

Sovietmečio dailės tyrimų istoriografija ir jos dekonstrukcija: Vincas Kisarauskas (1934–1988) atvejis

Milda Žvirblytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: milda_zvirblyte@yahoo.com

Tyrimė¹ aptariami Lietuvos sovietmečio dailės istoriografijoje galiojantys diskursai kvestionuojant nonkonformizmo stereotipą bei binarinėmis schemomis pagrįstą mąstymą. Siekiama atsakyti į klausimą, kiek ištirta Lietuvos sovietmečio modernizmo problematika, ir nustatyti aspektus, kurie leistų praplėsti šio reiškinio supratimą, bei sukurti naują sovietmečio dailės tyrimų diskursą. Koncentruojamasi į šiuos probleminius klausimus: skirties tarp oficialiosios ir neoficialiosios dailės, pavyzdinio faktografinių duomenų komplekso ir sovietmečio dailės konteksto. Metodologinio lūžio būtinybė šio laikotarpio dailės tyrimuose atskleidžiama vieno ryškiausio ir įtakingiausio sovietmečio epochos dailininko Vincas Kisarauskas kūrybos pavyzdžiu.

RAKTAŽODŽIAI: nonkonformizmas, sovietinis modernizmas, kūrybos laisvė, sovietmetis, Vincas Kisarauskas, vizualusis posūkis, erdvinis posūkis, metodologinis lūžis, kritinė meno geografija

2007 m. publikuotame straipsnyje „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“ Skaidra Trilupaitytė iškėlė kelias svarbias metodologines sovietmečio dailės tyrimų problemas². Dėl kritinio diskurso įvedimo į sovietmečio dailės tyrimų istoriografiją Trilupaitytės straipsnį reikėtų laikyti etapiniu. Dailėtyrininkė teigia:

– Abstraktus „tikrojo meno“ nepriklausomybės nuo sovietinės sistemos postulavimas nepaaiškina, kaip totalios nelaisvės sąlygomis gimė socrealizmui oponavę kūriniai.

– Meninės kūrybos autonomija visada yra sąlyginė, nes sovietinio oficiozo naratyve egzistavo tam tikros laisvės. Nors meninė veikla sovietmečiu buvo norminama, realiai egzistavo tam tikras menininkų sprendimų savarankiškumas.

– Vyravo labiau filosofinio nei politinio pobūdžio kūrybos laisvės samprata, apimanti netgi laisvę nuo materialinių dalykų, biurokratijos, užsakovų reikalavimų, administracinės kontrolės. Šis įvaizdis negali būti tiesiogiai siejamas su politine opozicija.

Atkūrus Nepriklausomybę, sovietmečio dailės tyrimuose įsivyravo nonkonformizmo problematika, kurios tikslas – „desovietizuoti“ meno palikimą ir sukurti naują sovietinės dailės istorinį diskursą. Dailės kritikai siekė atrasti komunizmo ideologijai oponuojančius kūrinius, ieškota skirties tarp „konformistinės“ ir „nonkonformistinės“ kūrybos. Bandyta priskirti dailininkams disidentų vaidmenį. Disidentų statusas

1 Straipsnis parengtas vykdant Europos Sąjungos struktūrinių fondų Žmogiškųjų išteklių plėtros veiksmų programos, Mokslininkų ir kitų tyrėjų mobilumo ir studentų mokslinių darbų skatinimo priemonės (VP1-3.1-ŠMM-01) projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuotių įgyvendinimas Lietuvoje“.

2 Trilupaitytė 2007: 1–19.

suteiktas ne tik menui, kuris neatitinka socialistinio realizmo „kanonų“, o ir kūrybai, kuri apibūdinama kaip apolitiška. Disidentizmo diskursas leido sukurti meninės rezistencijos sampratą, kuri įgalino naudoti binarines opozicijas: „oficialioji–neoficialioji dailė“, „konformistas–modernistas“, „sorealizmas–modernizmas“, „cenzūros diktatas–meninė autonomija“, „Vakarai–Rytai“. Supaprastintos ir dėl to labai patogios binarinės schemos atvedė į mąstymą stereotipais, ilgainiui įgijusiais dailės istorijos kanono statusą, ir deformavo požiūrį į Lietuvos sovietmečio dailės paveldą.

Suteikus pirmenybę vieniems reiškiniams, kiti vėl buvo nustumti į nuošalę. Sudarytas selektyvus faktų ir pakankamai nekvestionuotų jų interpretacijų kompleksas. Pavyzdžiui, laikomasi įsitikinimo, kad buvo sukurtas sovietinei sistemai nepavaldus „tikrojo meno“, „grynosios kūrybos“ pasaulis, atsiradęs kaip tylaus pasipriešinimo socialistiniam realizmui ir sovietinei tikrovei forma. Sovietmečio laisvių mitologizavimą galima traktuoti kaip bandymą kompensuoti trauminį istorinį patyrimą – priverstinį Vidurio ir Rytų Europos geopolitinio regiono atskyrimą nuo Vakarų tradicijos. Dailininkus šios trauminės patirtys skatina „matuotis“ disidento vaidmenį, dailėtyrininkams – suteikti pridėtinę vertę meno kūriniais, kuriems, palyginti su to meto Vakarų XX a. II pusės dailės reiškiniais, trūksta autentiškos estetinės problematikos. Kai kurie Lietuvos dailėtyrininkai iki šiol nonkonformizmo diskursą laiko prasmingu ir aktualiū tiriant sovietmečio dailę, ypač atskirų menininkų kūrybos atvejus. Buvo pasiūlytas netgi kompromisinis, tarsi tikslesnis, bet iš tiesų dar labiau komplikuojantis suvokimą „seminonkonformizmo“ terminas. Erika Grigoravičienė teigia: „Prievartos ir pasipriešinimo sąveikos, arba „seminonkonformizmo“, diskursas aktualus ir prasmingas vertinant atskirų dailininkų kūrybą.“³ Daugelis ne tik Lietuvos, bet ir viso Baltijos šalių regiono komunistinio laikotarpio dailės specialistų „neišeina“ iš uždaro mąstymo binarinėmis opozicijomis paradigmos⁴.

Būtinumą rasti metodologiniam lūžiui sovietinio modernizmo tyrimuose ypač akivaizdžiai atskleidžia vieno ryškiausių ir įtakingiausių tos epochos dailininko Vinco Kisarausko (1934–1988) kūrybos pavyzdys. Dėl vietos stokos nesiimama rekonstruoti istoriografinio fono, apsiribojama Kisarausko kūrybos istoriografijoje įžvelgiamų metodologinių sovietmečio dailės problemų išskyrimu.

Šio dailininko kūrybą nagrinėjo kelios dailėtyrininkų kartos: „tyliųjų modernistų“ kartai atstovauja jų kūrybą interpretavę kritikai Alfonsas Andriuškevičius (g. 1940), Gražina Kliaugienė (1944–1995) ir Viktoras Liutkus (g. 1950), kritinį santykį su „tyliojo modernizmo“ atstovais demonstruoja visų pirma dabartinės vidurinėsios kartos dailės istorikų Jolitos Mulevičiūtės (g. 1961), Grigoravičienės (g. 1965) tyrimai.

3 Grigoravičienė 2005: 28.

4 Tai patvirtina tarptautinių konferencijų medžiaga: Vytauto Didžiojo universiteto Menų instituto organizuota tarptautinė konferencija „Menas ir politika: Rytų Europos atvejai“ (2006); šiuo pagrindu parengtas straipsnių rinkinys *Menas ir politika Rytų Europos atvejai / Art and Politics: Case-Studies from Eastern Europe*, Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism. Sud. L. Dovydaitytė (Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2007. 3); Estijos KUMU muziejaus organizuota tarptautinė konferencija „Different Modernisms, Different Avant-Gardes“ (2007).

Dar sovietmečių formos modernumu ir prasminių įžvalgų analitiniu santykiu su tikrove, kūrybos intelektualumu grindžiamas Kisarausko meninės veiklos savitumas buvo supriešinamas to laiko oficiozinės dailės srovei. Kliaugienės (1981) požiūriu, „atšilimo“ laikotarpiu, t. y. 7 deš. pr., Kisarauskas jau eina „prieš srovę“: skirtingai nei emocijų raiška arba liaudies meno stilizacija pasižymi to laiko dailė, jo paveikslams būdinga itin racionali sandara, logiška, architektoniška struktūra, konstruktyvusis, analitinis pradai ir intelektualumas⁵. Andriuškevičius (1981) taip pat dailininko konstruktyvumą priešina ekspresionistinės tapybos spontaniškumui, improvizacijai: Kisarausko kūrinys sudaro logiškos, nuoseklios konstrukcijos išpūdį, nes dailininkas operuoja aiškiai apibrėžtomis formomis, „kietomis“ plokštumomis, ankštomis erdvėmis⁶.

