ieškosime savų kūrybos kelių...“⁴⁶. Dar po metų, 1990 m. pavasarį, LDS sekretoriaus ir naujojo VDA Tapybos katedros vedėjo Arvydo Šaltenio pranešime Kultūros kongresui „pasitikėjimas profesine organizacija, arba menininkų brolijomis bei grupėmis“ traktuotas kaip pagrindinė kūrėjo nepriklausomybės sąlyga: „Kam buvusios meno reikalų valdybos ar būsimi departamentai, ar valdžios patarėjai meno klausimais, jei kūrybinės sąjungos visai savarankiškos, ir ar reikalingos amžinai tarpinės grandys, kurios visada būdavo visų konfliktų ir nesutarimų mazgai. Kam kultūros ministru būti tarpininku tarp dailininkų ir parodų rūmų ar dailininkų ir muziejų?“⁴⁷

Naujo profesinio gyvenimo poreikis skatino ir individualių dailininkų, ypač gausių meno tarybų gerokai nuvargintų skulptorių, pareiškimus. Buvo siūloma aiškiai apibrėžti parodinių komitetų ir tarybų kompetenciją. 1989 m. LDS suvažiavimo metu (ir anksčiau spaudoje) skambėjo skulptoriaus Šarūno Šimulyno kvietimas „atmesti priverstinę mūsų niveliaciją“, naikinti šias priežiūros institucijas, kurios tebuvo „primestinės teisybės“ įrankis, „mūsų protą slegianti, kiekvienam, gal tik išskyrus kai kuriuos tarybos narius, svetima, PRIVALOMA MENO TARYBA. Ta, kuri kaip mikrobas skverbiasi sąmonėn... jautriai stagnacijos puoselėtas mūsų vidinis cenzorius“⁴⁸. Naujuose LDS įstatuose siekta apibrėžti naują organizacijos ir jos nario – pilietiškai atsakingo individo – santykį. Norėta ir visiškai atsisaityti profesinės organizacijos administruojamų sutarčių. Apie naują asmeninių sutarčių tarp

⁴⁴ Pertvarkos bei Atgimimo metu pasirodžiusius naujus („neįprastus“) meno reiškinius VDA dėstę tuometiniai skulptūros klasikai vertino santūriai. Pavyzdžiui, Gediminas Jokūbonis teigė, jog „nauji kūrybiniai ieškojimai – gerai, bet reikia į meną eiti kaip į žygdarbį. Pasigirsta balsų, kad reikia rengti konceptualias parodas, bet juk mums svarbu ne pats renginys, ne jo įdomumas, bet kūrybinė vertė. Pažiūra į kūrybą tampa vartotojiška, atsiranda komerciniai reiškiniai, o tai nėra gerai“. Žr.: G. Jokūbonis, Kalbėkim atvirai, *Literatūra ir menas*, 1987 04 25.

⁴⁵ Lietuvos kultūros kongreso, vykusio Vilniuje 1990 gegužės mėn., metu vienas tuometinių LDS lyderių Arvydas Šaltenis teigė, jog nacionalinio dailės gyvenimo efektyvaus koordinavimo klausimai „mums svarbiau už visuotinį veržimąsį į Vakarus“. Žr.: A. Šaltenis, Kūrėjas ir kultūra, *Lietuvos kultūros kongresas*, Vilnius, 1990, p. 52.

⁴⁶ J. Tatoris, Su Viltimi, *Studija (Lietuvos dailininkų sąjunga)*, 1989, kovas, Nr. 1.

⁴⁷ A. Šaltenis, Kūrėjas ir kultūra, *ibid.*, p. 52.

⁴⁸ Š. Šimulynas (Laiškai), *Literatūra ir menas*, 1998 02 11. Taip pat Š. Šimulyno pasisakymas, LDS neeilinio XII suvažiavimo stenograma, *LDS archyvas*, p. 23.

dailininko ir užsakovo galimybę pasisakęs Mindaugas Navakas numatė, jog „šitas punktas suteikia realią prielaidą išlaisvinti menininką kaip asmenį, kaip kūrėją...“⁴⁹.

Profesinės autonomijos siekiai, pavyzdžiui, reiškėsi nutarimais, kad kandidatus privilegijoms (dirbtuvėms) turėjo pateikti ne „centras“, bet LDS padaliniai – kūrybinės sekcijos⁵⁰. Kita vertus, tuo metu kuriantis naujoms menininkų grupuotėms – autoritetingoms meninio lauko dalyvėms – LDS sekcijos itin dažnai traktuotos ir kaip pasyvūs, neautoritetingi, realios ekonominės ir politinės galios neturintys, pasenę administraciniai padaliniai. Skulptorių siekiai atsakyti „represinių“ meno tarybų kirtosi su kai kurių kitų dailininkų nuomonėmis. Pavyzdžiui, tapytojas Ričardas P. Vaitekūnas apie meno tarybas kalbėjo kaip apie dailės kokybę užtikrinantį saugiklį („žinoma, svarbu ir kokie žmonės vadovaus joms“). Akivaizdu buvo bent jau tiek, jog „profesionalai, kompetentingi žmonės turi spręsti meno reikalus“⁵¹.

Įvairūs pasisakymai, kurie iš šalies gali atrodyti kaip išreiškiantys prieštaringas reorganizacines tendencijas, iš tiesų iliustravo tuo pačiu metu vykusius tiek dailės gyvenimo decentralizacijos, tiek ir centralizacijos procesus. Šie procesai ryškėjo ne tik tos pačios institucijos aplinkoje, bet neretai galėjo būti identifikuojami net ir to paties dailininko veikloje, skirtingoms auditorijoms skirtuose pareiškimuose. Prieš LDS atsiskyrimą nuo TSRS DS (1989 m. kovo 11 d.) dažniau įsivaizduota, jog dailininko narystė profesinėje sąjungoje turėtų tapti profesinės kokybės indikatoriumi. Tiek anksčiau, tiek ir atgavus politinę šalies nepriklausomybę šios narystės aktyviai siekė ir jauni, šiuolaikines meno formas propagavę dailininkai. Kita vertus, tuometinis išsilaisvinimas iš „centro“ gniaužtų reiškė ir naujo pobūdžio grupelių, mažiau formalių iniciatyvų pradžią.

Kaip jau minėta, vykstant LDS reorganizacijai, simbolines „kokybės garanto“ meno lauke funkcijas perėmė naujosios grupuotės (kurių nariai formaliai priklausė LDS). Iš aktyviausių tuometinių dailės gyvenimo dalyvių (V. Liutkaus, R. Vaitekūno ir kt.) pasisakymų matyti, jog LDS reorganizacijos iniciatoriai tapo ir šios organizacijos oponentais. T. y. labiau administracines nei menines funkcijas atliekanti profesinė organizacija su savo formaliomis, meno pasauliui iš esmės nebūdingomis taisyklėmis staiga suvokta kaip kliūtis šio gyvenimo kokybei. Juk jau nuo pat 1988 m. meno savimonės kaitos procesams kur kas didesnę įtaką turėjo nauja parodų kuratoriaus figūra, nei respublikos dailininkų profesinės organizacijos vadovybė.

LDS „byrėjimą“ vaizdingiausiai atspindi tais pačiais 1989 m. įsikūrusios „24“ grupės istorija – dailės kritikai būtent šios grupės susikūrimą ilgainiui traktavo kaip ryškiausią jau sustabarėjusios profesinės organizacijos irimo įrodymą. Reprerentacinius tradicinei dailei atstovaujančios grupės susikūrimo motyvus bene aiškiausiai nusakė grupės dailėtyrininkas Alfonsas Andriuškevičius, akcentuodamas tris pagrindinius dalykus: mažesnės, natūralesnės bendruomenės poreikį, panašų bendrausių meno tikslų ir kūrybos principų supratimą ir užmojų atstovauti elitinei dailei⁵². Grupės deklaruotas siekis „netarnauti komercinei dailei“ nereiškė, kad grupės narių kūriniai buvo neparduodami, bet bylojo simbolinio pobūdžio nuostatą – atsiribojimą nuo „iš viršaus“ nuleidžiamų, su sovietinėmis liekanomis

⁴⁹ M. Navako pasisakymas, LDS neeilinio XII suvažiavimo stenograma, *LDS archyvas*, p. 30.

⁵⁰ Naujasis dailininkų sąjungos aparatas ryžtingai siekia atsinaujinimo, *Literatūra ir menas*, 1998 06 25, p. 15.

⁵¹ R. Vaitekūnas, Galerijos – ne sandėliai, *Studija (LDS)*, 1989, liepa–rugpjūtis, Nr. 5.

⁵² A. Andriuškevičius, Grupė „24“, *Šiaurės Atėnai*, 1990 11 28.

sutapatintų meno funkcionavimo įpročių. Dailėtyrininkės Rasos Andriušytės žodžiais tariant, tai reiškė „kilnią etinę moralinę poziciją, kuri kaitos lūžio laikotarpiu Lietuvoje buvo ir išliko reikšminga, nors šiek tiek utopistinė“⁵³.