Po Nepriklausomybės dailėtyrininkai ir toliau, vadovaudamiesi formos kriterijais, įtraukia Kisarauską į nonkonformizmo diskursą. Liutkus (1989) dailininko kūrybos pradžią (1960–1966) sieja su „atšilimo“ koncepcija arba „aukso valanda“ lietuvių tapybai⁷. Jis, tiesa, pastebi, kad šią „valandą“ konjunktūros tikslais išnaudojo ir oficiozinė tapyba. Formos atradimai, tapybiškumas, spalvos jėga derinami su „teminio paveiklo“ politiniais ir ideologiniais uždaviniais. Pasak Liutkaus, Kisarausko kūryba skyrėsi nuo oficiozinės savitu meniniu mąstymu, kuris, skirtingai nei oficiozinė tapyba, nevedė į dekoratyvinius formos sprendimus, o pasireiškė išgryninta kompozicijos sandara, racionali vaizdo elementų harmonija. Prie nonkonformistų Kisarauskas priskirtas ir dėl formalių asambliažo eksperimentų. Atsirado užuominų apie jo kūrinų ikonografiją, turinio dalykus. „Tyliojo modernizmo“ koncepcija atskaitos tašku kalbėti apie nonkonformizmą modernistinėje dailėje pasirenka pirmąją personalinę Kisarausko tapybos parodą, vykusią LSSR rašytojų sąjungos klube 1962 m. Simbolinio egzistencinio pobūdžio problemas kelianti, likimo klausimus lukštenanti kūryba, asmeniška herojaus, egzistuojančio istorinio laiko akivaizdoje, reikalaujančioje apsisprendimo ir moralinio pasirinkimo, pozicija – konfliktiško santykio su sovietine sistema manifestacija.

Nonkonformizmo rėmuose sudarytą stereotipą apie „tyliųjų modernistų“ kūrybos autonomiškumą nuo gyvenimo, istorinių įvykių ir politinio režimo kvestionuoja Mulevičiūtė (1990) ir siūlo suvokti Kisarausko kūrybą kaip glaudžiai susijusią su to laiko politiniais istoriniais įvykiais ir atspindinčią to laiko Vakarų šiuolaikinės dailės tendencijas⁸. Mulevičiūtės įžvalgos ragina manyti, kad Kisarausko kūryba galimai susiformavo ne autonominėje, oficialiai (sovietinei) kultūrai supriešintoje, erdvėje. Išsamioje 7 deš. meninio gyvenimo tyrimais paremtoje studijoje (1992) Mulevičiūtė teigia, kad to laiko dailės gyvenimą sudaro skirtingų pasaulėžiūrų koegzistencija⁹.

5 *Gražina Kliaugienė. Straipsniai*. Sud. D. Zovienė. (Vilnius: Dailės leidybos ir informacijos centras, 1999: 181–187).

6 Andriuškevičius 1997: 157–165.

7 Liutkus 1989: 16–19.

8 Mulevičiūtė 1990: 27–31.

9 Mulevičiūtė 1992: 128–196.

Šiame kontekste susiformuoja režimui oponuojančios meninės individualybės, savo dramatiškais (egzistenciniais) asmenybės išgyvenimais neįtelpiančios į laikmečio propaguojamas nuosaikias estetines pažiūras, nepaisančios ideologinių ir meninių kontrolės svertų bei siauro jų reglamento. Atitinkamai dailėtyrininkę sudomina tas Kisarausko kūrybos pradžios etapas, kuris nepatraukė kitų dailės kritikų dėmesio – už vadinamąjį „ideologinį revizionizmą“ tuometinės cenzūros atmesti Kisarausko kūriniai, sukurti 1955–1958 m.¹⁰ Šiuose kūriniuose dailėtyrininkė įžvelgia bruožus, artimus italų neorealizmui (kompozicijos kadravimas, staigūs rakursai nuo pažemių į viršų), taip pat simbolizmo, vokiečių ekspresionizmo sugestijas (pvz., jausminė įtampa, išgyvenimų dramatiškumas). Šias įtakas aiškina biografijos ir kūrybos faktais: dailininko apsilankymas 1957 m. vykusiame VI Pasaulio jaunimo ir studentų festivalyje Maskvoje, jaunystės patirčių ir išgyvenimų (pvz., partizanų karas) atspindys. Istorinės tikrovės refleksijomis pagrįstas Kisarausko herojaus įvaizdis labai nutolo nuo sistemos puoselėto įvaizdžio. Pakankamai iškalingi jau 1960–1963 m. sukurtų ciklų pavadinimai: „Sulaužytas žmogus“, „Invalidai“; kompozicijos „Vienatvė“, „Svetimumas“. Autorius negailėstingai deformuoja žmogaus pavidalą, pasak Mulevičiūtės, „iškraipo, sulaužo, sukapoja dalimis, kurias paberia uždaros erdvės vakuume, nusviedžia į juodą tuštumą arba ištirpdo agresyvių plastinių formų apsupty“¹¹.

Nonkonformizmo diskursas vienus Kisarausko kūrybos etapus išaukština, o kitus nepelnytai marginalizuoja, nustumia į tyrimų nuošalę. Mąstymas binarinių schemų rėmuose – oficialioji dailė ir neoficialioji dailė, režimo diktatas ir meninė individualybė, menkai atspindi Kisarausko modernistinės kūrybos reikšmę. Mąstymas binarinėmis schemomis išlieka ir tais atvejais, kai naujoms kūrybos interpretacijoms sukurti taikomos iš Vakarų „pasiskolintos“ teorinės prieigos. Pasitelkusi platesnę Vakarų dailėtyros teorinę perspektyvą, Grigoravičienė (2007) mėgina traktuoti neoficialiosios dailės kūrinius kaip vizualius šaltinius¹². Skirtingai nei modernistinės dailėtyros šalininkai, užsiimantys meninio vaizdo analize, Grigoravičienė gilinasi į vaizdo prasmę, kurią įžvelgia ne pačiame kūrinyje, o jo funkcionavimo terpėje – kūrinių saistančių sociokultūrinių santykių tinkle. Šiuo atveju dailėtyrininkė neoficialiosios dailės pavyzdžius nagrinėja bendrame seminonkonformizmo, prievarta ir pasipriešinimu grįsto, diskurso rėmuose. Toks požiūris skatina atkreipti dėmesį į kai kuriuos Kisarausko kūrinius, ypač kuriuose įterpti fotografiniu būdu atlikti autoportretai, įsprausti į ankštas stereometrines vitrinas, derinami su kaukėmis, iš medžio išdrožtomis galvomis. Remdamasi šiuolaikinės dailėtyros teorijomis, šiuos koliažo ar fotografiniu būdu atliktus autoportretus Grigoravičienė vadina „vaizdinėmis citatomis“ ir priskiria prie dokumentalumo strategijų, atskleidžiančių ir vieną pagrindinių dailininko kūrybos temų, kurią apibūdina taip – „struktūrinis vaizdavimo ir prievartos ryšys,

10 Mulevičiūtė 1990: 27–31.

11 Ten pat: 30.

12 Grigoravičienė 2007: 306–338.

žvilgsnio ir galios, žiūros ir prievartos sankaba¹³. Vaizdinės citatos principas oponuoja socrealistiniam tikrovės interpretavimo kanonui, nurodančiam į „meninės individualybės“ ir tradicinio portreto propagavimą dailėje. „Fotografinio vaizdo citatų naudojimas prieštaravo socialistinio realizmo normoms dėl to, kad jis, nepriklausomai nuo autoriaus tikslų, liudijo vaizdavimo (visų pirma portretavimo), kaip reprezentacijos akto refleksiją ir kritiką, siekį jį atskleisti, parodyti, demaskuoti ir dekonstruoti.“¹⁴ Vaizdinės citatos verčia suabejoti originalumo, individualumo, savitumo, ekspresyvumo ir kitomis panašiomis kategorijomis.

Naujas diskursas, „pasiskolintas“ iš Vakarų, nekvestionuoja binarinėmis schemomis (oficialioji–neoficialioji dailė, cenzūra–pasipriešinimas) pagrįsto mąstymo apie sovietmečio dailę. Šis diskursas palieka nuošalyje ir imanentinės modernizmo raidos problematiką. Kaip atrasti modernistinės dailės, kaip reiškinių, dar nežinomas savybes? Tokį klausimą kelė parodos „Eksperimentas“ sumanytojos Lolita Jablonskienė, Grigoravičienė ir Mulevičiūtė. Kuratorės bandė sudaryti novatorišką XX a. II pusės dailės vaizdą, raginantį suabejoti įprasta šios dailės samprata – kaip skilusia, supriešinta dėl politinių aplinkybių (2008)¹⁵. Sovietmečio dailėje bandyta išryškinti eksperimentavimo kryptis ir strategijas. Pirmą kartą „Eksperimente“ eksponuota Kisarausko eskizų, dienoraštį primenanti, knyga (1984–1987) tapo impulsu modernistinių ir postmodernistinių vaizdą su tekstu jungiančių dailės strategijų tyrimui. Jablonskienė rašo, kad 8–9 deš. dailininkų kūryboje raidės, žodžiai ar teksto fragmentai žymi abstraktesnės kalbos paieškas, siekį išsivaduoti iš natūralistinio vaizdavimo tradicijos, nors dailės kūrinio, kaip materialaus objekto, statuso nekvestionuoja¹⁶.