KULTŪRINIO LIBERALIZMO GALIMYBĖS: MENO (NE)MORALUMAS IR AMŽINOJI OPOZICIJA

Lietuvoje Atgimimo metu tvyrojo tiek moralinio-kultūrinio atgimimo pastangos, tiek ir noras šias pastangas institalizuoti politiniame lauke, steigti naujas iniciatyvas (pvz., prieš pirmąjį Kultūros kongresą 1990 m. nuolatos kelta vieno kultūros įstatymo būtinybė). Tačiau vienos tautinės kultūros kūrimo pastangos praktiniu lygmeniu nepasiteisino; panašiai kaip jau anksčiau minėtos nuostatos „desovietizuojant“ meno palikimą taip ir neperžengė retrospektyviai sukonstruotos ir grynai retorinės „konformistinės“ ir „nonkonformistinės“ kūrybos skirties. Štai jau 1991 m., vertindamas sovietinio meno palikimą, minėtas R. Ozolas teigė, kad „būtų buvę paprasta, jei išeitis būtų buvusi tik nepaklusti įsakymui. Moralinė problema buvo visai priešinga: kaip gyventi paklūstant įstatymui?“⁵⁴ Tuo pat metu V. Kavolis taip pat pastebėjo, jog „iš sovietinės tarnybos ištrūkusioje Lietuvos kultūroje gyvybiniais rūpesčiais yra tapę ir kūrybos laisvė, ir moralinio atgimimo ilgesys. Bet santykis tarp šių dvasinio gyvenimo krypčių – ypač istorinių lūžių laikotarpiais – problematiškas“⁵⁵.

Šios dilemos gana ryškiai kontrastavo su kai kurių intelektualų bei kūrėjų (ypač tarp išeivijos) ryškėjusia priešinga – realistine, pragmatiška, individualia – kūrybos nuostata. Liberaliai nusiteikusias išeivijos atstovai kritikavo naujuosius moralumo oficialiojoje Lietuvos kultūroje imperatyvus ir neretai įvardydavo tautinio atgimimo bei apsisvalymo pastangas kaip retrogradiškas nacionalizmo ideologijas. Pasisakyta ir prieš Atgimimo laikų „nuolatinį kalbėjimą“ apie individo būtį. Atsakydamas į V. Kavolio suformuluotus klausimus 1991 m. Algirdas J. Greimas teigė, jog „kūryba yra ne laisvė, o varžtų ieškojimas ir prisėmimas. <...> jau pats žodis kvepia išgaravusiu romantizmu. Rašytojas, dailininkas dirba, o ne „kuria“. Eilėraščiai, drobės yra gerai ar blogai padaryti, o ne sukurti“⁵⁶.

Uždarą gynybinį tautinės kultūros charakterį ypač neigiamai vertino T. Venclova, pasisakęs ir prieš populiarioje sąmonėje įsitvirtinantį moralizavimą, teleologinį praeities traktavimą, „manichėjiškas, demonologines istorijos vizijas“⁵⁷. Kur reikia nereikia Lietuvoje linksniuojamą žodį „dvasingumas“ pajuokė dramaturgas Kostas Ostrauskas, teigęs, kad „moralinis atgimimas nėra būtinai savime teigiamas faktorius kūrybos laisvei“⁵⁸. Kūrybos emancipaciją politikos atžvilgiu, jos principinį antiprogramiškumą aukštino tapytojas Rudolfas Baranikas, naujus tikslus keliančiuose tautinio atgimimo procesuose numatęs panašius pavojus kaip ir komunistinėje sistemoje, „nes čia irgi numatomas modelis“. Tuo tarpu „menas turi teisę atsakyti visuomenei: palik mane ramybėje“⁵⁹.

Tuo metu naujas, neįprastas, šiuolaikiškas raiškos priemonės (asambliazus, instaliacijas) pradėję naudoti jaunesnės kartos dailininkai, neturėdami tradicinės institucijos „užnugario“

⁵³ R. Andriušytė, Dailės grupuotės – organizacinio meno gyvenimo naujovė, *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: Institucinis aspektas*, Vilnius: AICA Lietuvos sekcija, 1997, p. 56. Skaitytojo šiuo atveju neturėtų itin trikdyti faktas, kad grupė „24“ rengė savo kūrybos aukcionus.

⁵⁴ Lietuvos kultūra nelaisvės metais (forumo diskusija), *Į Laisvę*, 1992 pavasaris, Nr. 113, p. 43.

⁵⁵ Kūrybos laisvė ir kolektyvinė sieloieška (Vytauto Kavolio klausimai), *Metmenys*, 1991, p. 177.

⁵⁶ Kūrybos laisvė ir kolektyvinė sieloieška (atsakymai į V. Kavolio klausimus), *ibid.*, p. 178.

⁵⁷ T. Venclova, Nepriklausomybė, *Metmenys*, 1990, Nr. 58, p. 8.

⁵⁸ Kūrybos laisvė ir kolektyvinė sieloieška, *ibid.*, p. 182.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

(vėlyvuojų sovietmečiu profesinės sąjungos narystė nebuvo itin lengvai pasiekama), nevengė meno kalbos eksperimentų. Mat nepretenduodami nei į materialias privilegijas, nei į oficialių apdovanojamų laureatų sąrašą, nei į prestižines parodų sales, jie neturėjo ir ko „prarasti“. Kita vertus, neįprastus, avangardinei kultūros funkcijai atstovaujančius meno reiškinius gana džiaugsmingai pasitiko kolegos ir kiti itin svarbūs meninio lauko dalyviai – meno kritikai. Taigi autonomiško šiuolaikinės dailės (sub)lauko formavimosi procesai prasidėjo anksčiau, nei įsikūrė pagrindinės vietinės „šiuolaikinio meno“ sampratą propaguojančios institucijos.

Aukštąjį muziko išsilavinimą teturinčio Česlovo Lukensko periferinėje ekspozicinėje erdvėje Kaune 1987 m. surengtą asambliažų parodą autoritetingas dailės kritikas A. Andriuškevičius „Kultūros barų“ žurnalo puslapiuose įvertino kaip vieną įdomiausių tuometinio meninio gyvenimo įvykių. Mat pats laikmetis skatino „drąsų, įvairiapusį požiūrį į pasaulį ir žmogų“, taigi neatsitiktinai „sudarytos sąlygos prabilti apie visus jų aspektus, net ir tuos, kurie ligi šiol buvo laikomi tabu“⁶⁰. Dailės kritikė Gražina Kliaugienė, kalbėdama apie tų pačių metų rudenį vykusį kūrybinio jaunimo festivalį Panevėžyje, taip pat išskyrė šio menininko kūrinius⁶¹. Nepriklausomybės priedažiu modernistinis netradicinių formų menas netgi sukėlė audringas diskusijas apie meno (ne)moralumą. Jas paskatino ne vieną tradicinio meno apologetą šokiravusi grupės „Post Ars“ (kuriai priklauso ir Č. Lukenskas) paroda Kaune, anot A. Andriuškevičiaus, akivaizdžiai pažeidusi įprastines moralės normas. Kaip teigė dailės kritikas, „didis meniškumas pateisina dorovinių tabu pažeidimą (paprastai tokiais atvejais dorovė irgi niekur nedingsta, tik ji „nugrimzta“ giliau)“⁶².

Atsiribojimas nuo tariamų „pareigų“ plačiai visuomenei, poreikis atsikratyti ne tik komunistinės ar tautinės ideologijų, bet ir bet kokio išorinio spaudimo atsispindėjo daugelio radikalesnių ieškojimų keliu pasukusių menininkų svarstymuose. 1992 m. naują antiromantinį menininko amatininko tipą charakterizuojantis skulptorius M. Navakas teigė: „Esu įsitikinęs, kad menininkui visuomenės nuomonė nedaro jokios įtakos. Esminis, stimuliuojantis kūrėją dalykas – kūrybos procesas. <...> O rezultatas, t. y. rezultato įvertinimas, kūrinio panaudojimas – nesvarbu“⁶³. Kita vertus, tuometiniame jauniausios kartos avangardo mene paradoksaliai iš naujo buvo aktualizuotos ir „antiestetinės“ meno socialumo, ryšio su gyvenimu idėjos, (ne)meninė kasdienybės problematika (*fluxistinė* tradicija). Tai, beje, galėjo sietis ir su tų pačių menininkų aktyvia pilietine pozicija. Mat institucinių perversmų bei politinių lūžiu metu paprastai praranda reikšmę socialinė meno, kaip tam tikros „aukštesnės realybės“, funkcija, tą rodo ir lietuvių dailininkų pareiškimai konkrečių politinių įvykių fone.

Pirmuoju nepriklausomos Lietuvos kultūros ir švietimo ministru tapęs Darius Kuolys 1990 m. nurodė bent tris kultūrinės laisvės komponentus: komercinę laisvę, žodžio laisvę (pastarosios dvi laisvės tuo metu jau praktiškai buvo įgyvendintos) bei pilietinę laisvę, „kuri ateina su brandesne sąmone, brandesne savivoka“ ir kurios tuo metu akivaizdžiai pasigesta. D. Kuolys pripažino ir paviršutiniškų liberalizmo nuostatų, kurios okupuotame krašte reikė ne ką daugiau kaip „rėkimo laisvę“, naivumą, netgi žalingumą; bent jau tuo metu, kol „mūsų visuomenė nėra iš tikrųjų laisva“⁶⁴. Savo pasisakyme naujasis ministras išryškino ir

⁶⁰ A. Andriuškevičius, Česlovo Lukensko asambliažai, *Kultūros barai*, 1987, Nr. 8, p. 71.