Šio tyrimo tikslas – aptarti Lietuvos sovietmečio dailės istoriografijoje galiojančius diskursus kvestionuojant nonkonformizmo stereotipą bei binarinėmis schemomis pagrįstą mąstymą. Siekiama atsakyti į klausimą, kiek ištirta Lietuvos sovietmečio modernizmo problematika ir nustatyti aspektus, kurie leistų praplėsti šio reiškinių supratimą. Vykdamas tyrimą koncentruotasi į šiuos probleminius niuansus:

– **Skirtis tarp oficialiosios ir neoficialiosios dailės.** Nustatyti, kokiais požymiais remtasi nustatant šią skirtį, kaip oficiosinės ir nonkonformistinės kūrybos požymių kompleksas kito ir kaip ši skirtis apibūdinama naujausiuose tyrimuose, kokiais aspektais nonkonformistinės dailės diskursą praplečia naujaisi Vidurio ir Rytų Europos šalių komunistinio laikotarpio kultūrą analizuojančių sovietologų tyrimai.

– **Pavyzdinis faktografinių duomenų kompleksas.** Nustatyti, koks meninių įvykių ir kūrinių bei jų interpretacijų kompleksas iki šiol palaiko nonkonformizmo mitą, apžvelgti atrankos kriterijus.

13 Ten pat: 330.

14 Ten pat: 328.

15 Paroda *Eksperimentas. XX–XXI a. Lietuvos dailė* vyko 2007 12 20–2008 03 12 Vilniuje, Radvilų rūmuose.

16 *Eksperimentas* 2008: 34.

– **Sovietmečio dailės kontekstai.** Kokie kontekstai sudaro sovietmečio dailę iki šiol? Kiek jie leidžia naujai kalbėti apie dailę ir dailininkus? Kaip vaizdinis posūkis (angl. *visual turn*) dailėtyroje pakeitė Lietuvos sovietmečio dailės tyrimų kryptį, kiek prasminga jiems taikyti erdvinio posūkio (angl. *spatial turn*) koncepciją?

Tyrimo problematika reikalauja pagrįsti temas:

- sovietmečio dailės tyrimų paveldas posovietinės erdvės dailės tyrimų kontekste;
- nonkonformizmo naratyvai, susiformavę Lietuvos sovietmečio dailės tyrimų istoriografijoje;
- kiek naujais Vidurio ir Rytų Europos disidentinės kultūros tyrimai galimai parankūs plėsti / pildyti nonkonformizmo suvokimą Lietuvos modernistinėje dailėje;
- kiek metodologiniai lūžiai (vaizdinis posūkis, erdvinis posūkis) susiję su Lietuvos sovietmečio dailės tyrimais, kaip pasiekti, kad šie metodologiniai lūžiai įvyktų.

Minėtos temos diktuoja tokią tyrimo struktūrą: pirmiausia aptariamas sovietmečio dailės tyrimų paveldas; išryškinami pagrindiniai nonkonformizmo diskurso naratyvai, sudaryti Lietuvos dailės tyrimų sovietmečio istoriografijoje; aptariamos pagrindinės Vidurio ir Rytų Europos disidentinės kultūros tyrimus vykdančių tyrėjų idėjos, padedančios praplėsti nonkonformizmo diskursą; tyrimas baigiamas skyriais, skirtais įvertinti, kiek du reikšmingi metodologiniai lūžiai (vizualusis ir erdvinis posūkiu) paveikė naujausius sovietmečio dailės tyrimus.

Sovietmečio dailės tyrimų paveldas

Lietuvos sovietmečio dailės istoriografijos pavelde galima išskirti dvi pagrindines fazes. Pirmoji – artikuliuoja dailininkų ir dailės kritikų poziciją (jų tekstuose nuolatinės nuorodos į sakinines istorijos šaltinius), padėjusią pagrindus nonkonformistinės dailės mitui sudaryti bei palaikyti. Antroji – prasideda po Trilupaitytės kritinio nonkonformizmo diskurso įvedimo į dailėtyrą (2007). Dailėtyrininkai ima ieškoti novatoriškų sovietmečio dailės versijų, taikyti sovietmečio dailės tyrimams naujus teorinius požiūrius.

Artikuluotos sisteminės nonkonformizmo reiškimo, jo priežasčių ir apraiškų paieškos sovietmečio dailėje prasidėjo apie 1992 m. Dailės kritikus pradėjo dominti disidentinio meno požymiai sovietmečio dailėje (Irena Kostkevičiūtė¹⁷), mėginta nustatyti skirtį tarp „konformistinės“ ir „nonkonformistinės“ dailės (Andriuškevičius¹⁸, Liutkus¹⁹), bandyta pritaikyti dailininkams disidentų vaidmenį. Tai domino ir dailininkus. Naują pagreitį įgijo tyliųjų modernistų arba rezistentų vaidmens kūrimo procesas. 1997 m. Elona Lubyte įtvirtino Lietuvos dailės istorijos diskurse „tyliojo modernizmo“ metaforą, išreiškiančią visų pirma pačių dailininkų požiūrį į savo

¹⁷ Kostkevičiūtė 1992.

¹⁸ Andriuškevičius 1995: 218–226; 1997: 12–23; 2002: 25–29.

¹⁹ Liutkus 2002: 303–353.

kūrybinę rezistenciją 1962–1982 m.²⁰ Šio įvaizdžio bruožų atsekama pagrindinių „tyliojo modernizmo“ herojų – Kisarausko, Vlado Vildžiūno, Petro Repšio ir kt. – bei su dailininkais aktyviai bendravusių kultūros žmonių straipsniuose, atsiminimuose, publikuotuose dienoraščiuose²¹. Dailininko disidentų įvaizdis iki šiol gyvybingas dailininkų monografijose, prisiminimų, pokalbių knygose, kūrybos albumuose²². Sovietinio oportunistų stengiasi išsižadėti net tie, kurie pasirinko tarnystę sovietinės kultūros sistemai ir užėmė joje aukščiausias pozicijas, užtikrindami cenzūros mechanizmo veikimą ir kūrybos norminimą²³. Tarp vyriausios kartos dailininkų pasireiškia kritinės distancijos su „tyliojo modernizmo“ epocha atvejų, atsisakoma mąstymo šablonų. Tai liudija jaunos kartos istorikų iniciatyvos rengti pokalbius su sovietmečio kultūros kūrėjais taikant sakininės istorijos metodus (pvz., Aurimo Švedo pokalbių su Repšiu knyga²⁴).

Kanoninius nonkonformistinio diskurso bruožus Lietuvoje padėjo suformuoti rusų „underground“ tyrimai, padiktuoti Šaltojo karo meno ideologijos. Pirmieji nonkonformizmo terminą iš politinės sferos į kultūrinę perkėlė JAV ir Vakarų žurnalistai, mokslininkai, dailės kolekcininkai, menininkai, domėjęsi Rusijos daile totalitarizmo sąlygomis, taip pat į Vakarų emigravę rusų disidentai, kritikavę Sovietų Sąjungos ideologinę, politinę sistemą. Jų iniciatyvos orientuotos į Vakarų auditoriją. Sovietų Rusijos dailės istoriografijoje „neoficialiojo meno“ terminas pritaikytas 1965 m. Priscilla'os Johnson ir Leopoldo Labeledzo²⁵ bei 1967 m. Paulo Sjeklocha'os ir Igorio Meado²⁶. Sjeklocha'os ir Meado veikalas svarbus kaip pirminis šaltinis, formavęs kanoninius nonkonformizmo diskurso bruožus (visų pirma apie Rusijos „underground“). Atvykę iš JAV, abu autoriai, tiesiogiai susipažinę su meno situacija Maskvoje bei Leningrade, pritaikė terminą valdžios diktuojamai ideologijai nepaklūstančių menininkų socialiniam ir meniniam statusui apibūdinti. Diskretiškumo sumetimais kai kurių menininkų pavardės neįvardytos. Priešingai Šaltojo karo kontekstų sudarytam dailės pasaulio poliariškumui, šie autoriai išplėtojo

20 *Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997.

21 *Vincas Kisarauskas. Žmogus ir laikas* 1999; *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Sud. A. Andriuskevičius (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998); *Šmaikščioji rezistentė Aldona Liobytė: publicistika, laiški, atsiminimai*. Sud. R. Z. Saukienė (Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1995); kt.

22 *Pro A. A. prizmę. Su Alfonsu Andriuskevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė* (Vilnius: Modernaus meno centras, 2013); *Valentinas Antanavičius. Gyvenimas be parado* (Vilnius: Artseria, 2011); *Stanislovas Kuzma: albumas* (Vilnius: R. Paknio leidykla, 2011); *Petras Repšys*. Sud. L. Kanopkienė, E. Karpavičius (Vilnius: Kultūros barai, 2006); *Algirdas Steponavičius. Paslaptingas būties švytėjimas*. Sud. B. Žilytė (Vilnius: R. Paknio leidykla, 2002); kt.

23 Paminėtinos šios knygos: Račkauskaitė-Petratienė, I. *Konstantinas Bogdanas* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010); Jokūbonis, G. *Kai žaidė angelai: atsiminimai* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009); Šepetys, L. *Neprarastoji karta: siluetai ir spalvos* (Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005).

24 *Piešimas buvo tarsi durys: Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas* (Vilnius: Aidai, 2013).