⁶¹ G. Kliaugienė, Dar kartą apie jaunosius, *Literatūra ir menas*, 1987 10 03.

⁶² A. Andriuškevičius, Kaunas – modernizmo supertvirtovė, *Šiaurės Atėnai*, 1990 03 14.

⁶³ Intelektualiniai Mindaugo Navako nuotykių (Ramutės Rachlevičiūtės pokalbis su Mindaugu Navaku), *Kultūros barai*, 1992, Nr. 12, p. 21.

⁶⁴ Nutylėjimo nuostata – nepriimtina (su Kultūros ir švietimo ministru Dariumi Kuoliu kalbasi žurnalistė Laima Kanopkienė), *Kultūros barai*, 1990, Nr. 6.

hipotetinę menininkų opoziciją bet kokiai valdžiai. Mat „alternatyvioji pozicija“ yra „pagrindinis kūrybos variklis“, kurį D. Kuolys išvelgė ir sovietmečio epochoje. „Lietuvos kūrybinė visuomenė egzistavo represyvioje aplinkoje. Ir pagrindinė menininko nuostata buvo pasipriešinimas. Pasipriešinimas oficialioms institucijoms, pagaliau – pačiai valstybei. Tai buvo *natūrali* (išryškinta – S. T.) sąžiningo menininko pozicija.“⁶⁵

Vienų (bent jau teoriškai) įsivaizduota kaip „natūrali“, tačiau daugumos žymių menininkų apibūdinta ir kaip „visiškai nenormali“ menininkų ir politinio lauko opozicija iš tiesų išryškėjo nuo pat 1990 m. pradžios. Taip įvyko todėl, kad senos menininkų privilegijos buvo panaikintos, o kultūros globos įstatymai naujosios rinkos sąlygomis taip ir nebuvo sukurti, todėl ne vienas apžvalgininkas konstatavo menininkų sutrikimą, sunkiai išgyvenamą nereikalingumo jausmą. Paskelbus nepriklausomybę ekonominės blokados metu menininkų reakcija į tuometinį šoką buvo grindžiama gana abstrakčiais reikalavimais. Pavyzdžiui, nepaisant akivaizdžiai pakitusių valstybės ir kultūros santykių dar gegužę vykusiame Kultūros kongrese skambėjo nuostatos, jog tradicinė meninė veikla turėtų būti tęsiama ir remiama; skirtingai nei komercinei (masinei) kultūrai, profesionaliajai kūrybai naujoje valstybėje be išlygų turėtų būti suteikiami prioritetai. Minėtos nuostatos buvo daugiau emocinės ir mažai ką turėjo bendra su realia politine valia.

Visgi netrukus pasirodžius naujų mokesčių įstatymų projektams kultūrinės visuomenės atstovai pradėjo eskaluoti nelinksamas mintis apie kone sąmoningą „kultūros naikinimą“. 1990 m. liepos 2 d. bene pirmą kartą buvo surengtas aukšto lygio kūrybinių sąjungų lyderių bei grupės LR Aukščiausiosios tarybos deputatų, ministrės pirmininkės Kazimiros Prunskienės, jos pavaduotojo R. Ozolo, švietimo ir kultūros ministro D. Kuolio susitikimas Kompozitorių sąjungoje, kuriame ėmė ryškėti ir daug kam netikėti „nesusipratimai“⁶⁶. Tai nenuostabu, juk kurį laiką meninio gyvenimo problemas buvo sunku sieti su kultūros politikos sąvoka – ekonominės suirtutės akivaizdoje tiesiog gerokai sumažėjo visos biudžeto lėšos. Kai tik buvo suvokta, kad žlugus su socializmo sistema susijusioms menininkų privilegijoms išsvajotosios laisvės idealai skleidžiasi ne taip, kaip tikėtasi, viešojoje erdvėje pasigirdo ir įvairiausiai kaltinimai „sovietine mąstysena“. Žinia, žvelgiant į įvairius pasisakymus neverta tiesiogiai pasikliauti ir tuometine retorika, skelbiančia jog nepriklausoma valstybė įteisino kone programišką „kultūros žlugdymo politiką“.

Tuometinė realybė tiesiogiai veikė ir menininko kaip viešojo intelektualo, visuomenės kritiko poziciją. Šaliai pradėjus daugiau ar mažiau savarankišką politinį gyvenimą (nors ir su LR teritorijoje vis dar dislokuota okupacine kariuomene), visuomenės santykius aštrino politinis bei socialinis susiskaidymas; tai atsispindėjo ir menininkų bendruomenėje. „Alternatyvios pozicijos“ būtinybė gana ryškiai iškilo po 1992 m. spalio mėn. 25 d. įvykusių Seimo rinkimų, kuriuos itin netikėtai, priešingai išankstinių apklausų duomenims, didele balsų persvara laimėjo Lietuvos demokratinės darbo partijos (LDDP) atstovai (dauguma šios partijos narių ligi tol priklausė okupacinės valdžios komunistų partijai). Situaciją vėliau vaizdžiai nupiešė V. Kubilius: „Susipyksta artimiausi draugai ir giminės: vieni „už Landsber-

⁶⁵ Ibid., p. 6.

⁶⁶ „...menininkai nesiekė iš esmės pasiaiškinti, kokia bus valstybės kultūros politika, akcentavo tik savo kūrybinių sąjungų problemas. Nuvylė parlamentarai ekonomistai, pasiūlė puoselėti kultūrą pagal rinkos dėsnius. Neaiškus liko ir R. Ozolo bandymas sutapatinti elitinį meną ir kūrybos sąjungas. <...> Kova dėl kultūros prioritetų mūsų beatsikuriančioje valstybėje dar tik prasideda“, – teigė Marius Matulevičius. Žr.: Ar rūpinsis valstybė kultūra?, *Literatūra ir menas*, 1990 07 07.

gi“, kiti „už Brazauską“. Pasidalija menininkų bendruomenė: vienas pravirksta džiaugsmo ašaromis, pralaimėjus Sąjūdžiui Seimo rinkimuose, o kitas pasibaisėja: „Lietuvos vėl nebėra“. Aktoriai išsivadina vienas kitą „kagebistais“ ir išsilaksto iš teatrų. Dailininkų sąjunga suyra į mažas grupuotes, kariaujančias tarpusavyje⁶⁷. Nihilistinio nusivylimo pareiškimai skambėjo ne tik tarp tradicinės pakraipos kūrėjų, bet ir iš šiuolaikinės dailės atstovų lūpų. „Atkuriamasis Seimas, į kurį sudėta tiek vilčių – karikatūra? Veriasi dar viena mūsų tautos drama. Ar atsiras kada toks genijus, kuris nupieš jai scenovaizdį? Patikėjau, kad mūsų žmonės kitokie, kažkuo ypatingi. Pasirodo – ne. <...> Ką tuomet daryti menininkui? Kada bus galima ramiai atsidėti savo darbui?“ – 1992 m. gale klausė M. Navakas.

1993 m. spalio 26 d. „Lietuvos Aido“ galerijoje „Metų“ mėnraščio redakcijos surengtame pokalbyje apie menininko tuometinę būklę buvo svarstoma ir apie hipotetinę menininkų opoziciją korumpuotos valdžios ir laukinio kapitalizmo sąjungai. St. Kuzma teigė, jog „mes užmiršom vieną dalyką: nieks nepasikeis iš tikrųjų. Mes atgavom laisvę ir tiesiog pražiopsojom, nespėjom išvelgti, kad į tą mūsų išsvajotą laisvę, kurios turinys keičiasi, pasikėsins tą pačią valandą. <...> Kol mes čia galvojom, kas čia mums atsitiko, užmiršom opozicijos būseną, kad jos reikia laikytis, kaip iki šiol laikėmės. Į tą laisvę iš tikrųjų kėsিনamasi nuolat, tik kitom formom“⁶⁸. Tiek konkrečią politinę situaciją atliepiančią, tiek ir labiau universalią intelektualinės rezistencijos prasmę kėlė Arvydas Šaltenis, Petras Repšys bei kiti kūrėjai. Anot Marcelijaus Martinaičio, „mus suėmė nerimas, kad neatpažįstam grėsmės. Juk meno žmogui visada bus negerai. Ieškodamas to negerumo šaknų, pats šį tą padaro ir kitiems neleidžia užsimiršti“. Anot A. Šaltenio, „mūsų mokytojas Antanas Gudaitis sakydavo: visos valdžios menininkui yra blogos. Turėk savo idėją ir siek jos! Bet dabar, po visų šitų paradoksų, matai: valdžia mūsų, bet ne sava, nes matai lėtą išdavystę <...> Negaliu trauktis į šoną, kaip jie norėtų. Depolitizuokitės, nerkit į komerciją... Iškovojot nepriklausomybę – ir užteks... Ne. Dar reikia kautis“⁶⁹.