25 Johnson, P.; Labeledz, L. *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture, 1962–1964* (Cambridge, Mass, 1965).

26 Sjeklocha; Mead 1967.

daugiasluoksnės sovietinės visuomenės modelį, neakcentuodami konformizmo ir pasipriešinimo ideologijai motyvų (kaip pagrindinių).

Nuo 8 deš. vid. nonkonformizmo terminą ypač pamėgo patys rusų dailininkai. Šaltojo karo kontekstai prisidėjo prie binarinėmis schemomis paremto mąstymo apie dailę ir dailės gyvenimą formavimo (vieša–privatu, oficialu–neoficialu, cenzūra–kūrybos laisvė ir kt.), romantizuoto, netgi idealizuoto (egzotizuoto) menininko įvaizdžio plėtojimo. Disidento portretas konstruotas remiantis tokiais bruožais kaip drąsa, teisingumas, tvirtas tikėjimas (savimi), juos papildė romantinė pozicija ir politinis idealizmas (moralinė drąsa ragina asmeniškai rizikuoti). Visa tai suformavo specifinį požiūrį į dailę. Gilesni neoficialiosios arba nonkonformistinės dailės tyrimai atsirado perestroikos metais, kai nonkonformizmo terminą pradeda taikyti praktiniais sumetimais Rusijos „undergroundo“ ir (taip pat Baltijos šalių modernizmo) totalitarizmo laikų meno kolekcininkai. Pirmiausia minėtina šio regiono meno kolekcionieriaus iš JAV Nortono T. Dodge'o iniciatyva ir jos dėka atsiradusi kultūros produkcija: leidiniai, bendradarbiaujant kartu su JAV ir Rusijos dailės istorikais, ir parodos²⁷. Bandyta nustatyti reiškinio periodizaciją. Knygos „Soviet dissident artists: interviews after Perestroika“ žžangoje išskiriami trys pagrindiniai nonkonformizmo Rusijos dailėje etapai²⁸. Pirmajame etape dailininkai užsiėmę socialistinio realizmo alternatyvų paieškomis. Taikydami realistinius vaizdavimo būdus, pasakoja apie sovietinio gyvenimo „grožį“, siekia atskleisti asmeninius ir dvasinius jausmus. Antrasis etapas siejamas su menininkų karta, atėjusia į meno sceną apie 1960 m., kai menininkai, remdamiesi įgytomis patirtimis lankantis Vakarų modernaus meno ir Rusijos XX a. 3 deš. avangardinio meno parodose, eksperimentuoja stilistinėmis kryptimis. Trečiojo etapo pradžia laikomi 1970 m., kai menininkai kūryboje išplėtojo savitas performanso, instaliacijos, konceptualaus meno versijas. Be Dodge'o iniciatyvų, taip pat paminėtini ir kiti Rusijos undergroundo dailės kolekcininkai: Anatolijus Bruskinas, Georgijus Kostakis, Cukanovų šeima ir kt.

Nonkonformizmo paieškų Lietuvos dailininkų kūryboje aktualumą po istorinio lūžio 1990-aisiais galima sieti su Vidurio ir Rytų Europos šalių dailės tyrimams būdinga tendencija suteikti simbolinę vertę komunistinio laikotarpio menui, kurtam

²⁷ Svarbesni Dodge'o iniciatyva išleisti leidiniai: *New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown*. Ed. N. T. Dodge, A. Hilton (Washington, D. C.: Acropolis Books, 1977); *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956–1986*. Ed. A. Rosenfeld, N. T. Dodge (New York: Thames and Hudson, 1995); *Soviet dissident artists: interviews after Perestroika*. Ed. R. Baigell, M. Baigell (New Jersey: Rutgers university Press, 1995); *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Ed. A. Rosenfeld, N. T. Dodge (New Jersey: Tutgers University Press, 2002). Svarbesnės parodos: *New Art from the Soviet Union: The known and the Unknown* (1977); *Nonconformists: Contemporary Commentary from the Soviet Union* (1980); *Apt Art: Moscow Vanguard in the 90s* (1985); *The Quest for Self-Expression* (1990); *Baltic Art at Toronto* (1993) ir kt.

²⁸ Plačiau žr.: *Soviet dissident artists: interviews after Perestroika*. Ed. R. Baigell ir M. Baigell (New Jersey: Rutgers university Press, 1995: 1–24).

šiam regione. Nonkonformizmo (disidentizmo) diskursas tapo būdu kompensuoti politinę ir kultūrinę izoliaciją totalitarizmo sąlygomis, pasiteisinti dėl periferinės (marginalizuotos) kūrybos to meto Vakarų meno kontekste²⁹. Vidurio ir Rytų Europoje pasirodė daug tyrimų, skirtų sukonstruoti šio regiono meno identitetą, skubėta suteikti regiono menui Vakarų kultūros statusą ir taip kompensuoti ankstesnį nepatekimą į pasaulio (Vakarų) meno žemėlapi. Kartu įtvirtintas Vidurio ir Rytų Europos menininko įvaizdžio stereotipas, pagrįstas abejingu jo santykiu su politiniu ideologiniu režimu ir susitelkimu į eksperimentinę meno praktiką. Ši metodologinė etapa žymi daugelis 10 deš. iniciatyvų: tarptautinės parodos, leidiniai (parodų katalogai), dailininkų tekstų antologijos³⁰. Paminėtini ir iš Rusijos į Vakarų emigravę disidentinės kultūros bruožus totalitarizmo sąlygomis analizavę autoriai Igoris Golomštokas³¹, Borisas Groysas³².

Vėliau į Vidurio ir Rytų Europos komunistinio bloko šalių tyrimus įvesti reikšmingi metodologiniai lūžiai, keičiantys šių tyrimų kryptis – „vizualusis posūkis“ ir „erdvinis posūkis“. Teorinį „vizualiojo posūkio“ rėmą socialistinio realizmo tyrimams pirmieji pasiūlė Vakarų mokslininkai, kuriems parūpo dekonstruoti Šaltojo karo sukurtus šios dailės interpretavimo stereotipus (pvz., griežtą skirtį tarp socrealizmo ir modernistinės dailės), taip pat praplėsti ribotą požiūrį į Sovietų Sąjungos dailę ir materialinę kultūrą, Šaltojo karo dailės ideologijos nuvertintą socialistinio realizmo palikimą. Tyrėjai atkreipė dėmesį į naujos faktografinės medžiagos paieškų būtinybę Sovietų Sąjungos vizualiosios kultūros, socialistinio realizmo dailės tyrimuose. Šiuo atveju svarbūs Susan E. Reid³³, Christinos Kiaer, Jørno Guldbergo, Jano Plamperio ir kt. tyrimai. Pasak Oliverio Johnsono, šie mokslininkai pirmieji ėmėsi vaizdinę medžiagą (vaizdinius resursus) pildyti faktografinių duomenų analize (ypač archyvinių dokumentų), leidžiančia atskleisti jiems rūpimus istorinius, sociokultūrinius, sociopolitinius socialistinio realizmo kontekstus³⁴. Šiuose tarpdisciplininio pobūdžio tyrimuose dailės kūrinys traktuojamas kaip kultūrinis artefaktas, socialinės ir materialinės tikrovės dalis. Vėliau panašių tyrimų ėmėsi ir patys Rusijos tyrėjai (pvz., Jekaterina

29 Šią situaciją aprašė rumunų dailės istorikė Magda Cârnci. Komunistinio režimo metu, esant kultūrinės ir politinės izoliacijos sąlygoms, vietiniai menininkai supaprastintai suvokė šiuolaikinį Vakarų meną ir atitinkamai atrinkinėjo savo darbus. Vakariečiams siūlė tuos kūrinius, kurie galimai atitiktų pastarųjų interesus (Cârnci 1999: 114).

30 Pvz., *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, cat. Hg. R. Stanislawski, Ch. Brockhaus, Bd. 1–4, Alle Rechte vorbehalten, 1994; *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, cat. Ed. by M. Welsh (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1995); *East Art Map*. Ed. IRWIN (Ljubljana, 2002); *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Ed. L. Hoptman, T. Pospiszyl (New York: The Museum of Modern Art, 2002); kt.

31 *Unofficial Art in the Soviet Union*. Ed. I. Golomstok, A. Gleze (London: Secker and Warburg, 1977); kt.

32 Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (London: Verso, 2011).

33 Reid 2000: 101–132; 2005: 673–716; 2010: 261–275.

34 Plačiau žr. Johnson, O. *Alternative Histories of Soviet Visual Culture (Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2010. 11: 581–608).

Diogot, Aleksandras Morozovas ir kt.), visame pasaulyje gausėjo socialistinio realizmo problematikai skirtų studijų³⁵.