Kadangi, kaip jau minėta, tradicinė hierarchinė dailės lauko sistema jaunojo meno atstovams nebuvo tokia svarbi, liberalios avangardinės krypties meno kūrėjai po nepriklausomybės atgavimo kiek kitaip traktavo ir menininko bei išorinės aplinkos opoziciją, ne tokie aktualūs šiuo atveju atrodė ir nauji mokesčių įstatymai. Pavyzdžiui, iš jau minėtos antiakademines eksperimentinės „Žalio lapo“ grupės veiklos išsirutulioję prieš politinį ir kultūros establišmentą nukreiptos (anti)kapitalistinės alternatyvos platesni bandymai ilgainiui skyrėsi nuo studentiškų ekspozicijų. Kaip vėliau prisiminė naują nevyriausybines organizaciją „Jutempus“ 1993 m. įkūręs G. Urbonas, maždaug 1992 m. vasarą pradėjo susitikinėti ir diskutuoti Leonidas Donskis, Audronis Liuga, Zita Čepaitė, Karla Gruodytė, Audronis Imbrasas, Oskaras Koršunovas, Petras Ubartas ir kiti. Mintis apie tuometinės „tikros alternatyvos“ paieškas verta pacituoti plačiau: „Lietuvos kultūros diskurse alternatyvaus meno sąvokos tuo metu nebuvo. Žmonės desperatiškai bandė išnaudoti pirmus kapitalizmo privalumus ir kultūrinėje visuomenėje tai labai stipriai jautėsi. Jei anksčiau kultūrą valdė sovietinė ideologija ir „tyliojo modernizmo“ uždavinys buvo tylėti, tai nuo 1990 m. įsigaliojus laukiniam kapitalizmui, arba kitaip vadinamam korporatyviam fašizmui, nebuvo įmanoma pasikliauti tylinčio modernisto vaidmeniu ir reikėjo alternatyvos sampratą kurti iš naujo“⁷⁰.

⁶⁷ V. Kubilius, Menininkas istorijos lūžyje, *I Laisvę*, 1995 gruodis, Nr. 122, p. 10.

⁶⁸ Ši diena ir rytojaus vizija, *Metai*, 1991, gegužė, p. 90.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁰ Iš autorės pokalbio su G. Urbonu, 2001 09 11.

Tokios nuostatos liudijo kokybiškai naujų strategijų meno lauke kūrimą, sąmoningą atsiribojimą nuo ankstesnių sovietmečio rezistencinio tipo idealų (populiari tyliojo modernizmo metafora). Tai taip pat ženklino nuoseklius bandymus naujai apibrėžti santykį su politiniu lauku, bendrą intelektualinio potencialo mobilizaciją, orientaciją ne į retrospektyvius vietinius, bet į tarptautinius nepriklausomų organizacijų modelius.

IŠVADOS

Tiek vėlyvuju sovietmečiu, tiek ir naujoje politinėje santvarkoje kūrybos laisvės diskursai buvo propaguojami skirtingas nuostatas palaikančių kūrėjų pasisakymuose. Per politinę suirutę šie diskursai itin glaudžiai siejosi su heteronominiais meninio lauko funkcionavimo principais – tą galima matyti nepriklausomybės kovų kontekste. Tuo tarpu kasdieninėje dailės gyvenimo kalboje tokie posakiai kaip „kultūrinio gyvenimo demokratizacija“ ar „masinio žiūrovo reikalavimai“ neretai priešpriešinami „meno kokybei“, profesionalumui, elitinio aukštojo meno idealams ir pan. Autoritetingi neretai vyresnės kartos dailininkai dažnai kalbėdavo apie kokybės reikalavimus profesinio tobulėjimo procese. Tačiau taip pat būdavo skelbiamas išsilaisvinimas iš „priežiūros aparato“ gniaužtų, siekta greičiau atskratyti sustabarėjusios „senosios sistemos“, apeliuota į individualaus kūrėjo apsisprendimo galimybę. Už šių abstrakčių samprotavimų slėpėjo ne tik skirtingų pasaulėžiūrų, kartų konfrontacija, bet ir skirtingi meninio lauko dalyvių interesai.

Skirtingose politinėse santvarkose netapachiai besireiškiantys kūrybos laisvės diskursai siejosi ir su skirtingomis meno funkcijos sampratomis. Nors tarp sovietmečio Lietuvos dailininkų plačiau žinomų disidentų beveik nebuvo (minėtinas vienintelis V. Žiliaus atvejis), yra išlikę kitų lietuvių kūrėjų disidentų pasisakymų, kurie viešai tegalėjo būti skelbiami už Sovietų Sąjungos ribų. Į Vakarų emigravę kūrybinės inteligentijos atstovai nepripažino kūrybos laisvės galimybės Sovietų Sąjungoje. Natūralu, jog sovietinėje Lietuvoje tuo metu vyravo universalus, labiau filosofinio nei politinio pobūdžio kūrybos laisvės įvaizdis, kuris negalėjo būti tiesiogiai siejamas su politine opozicija. „Užslėpto pasipriešinimo“ galimybė menininkų laikysenoje vis dėlto itin akcentuota jau griuvus Sovietų Sąjungai; su tuo siejasi ir dažnas pastebėjimas apie sovietmečio meninės kultūros „Ezopo kalbą“.

Atgimimo ir pirmaisiais nepriklausomybės metais išryškėjusi „vidinės“ bei „išorinės“ laisvės santykio problema suvokta ir kaip moralinė drama (prisitaikymo ar pasipriešinimo dilema), tačiau dėl psichologinių priežasčių ši drama tegalėjo būti eskaluojama abstrakčioje filosofinėje, eseistinėje plotmėje. Tuo tarpu konkretūs instituciniai kūrėjų „išsivadavimo“ siekiai kiekvienu atveju įkūnyti skirtingai, tai priklausė tiek nuo skirtingų materialių kūrybos sąlygų, tiek nuo konkrečios meno šakos „publicistinio“ pobūdžio arba vietos bendrame pilietinio demokratėjimo kontekste. Profesinėje organizacijoje meninės kokybės klausimai buvo sprendžiami veikiant ir centralizacijai, ir decentralizacijai. Su tradicinėmis institucijomis nesusaisytos naujosios kūrybos kontekste aktualesnė buvo (anti)romantinė, (ne)moralinė, (anti)visuomeninė meno samprata.

Po nepriklausomybės atgavimo tiek heteronominėje, tiek ir autonominėje vietinio meno lauko plotmėje išryškėjo naujos opozicijos politiniam laukui imperatyvas. Naujų ekonominių sunkumų ir politinių valstybės gyvenimo peripetijų fone meninio lauko dalyviai kaip ir anksčiau retoriškai apeliavo į rezistencinės laikysenos naujomis ekonominio šoko ar politinio revizionizmo sąlygomis būtinybę. Atgimimo metu menininkų kova prieš „totalitarizmo blogį“ buvo labiau abstrakti, tuo tarpu jų santykis su politiniu lauku po nepriklausomybės atgavimo reikšėsi kaip reakcija į naujus įstatymus ir pan. Pirmųjų nepriklausomybės metų

paradoksai, netikėtos socialinės permainos kone kiekvieną kūrėją vertė iš naujo (ir jau toli gražu ne idealistiškai) permąstyti santykį su valstybe. Kitaip tariant, posovietinės meno sistemos kaitoje *laisvė* tapo ne tik paradigmine didžiosios inteligentiškos visuomenės dalies bei pačių įvairiausių socialinių ir politinių grupių aspiracijas išreiškiančia sąvoka; nemaža dalis menininkų netrukus neišvengiamai susidūrė ir su *laisvės* laisvoje visuomenėje „kaina“. P. Bourdieu meninio lauko teorija šiuo atveju padėjo išryškinti skirtingai traktuojamas „būtinąsias“ kūrybos laisvės sąlygas, kurios buvo neatsiejamos nuo įvairius interesus išreiškiančių pozicijų, resursų kontrolės, taip pat pasirinktos socialinės menininkų laikysenos bei meno funkcijos sampratos.

Gauta 2007 04 12
Parengta 2007 04 26

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

Discourses on creative freedom of Lithuanian art in the late soviet period and the first years of independence

Summary

With reference to public debate among the art community, this article deals with rhetorical functions of the discourses on creative freedom in Lithuanian art in the late soviet period and the first years of independence. With a concern for the development of a framework for analogous researches in the future, the article focuses on the issues and reflections of art broadly conceived. The discourses of creative freedom in the public field are discussed on the basis of the concept of field (*champ*) introduced by Pierre Bourdieu. It is pointed out that autonomy, which is necessary for the inner dynamics of the culture field, was evident in the soviet period, and in the post-soviet period as well. Still, due to different political regimes, artists had different possibilities to manifest their social behaviour and expression of opinions.

It is concluded that during the period of national revival in Lithuania the artists' fight against the totalitarian regime was rather abstract, while their relationship to the political field after the regaining of independence was expressed as a reaction to newly adopted laws and practices. The paradoxes of the first years of independence, sudden and unexpected social changes enabled artists to reconsider their relation to the state. In the process of change of the system in the post-soviet period, freedom became more than just a paradigmatic concept expressing the objectives of intelligentsia and various social and political groups; the majority of artists soon faced the "cost" of material freedom when living in an independent society.