Sparčiai įsibėgėjo istoriniai XX a. II pusės Vidurio ir Rytų Europos dailės ir meninės kultūros tyrimai, keliantys modernistinės dailės konteksto modeliavimo klausimus. Ypač aktuali šios dailės buvimo „tarp“ problematika: tarp Vakarų ir Rytų, tarp centro ir periferijos. Šiuose tyrimuose galima išskirti keletą skirtingų teorinių pozicijų. Pavyzdžiui, lenkų dailės istorikas Piotras Piotrowskis įvedė metodologinį lūžį – „erdvini posūkį“ rašant Vidurio ir Rytų Europos dailės istoriją³⁶. Nevienareikšmiškai dailės specialistų vertinamas Piotrowskio sukonstruotas metodologinis lūžis, pagrįstas kritinės meno geografijos (angl. *critical art geography*) koncepcija, išplėtota Thomaso DaCosta Kaufmanno, Irit Rogoff ir kt. Ši koncepcija siūlo suvokti Vidurio ir Rytų Europos regiono dailę kaip periferiją be centro, kuriai nagrinėti taikoma horizontalioji dailės istorijos rašymo paradigma, prioritetą teikianti šiame regione sukurto meno istoriniam ir politiniam kontekstui, būtinybei nužymėti analogijas tarp įvairių komunistinio bloko šalių meno reiškinių. Naujausiems Vidurio ir Rytų Europos dailės tyrimams būdinga ne tik jautrumas lokaliniais–politiniams–socialiniams–istoriniams procesams, o ir naujų teorinių traumas, atminties, feministinio diskursų³⁷ taikymas lokaliai diskursui, dėmesys imanentinei modernizmo ir postmodernizmo raidai³⁸.

Nonkonformizmo (disidentizmo) kultūros sampratą iš istorinės kritinės distancijos pakoreguoja ir dekonstruoja naujausi Vidurio ir Rytų Europos disidentinės kultūros tyrimai, atkreipiantys dėmesį į nepriklausomo mąstymo totalitarizmo

35 Iš pastaraisiais metais publikuotų paminėtinos: *Socialist Realism. Soviet Painting 1920–1970*. Ed. A. Ellis (Milano: Skira, 2012); *Socialist Realism Without Shores*. Ed. T. Lahusen, E. Dobrenko (Durham and London: Duke University Press, 1997); *Soviet Dis-Union: Socialist Realist & Nonconformist Art: Catalogue*. Ed. J. Lee (Minneapolis, Minnesota: The Museum of Russian Art, 2006); Bown, M. C. *Socialist Realist Painting* (New Haven & London: Yale University Press, 1998); Robin, R. *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* (Stanford University Press, 1992); kt. Taip pat paminėtina Baltijos ir Rytų Europos studijų centro („Centre for Baltic and East European Studies“) organizuota tarptautinė konferencija „Socialist Realist Art: Production, Consumption and the Aesthetics of Power“ (Stokholmas, 2012).

36 Plačiau žr. Piotrowski 2000: 43–50; 2008: 378–383; 2009.

37 Pvz., Edit András, Beatos Hock tyrimai.

38 Paminėtini vengrų Éva Forgács, Katalin Keserü, Gábor Pataki, Gábor Andrási, lenkų Piotro Bernatowicziaus, Andrzejiaus Turowskio, Joannos Mytkowska tyrimai; Modernaus meno muziejaus Varšuvoje leidžiama serija leidinių, skirtų naujiems požiūriams į komunistinio laikotarpio dailės istoriją ir dailininkų kūrybą politinio uždarojo ir globalizacijos kontekste: *1968–1989: Political Upheaval and Artistic Change / Momenty Zwrotne w Polityce i Sztuce*. Ed. by C. Bishop, M. Dziewańska (Warsaw: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2009); *Ion Grigorescu: The Body of the Victim / W Ciele Ofiary*. Ed. by M. Dziewańska (Warsaw: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2009); *Alina Szapocznikow: Awkward Objects*. Ed. by Agata Jakubowska (Warsaw: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2011), kt. Parodos taip pat sudaro reikšmingą naujos dailės istorijos rašymo dalį: *Body and the East: From the 1960s to the Present: Catalogue*. Ed. M. Briški (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999); *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe: Catalogue*. Ed. Ch. Macel, N. Petrešin-Bachelez (Paris: Centre Pompidou, jrp/ringier, 2000); kt. Šaltojo karo menui ir kultūrai kvestionuoti buvo skirta Danijos nacionalinės galerijos ir Kopenhagos universiteto organizuota tarptautinė konferencija „Questioning Cold War Art (1945–1965)“ (Kopenhaga, 2013). Paminėtina Ciuricho universiteto Dailės istorijos instituto bendradarbiaujant su Šveicarijos dailės tyrimų institutu SIK-ISEA surengtas tarptautinis simpoziumas „Mythmaking Eastern Europe: Art in Response“ (Ciurichas, 2012).

visuomenėje diskursą. Diskursą praplečia sovietologų Annos Komaromi³⁹, Jonathano Boltono⁴⁰, Irinos Paperno⁴¹, Padraico Kenney⁴² ir kt. darbai, kritinį požiūrį disidentinės kultūros atžvilgiu plėtojančių tyrėjų Svetlanos Boym⁴³, Aleksejaus Jurčako⁴⁴ knygos. Vidurio ir Rytų Europos šalių tyrėjų plėtotą diskusiją apie pilietinės (arba alternatyviosios) visuomenės reikšmės socialistinio režimo žlugimui diskursą papildė Lietuvos istorikų darbai, pagrįsti buvusios už režimo veikimo ribų „savaimios visuomenės“ tyrimais⁴⁵.

Naujausi tyrimai ir metodologiniai lūžiai veikė Lietuvos dailės tyrimus. Kristina Budrytė, Linara Dovydaitytė, Grigoravičienė, Jablonskienė, Karolina Jakaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Laima Kreivyte, Ieva Pleikienė, Trilupaitytė siekia sukurti naują šio laikotarpio dailės matymą ir interpretacijas. Specialistus domina griežtos ideologijos (valdžios direktyvų) rémuose atsirandantys laisvesni meniniai sprendimai, pasipriešinimo direktyvoms, norminimui meninės strategijos, įvairių ideologinių konstruktų („meninė individualybė“, „kūrybos laisvė“, „stipri kūrybiška asmenybė“, „sorealizmas“) kritika siekiant atskleisti vidinį šių konstruktų prieštarumą, programų nenuoseklumą, įvardyti sąlyginės kūrybos laisvės ribas. Tyrimuose remiamasi archyvine medžiaga (spaudos publikacijomis, oficialių posėdžių protokolų išrašais, parodų aptarimų stenogramomis ir kt.), ieškoma naujos faktografinės medžiagos (pvz., menininkų atvirukų, vaikų knygų iliustracijų, grafinio dizaino), įvertinama būtinybė taikyti naujas teorines prieigas, kuriamos naujos kūrinių interpretacijos.

Kad Lietuvos dailėtyroje įvyktų metodologinis lūžis, būtinas radikalesnis mąstymo apie šį laikotarpį pokytis. Istoriografijos tyrimas, orientuotas į nonkonformizmo problematiką, gali atskleisti, kuria linkme einama. Kas palaiko nonkonformizmo mitą? Koks iki šiol sudarytas įvykių, kūrinių ir jų interpretacijų kompleksas?

Nonkonformizmo diskursas ir jo aklavietės

Lietuvos dailėtyrininkams ir dailininkams Rusijos „undergroundas“ tapo atskaitos tašku kalbėti apie nonkonformizmą dailėje po istorinio lūžio 1990-aisiais. Dodge'o pasiūlytą šios dailės matymą galimai skatino rinktis glaudūs pačių lietuvių dailininkų ryšiai su rusų menininkais. Pavyzdžiui, daugelis modernistų prisiminimuose mini

39 Komaromi 2012: 70–90.

40 Bolton 2012.

41 Paperno, I. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams* (Itaca and London: Cornell University, 2009).

42 Kenney, P. *A Carnival of Revolution: Central Europe 1989* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

43 Boym, S. *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001); *Another Freedom: The Alternative History of an Idea* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010).

44 Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (Princeton: Princeton University Press, 2005).

45 *Sąjūdžio ištakų beiškant* 2011. Taip pat galima paminėti ir kitus naujausius istorinius sovietmečio visuomenės tyrimus – Valdemaro Klumbio, Tomo Vaisietos daktaro disertacijas.

viešnages pas žymius to laiko Maskvos pogrindžio menininkus⁴⁶. Kai kurie Rusijos „undergroundo“ istoriografijoje suformuoti įsitikinimai, selektyvūs įvykiai ir jų interpretacijos nekvestionuojamai (ir be kritinės distancijos) buvo perkelti į Lietuvos nonkonformizmo istoriografiją. Čia jie atsispindi trimis pagrindiniais naratyvais. Tik ar pagrindiniai Rusijos „undergroundo“ istoriografijos kanonai išties yra adekvatūs lietuviškai situacijai ir kiek padeda ją atskleisti?

Cenzūros diktatas ir meninė autonomija. Pirmasis naratyvas teigia monolitinį sovietinės cenzūros vaizdą. Nonkonformizmo diskurse vienas centrinių – represinės oficiozinės dailės sistemos įvaizdis. Ši galia ne tik neskatina naujų kultūrinių formų atsiradimo, o atvirksčiai, cenzūruodama jas, riboja kūrybos laisvę, plastinius ieškojimus, galimybes pasirodyti viešumoje. Egzistuoja normos stilistikai, žanrui, temoms įvairūs kūrybinio akiračio apribojimai, sijojama aktuali meno informacija iš Vakarų.

Rusijos „undergroundo“ istoriografijoje dailininkų oponavimas pagrindinėms sovietinės valdžios struktūroms (Kultūros ministerijai, Dailės akademijai ir Dailininkų sąjungai) siejamas su konfliktišku arba atsiribojančiu dailininko santykiu. Meadas ir Šjeklocha suskirstė neoficialius menininkus į tris grupes: tarpinius, neoficialius ir socialinius atstumtuosius. Tarpinių dailininkų kūrybiniai užmojai ir meninis stilius svyruoja tarp oficialiojo meno reikalavimų išpildymo ir šių reikalavimų pažeidimo (kai kurie iš jų yra Dailininkų sąjungos nariai). Šios grupės dailininkams rūpi išplėsti socialinio realizmo ribas žanrų, tematikos požiūriu. Neoficialių dailininkų neoficialioji kūryba yra nepriimtina valdžiai, nors oficialius užsakymus, užtikrinančius socialines garantijas, šie dailininkai iš valdžios institucijų gauna. Viešai jie demonstruoja atsiribojimą nuo oficialiosios kūrybinės ir socialinės bendruomenės. Neoficialioji kūryba – laisvalaikio užsiėmimas. Formos požiūriu būdinga modernistiniai eksperimentai. Jie domisi naujausiomis meno teorijomis ir Vakarų stilistinėmis kryptimis – ypač abstrakčiąja daile. Trečiąją grupę sudaro socialiai atstumti menininkai (vadinamieji „socialiniai parazitai“, marginalijos), sąmoningai pasirinkę neturėti vaidmenų socialistinės visuomenės organizme. Šiai grupei atstovaujančių menininkų kūryba ypač individuali ir asmeniška, joje atsispindi atmosfera, kurioje menininkai kuria.

Lietuvos nonkonformizmo istoriografijoje sudaryti šie pagrindiniai dailininko elgsenos oficiozinės dailės sistemos atžvilgiu modeliai: herojinis (atstovaujamas mažos grupelės kovotojų) ir semionkonformistinis (dailės kritikų pozicija).

Kostkevičiūtė viena pirmųjų ieškojo meninio disidentizmo bruožų Lietuvos sovietmečio kultūroje⁴⁷. Dailėtyrininkė išskyrė istorinį dailininko disidentą įvaizdį ir

⁴⁶ Prisiminimais apie viešnages pas rusų undergroundo menininkus Maskvoje dalinasi Saulė Kisarauskiene, Petras Repšys, Valentinas Antanavičius. Pastarasis prisimena: „Jau vėlesniais laikais teko aplankyti keletą Maskvos pogrindininkų – disidentų. Įsimintiniausias vizitas buvo pas Ilją Kabakovą. <...> Tiek piešiniuose, tiek tekstuose slėpėsi aštrus politinis sarkazmas. Dailininkas atvirai demonstravo savo antisovietinį nusiteikimą. <...> Sovietiniais metais buvo bandyta surengti I. Kabakovo parodą Lietuvoje, tačiau cenzoriai buvo budrūs.“ Antanavičius 2011: 45–46.

⁴⁷ Kostkevičiūtė 1992.

suteikė jam herojišką misiją kovojant su totalitarizmo ideologija keliančią grėsmę tautinės dailės tęstinumui ir išsaugojimui. Disidentinės kultūros paieškas, istorinę misiją ir su ja susijusį dailės atgimimą Kostkevičiūtė priskiria 1955–1960 m. LSSR valstybinių dailės institutų baigusiai dailininkų kartai⁴⁸. Dailininkas disidentas kūryba priešinasi sovietinei ideologijai, joje užsiima meninio išgyvenimo individualumo paieškomis ir visuomeninėmis veiklomis, susijusiomis su dailės politika⁴⁹, dailės švietimo sistema⁵⁰ ir visuomenine savimone⁵¹. Taip atkreipiamas dėmesys į intelektualo gebėjimą daryti įtaką sovietinės valdžios sprendimams.

„Tylieji modernistai“ „totalios kūrybos nelaisvės“ sąlygomis iškelia būtinybę kurti paralelinį pasaulį, autonomišką veikimo erdvę⁵². Politinės nelaisvės sąlygomis kūrybos laisvė ir asmenybės vidinė laisvė neegzistuoja (ši naratyvą ypač „sutirštino“ iš Lietuvos į užsienį emigravę kultūros kūrėjai). Panašaus požiūrio aspektų randama ir rusų „undergroundo“ istoriografijoje: „laisvės keistis idėjomis“ stygius izoliavo Sovietų Sąjungos kultūrą, pasmerkė ją lėtai degradacijai⁵³. Meninės ir kūrybinės laisvės stygius izoliavo dailininkus nuo pasaulio kultūros, ribojo dailininkų meninius akiračius, o tai lėmė meninių ieškojimų ir estetinės problematikos siaurumą ir provincialumą. „Laisvės salomis“ „tiliesiems modernistams“ tapo neoficialiosios kultūros erdvės, dailininkų namai, studijos. Dailininko nonkonformistinė pozicija sutapatinama su asmenybės gebėjimu atsiriboti nuo sovietinės realybės, ji pagrįsta dailininko apolitiškumu ir eskapizmu vyraujančios sovietinės ideologijos ir socrealizmo atžvilgiu. Paralelinėje erdvėje vyko „tikrasis meninis, kūrybinis gyvenimas“⁵⁴, skleidėsi drąsi, „laisva“ asmenybė, meninė raiška⁵⁵, laisvas mąstymas. Čia buvo eksponuojami

48 Silvestras Džiaukštas, Jonas Čeponis, Leopoldas Surgailis, Aloyzas Stasiulevičius, Vincas Kisarauskas, Leonardas Tuleikis, Vytautas Ciplijauskas, Algirdas Steponavičius, Birutė Žilytė, Telesforas Valius, Rimtautas Gibavičius, Kazimiera Žimblytė, Vladas Vildžiūnas ir kt.

49 Pvz., A. Steponavičiaus kalba VI dailininkų suvažiavime pasisakant prieš grynųjų menų katedrų naikinimą Vilniaus dailės institute, 1964.

50 Pvz., Dailės skyriaus įkūrimas M. K. Čiurlionio dailės meno mokykloje, kuriam vadovauti ėmė grupė jaunų dailininkų, mokymo procese akcentavusių išlaisvintos formos reikšmę, nacionalinėm ištakom paremtą meninį ugdymą (1960); oficialūs raštai tapytojų, grafikų, skulptorių, priešinantys Dailės instituto rektorius V. Gečo autokratinei mokymo sistemai (1984).

51 Akcijos už tautos kultūros paminklų išsaugojimą ir prieš jų niokojimą (Vilniaus ir kitų miestų senamiesčių apsauga); dailininkų protestas prieš A. Gudaičio pašalinimą iš Parodų komiteto; protestas prieš dailininkų L. Katino, A. Kuro, H. Natalevičiaus, A. Stasiulevičiaus, A. Šaltenio, P. R. Vaitiekūno pašalinimą iš trienalės 1981 m. apkaltinant juos idėjiškumo stoka.

52 „Visi jautėme oficialaus gyvenimo tuštumą, todėl pagal galimybes ir poreikius kūrėme aplinką, kur galėjome dvasiškai laisvai jaustis.“ (*Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997: 214).

53 Dodge'o iniciatyva išleistuose pokalbiuose su rusų pagrindžio menininkais tai ypač akcentuojama. Plačiau žr. *Soviet dissident artists: interviews after Perestroika* 1995.

54 „<...> Pajutau tą baisią prarają tarp oficialių kalbų, reikalavimų ir mano privataus gyvenimo, mano ir mano draugų mąstymo. Tuo metu pas mus vyko Kazės [Žimblytės – M. Ž.] juodųjų darbų, gryniausių abstrakcijų paroda <...>“ (*Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997: 213).

55 „Anuo metu kūrybingi dailininkai padarė gerų, „švarių“ darbų. Neturėdami jokios vilties juos parodyti darė, ką jautė, žinojo. Be jokio kompromiso, tarsi norėdami išsakyti sau.“ (*Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997: 215).

nepatekę į oficialias parodas kūriniai⁵⁶. Savo susikurtame pasaulyje dailininkai jautėsi laisvi nuo ideologijos (priverstinio dalyvavimo bet kokiose parodose), valdžios, komercijos, nuo gyvenimo, nuo cenzūros, kontrolės. „Tylieji modernistai“ palaikė meno autonomiškumo idėją, pagrįstą meno nepriklausomybės nuo sovietinės sistemos ir gyvenimo naratyvu, išklė moralinių vertybių (pvz., tiesos „pusiau tiesos“ epochoje) svarbą, kartų tęstinumo ir „savos“ tradicijos reikšmę⁵⁷.

Herojinis modelis ir „tylos pozicija“ nutrynė ribą tarp realių žmonių, jų gyvenimiškos patirties ir jų palaikomų herojinių naratyvų. Todėl tiksliausiai dailininko situaciją ir elgseną sovietmečiu galima atskleidžia Andriuškevičiaus pasiūlytas semi-nonkonformizmo terminas. Pasak Andriuškevičiaus, daugelis dailininkų modernistų sovietmečiu laikėsi tarpinės pozicijos: jie buvo suinteresuoti „apeiti“ valdžios / oficialius apribojimus, kad galėtų dalyvauti oficialiose parodose⁵⁸. Pasak Liutkaus, skirtingai nei Maskvos dailininkai, aiškiai išreikšti disidentai ar undergroundo atstovai, lietuviai neatsiribojo nuo LSSR dailininkų sąjungos ir radikaliai neoponavo šios institucijos propaguojamai dailės ideologijai⁵⁹. Dailininkai nebuvo aiškiai išreikšti nonkonformistai, nebuvo atvirai kritiškos laikysenos sovietinės sistemos atžvilgiu, programiško „nepritapimo“ pavyzdžių.

Oficialioji ir neoficialioji dailė. Antrasis nonkonformizmo naratyvas susieja modernizmo sampratą su formaliais ieškojimais kūrybos srityje, su kūryba be politinio ar ideologinio turinio.

Rusijos „undergroundo“ istoriografijoje skirtų tarp oficialiosios ir neoficialiosios dailės lėmė Nikita Chruščiovas, pasmerkęs abstraktų meną kuriančius dailininkus, savo kūrinius eksponavusius parodoje „Trisdešimt metų Maskvos dailininkų skyriaus dailei“, vykusioje 1962 m. Maskvoje. Dailininkai buvo apkaltinti ideologijos ardomąja veikla. Nuo tada „kitamaniškai“ (ne oficialiosios dailės rėmuose) mąstantys dailininkai pasitraukė į pogrindį, buvo inicijuotas jų persekiojimas. Su šia data buvo įtvirtinta takoskyra tarp dviejų skirtingo statuso dailės – socialistinio realizmo (oficiozinės) ir modernistinės (kitamaniškos, nonkonformistinės, uždraustos, disidentinės, nežinomos, nelegalios). Taip pat istoriografijoje ši paroda siejama ir su besiformuojančia modernistinio meno poreikį jaučiančia visuomene. Ši visuomenės dalis darė įtaką „palaipsniam diktatūros proletariato vardo silpnėjimui“, todėl paroda tapo vienu iš svarbių pokyčių – nepriklausomo mąstymo

56 Neoficialios parodos vyko: LTSR rašytojų sąjungos klube, „Vilniaus“, „Tauro“, „Pionieriaus“ kino teatruose, „Vilijos“ kino teatre Kaune, Miestų statybos projektavimo institute, LTSR valstybinėje respublikinėje bibliotekoje, LTSR valstybinėje konservatorijoje, LTSR valstybinėje filharmonijoje, „Vagos“ leidykloje, Panevėžio dramos teatre, LTSR pedagoginiame institute, LTSR dailininkų sąjungoje, Dailės salone P. Cvirkos gatvėje, Meno darbuotojų namuose, privačiose erdvėse (menininkų butuose) – Juditos ir Vytauto Šerių namuose, Vlado Vildžiūno ir Marijos Ladigaitės namuose, Jeruzalės sode; LTSR fotomeno draugijoje, Birštono kultūros rūmuose (*Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997: 26–83).

57 „Sovietinės okupacijos aplinkoje dvasinis ryšys su tarpukario Lietuvos kultūrine tradicija buvo fundamentali atspara.“ (*Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997: 16).

58 Andriuškevičius 1995: 219.

59 Liutkus 2002: 308.

totalitarizmo sąlygomis, naujos „intelektualų klasės“ susiformavimo socialistinėje visuomenėje simptomu⁶⁰. Skirtingai nei masės (liaudies) poreikiai, „elito klasei“ būdinga saviraiška (individualumo siekis) per modernistinio meno formas, nepasitenkinimas ideologijos diegiama estetikos samprata. Socialistinis realizmas traktuojamas kaip modernizmo oponentas. Kanonas nuvertino socialistinio realizmo dailę kaip nevertingą visais požiūriais: moksliniu, dailės istorijos, estetiniu. Šis stilius diktuoja kūrybos laisvės ribas, jam priskirtini tik netaalentingi menininkai. „Konformizmas tinka tik vidutinybėms; genijai neįtelpa į jo rėmus.“⁶¹

Lietuvos sovietmečio dailės istoriografijoje nėra bendro specialistų sutarimo nustatant skirtį tarp oficialiosios ir neoficialiosios dailės. Kostkevičiūtė šiai skirčiai nustatyti taikė disidentinio diskurso bruožus, jungdama juos su empiriniais pastebėjimais ir perspektyva iš pačių dailininkų pozicijos. Vėliau skirčiai nustatyti taikyti formalūs dailės kriterijai. „Tyliojo modernizmo“ diskurse atskaitos tašku kalbėti apie nonkonformizmą pasirenkamos Antano Gudaičio ir Kisarausko personalinės tapybos parodos, vykusios 1962 m. neoficialiame LSSR rašytojų sąjungos klube. Parodose eksponuoti kūriniai manifestavo autorių nonkonformistinę poziciją per ekspresionistinės kūrybos sampratą, keliančią egzistencinius klausimus ir pabrėžiančią emocionalią plastinę raišką.

Dailėtyrininkai sutarė, kad Lietuvoje menas neįgavo radikalių formų, politinis, socialinis aspektas nėra stipriai išreikštas, nes dailininkai teikia pirmenybę filosofinėms ir religinėms temoms. Nonkonformizmas analizuotas iš dailininkų pozicijos, pasitelkus stilistinius ieškojimus ir formos eksperimentus kaip kriterijų. Išieties tašku kalbėti apie formos atsinaujinimą dailėje pasirenkama chruščiovinio „atšilimo“ koncepcija. 7 deš. išsiskyrė į dekoratyvius ieškojimus linkstanti oficiozinė dailė ir jos oponentė – neoficialioji modernistinė dailė, susijusi su stiprėjančia vidine dailininkų būtinybe kūryboje taikyti daug platesnę meninių stilių įvairovę, nei oficialiai buvo leidžiama, bei vykdyti formos eksperimentus koliažo, asambliažo srityse. Tarpukario ekspresionistinės tradicijos tąsa derinama su Vakarų siurrealizmo, abstrakcijos elementais, plėtojama liaudies meno stilistika. Prie radikalių nonkonformistų priskiriami abstrakčiosios dailės kūrėjai (Eugenijus Antanas Cukermanas, Kazė Zimblytė, Leonas Linas Katinas, Vladislovas Žilijus) bei radikalių koliažų ir asambliažų kūrėjai (Kisarauskas, Antanavičius).

Remiantis intencionaliai parinktais pavyzdžiais, teigiama, kad formos ieškojimais pagrįsta kūryba stumiami iš viešosios erdvės. Abstrakcija traktuojama kaip apolitinis menas, nes jai trūksta pozityvios ideologinės pozicijos, todėl ši dailė yra tuščiaiduris menas. Dėl savitos estetinės sampratos – „bjaurumo“ estetikos, liaudies meną, vaikų piešinius imituojančios stilistikos (neatitikusios oficiozinės dailės reikalavimų), kritikuotos Liudo Truikio iliustracijos Antano Vienuolio apsakymui „Užkeiktieji

⁶⁰ Sjeklocha; Mead 1967: 199.

⁶¹ Ten pat: 1.

vienuoliai“ (1951), Kisarausko iliustracijos Juliaus Janonio eilėraščiui „Poklius tykoja kas dieną“ (1961), leidykla atmetė Saulės Kisarauskienės sukurtas iliustracijas Eduardo Mieželaičio poezijos knygai „Autoportretas. Aviaeskizai“. Zimblytės ir Cukermano kūriniai nepriimami į grupines parodas, nereprodukuojami dailei skirtuose leidiniuose, nes abu dailininkai orientavosi į abstrakčiąją raišką ir bandė ateiti į tapybą iš kitų sričių: Cukermanas baigė architektūrą, Zimblytė – tekstilę.

Vakarai ir Rytai. Trečiuoju nonkonformizmo naratyvu dailėtyrininkams laikantis požiūrio, kad Lietuvos sovietmečio dailė užima periferinį statusą centro (Vakarų) atžvilgiu, sudarytas nuosaikais (tylaus) arba antrinio sovietinio modernizmo modeliai.

Vakarų modernizmo modelis tapo atskaitos tašku vertinant rusų „underground“ kūrybą. JAV ir Vakarų žurnalistus, dailės kritikus, kolekcionierius domino Sovietų Sąjungos šalių meno dalis, turinti panašumų su jiems pažįstamais XX a. I ir II pusių Vakarų dailės reiškiniiais, stilistinio grynumo bruožų (pvz., abstraktus ekspresionizmo, siurrealizmo). Stilistiniu požiūriu kūriniuose neretai buvo pasigendama originalios (autentiškos) estetinės problematikos, todėl nonkonformizmo, o ir disidentizmo diskursas tapo pridėtine šio meno verte⁶². Oponuodami sovietinei ideologijai ir nenorėdami būti tapatinami su Rusijos ideologine kultūra, „underground“ dailininkai nukreipė savo žvilgsnius į XX a. I pusės Rusijos avangardą ir į Vakarų, kaip į pagrindinius meninių inspiracijų šaltinius.

Vakarų dailė tapo orientyru kalbėti apie neoficialiąją dailę Lietuvoje formuojant požiūrį, kad daugelis meninių idėjų Sovietų Sąjungoje buvo perimtos iš Vakarų (abstrakcija, siurrealizmas, conceptualizmas) ir interpretuota mažiau ar daugiau originaliu būdu⁶³. Andriuškevičius aprašė lietuvių dailininkų norą Sovietų okupacijos laikotarpiu orientuotis į XX a. vid. Vakarų meną, domėtis tomis meninėmis stilistinėmis kryptimis, kurios oficialiai yra uždraustos – be tarpukario Lietuvos dailės tradicijos (ypač akcentuojamas ekspresionizmas), dailėtyrininkas išskyrė siurrealizmą ir abstrakciją⁶⁴. Politinės ir kultūrinės izoliacijos sąlygomis domėjimasis Vakarų dailės naujovėmis jau savaime išreiškė oponavimą sovietiniam režimui ir socialistiniam realizmui. Remdamasi tapybos kūrinių nagrinėjimu, Mulevičiūtė tvirtina, kad sovietmečiu kūrybiniuose ieškojimuose dailininkai rėmėsi meninėje praktikoje jau įteisintomis formomis. Tai lėmė geopolitinė izoliacija nuo aktualių Vakarų kultūros ir dailės reiškinių. Kultūros pakraščiai, o ne meniniai centrai, formuoja sovietinių dailininkų pažiūras. Meno kontekste „dominuoja socialistinių valstybių dailės apžvalgos, besivystančių šalių plastinio meno parodos ir vadinamųjų pažangiųjų šalių dailininkų ekspozicijos“⁶⁵. Per šiuos

62 Kaip pavyzdį galima perfrazuoti Dodge'o žodžius: mane domina siurrealistinis, abstraktus, conceptualus, minimalistinis ir erotinis menas, taip pat menas, atskleidžiantis atvirai politinį (antisovietinį) ir kritinį santykį su režimu, socialine tikrove (*Soviet dissident artists: interviews after Perestroika* 1995: 35).

63 Andriuškevičius 2002: 28.

64 Ten pat: 25.

65 Mulevičiūtė 1992: 166–167.

kultūros pakraščius Sovietų Sąjungos dailę pasiekia daugelis vakarietišku meno idėjų ir, kaip pažymi Mulevičiūtė, dažniausiai šios idėjos yra praradusios maksimalizmą, adaptuotos, o informacija apie originalesnius periferinės dailės reiškinius vėluoja.

Kontaktai su Vakarais – tapo lietuvių dailininkų siekiamybe. Vildžiūnas rašo Jaques’ui Lipchitzui, prašo pareikšti nuomonę apie jo darbus, Kisarauskas plėtoja *mail artą*, siuntinėdamas savo ir kolegų ekslibrisus po įvairias parodas šalyse, į kurias Lietuvos dailininkams patekti buvo svajonė – JAV, Japoniją, Italiją ir kt.

Galimybe dailininkams modernistams plėsti savo meninį akiratį tapo parodos Maskvoje ir Leningrade: Pablo Picasso (1956 ir 1957), 1880–1957 m. vokiečių grafikos (1958)⁶⁶, XX a. JAV dailės (1959)⁶⁷, Didžiosios Britanijos 1700–1960 m. tapybos kolekcijos (1960)⁶⁸, Edwardo Munchio graviūrų (1960), JAV grafikos (1963)⁶⁹, JAV fotorealizmo dailės (1975). Šios parodos pažymimos kaip atvėrusios „undergroundo“ menininkams kūrybos ir informacijos apie to meto meno situaciją Vakaruose horizontus, suteikusios galimybę dailininkams atpažinti savo pačių siekius totalaus uždaruomo sąlygomis. Be sovietinės dailės konteksto, jame vykstančių sąjunginių respublikų dailės procesų, Lietuvos nonkonformizmo istoriografijoje ypač akcentuojami užsienio dailės pavyzdžiai: lenkų meno renginiai, Vengrijos, Čekoslovakijos, Rytų Vokietijos, Jugoslavijos, Bulgarijos dailininkų apsilankymai. Reikšmingiausių įvykiu pirmiausia Rusijos „undergroundo“, o paskui ir lietuviškojo nonkonformizmo istoriografijoje laikomas VI-asis pasaulio jaunimo ir studentų festivalis (Maskva, 1957). Rusijos istoriografijoje šis įvykis siejamas su Rusijos meniniu pagrindžiu, nes valdžiai nelajaliems Sovietų Sąjungos menininkams tapo kūrybą katalizuojančiu įvykiu dėl jame eksponuoto abstraktaus ekspresionizmo, *art informel* ir siurrealizmo⁷⁰. Andriuskevičius šį festivalį įvardijo kaip labai reikšmingą kultūrinį patyrimą „tyliesiems modernistams“. Pasak Liutkaus, šiame festivalyje eksponuota abstrakčioji dailė paskatino lietuvių dailininkus labiau susidomėti spalva ir teikti mažesnę dėmesį figūratyvui. Renginyje buvo galimybė išvysti abstrakčių paveikslų tapymo procesą ir praplėsti meno sampratos horizontus – suprasti kūrybą ne tik kaip tikrovės iliustraciją, o ir kaip saviraišką. Šio festivalio prisiminimas iki šiol gyvas dailininkų atmintyje.

Lietuvos sovietmečio dailės tyrimų istoriografijoje sudaryti nonkonformizmo naratyvai palaiko Šaltojo karo dailės ideologiją ir antrina rusų „undergroundo“ istoriografijai. Jau pačiuose naratyvuose atsiskleidžia esamos faktografijos fragmentiškumas, selektyvumas, nepagrįstumas, todėl būtina naujos faktografinės medžiagos

⁶⁶ Parodoje eksponuota Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Lea ir Hans Grunding, Kathe Kollwitz ir kt. dailininkų kūriniai.

⁶⁷ Parodoje eksponuota Jacksono Pollocko, Marko Rothko, Yves’o Tanguy ir kt. modernistų kūryba.

⁶⁸ Parodoje eksponuoti Sir Stanley’aus Spencerio, Beno Nicholsono, Francis Bacono ir kt. britų menininkų kūriniai.

⁶⁹ Parodoje eksponuoti Roberto Rauschenbergo, James’o Rosenquisto, Jaspero Johnso ir kt. JAV menininkų kūriniai.

⁷⁰ *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956–76* (Moscow: Moskovskaia koleksiia, 1991); Sjeklocha, Mead 1967; *Soviet dissident artists: interviews after Perestroika* 1995 ir kt.

paieška. Nepakankamai analizuoti kultūriniai mainai, informacijos prieinamumas, sovietmečio recepcijos ragina tikslinti faktus apie tai, kokia kultūrinė, meninė informacija pasiekdavo lietuvių dailininkus, ir koks dailės centras buvo svarbesnis šiuo požiūriu (Vakarai, Rusija ar Vidurio Europos šalys?), kaip vyko informacijos atranka, kaip kito atrankos kriterijai, kaip ta informacija buvo praktiškai transformuojama mene? Kokia buvo Vakaruose pristatytų lietuvių kūrinių recepcija?

Nonkonformizmo diskurso plėtimo galimybės

2008 m. publikuotame straipsnyje Grigoravičienė nagrinėja politines konotacijas Lietuvos sovietmečio neoficialiojoje tapyboje⁷¹. Pasak jos, 7–8 deš. tapytojus domino trimatės erdvės vaizdavimo bei optinio jos suvokimo dvimačiame paveiksle likimas, menamų ir tikrų erdvių ribos. Šiuos kūrinius dailėtyrininkė nagrinėja kaip vaizdinės sistemos dalį ir taiko naujosios dailėtyros sąvokas, „pasiskolintas“ iš Vakarų teorinių klasikinės tapybos diskursų, – tai intertekstualumas, medialumas (savistaba ir savigriova). Eksperimentuodami su uždaramis ar transgresyviomis erdvėmis, uždangomis, durų, lango, veidrodžio, sienos, tvoros, durų motyvais, tapytojai atskleidė tapybos savimonės (paveikslo savistabos) dalykus, o kartu pasakojo apie sovietmečio aktualijas – apie sovietinės tikrovės uždaramą. „<...> aklina (ar beveik aklina) uždanga žiūrovui buvo grubokas akibroktas, erzinantis ir kartu žadinantis smalsumą bei savivoką. Sutrikdytas žiūrėjimo malonumas, prievarta sustabdytas žvilgsnis turėjo sukelti minčių apie meninės ir politinės laisvės stoką.“⁷²

„Tyliajame modernizme“ buvo pagrįsta idėja, kūrėjus atribojanti nuo ideologinio, politinio konteksto. Ši individualaus pasirinkimo lemta savęs izoliacija į „tylos salą“ traktuojama kaip politinio pasipriešinimo forma. Uždaru savo pobūdžiu „tylos salos“ ar „laisvės erdvės“ koncepcijos, apimančios grynojo meno idėją, asocijuoja tokias metaforas kaip „savas kambarys“ (Virginia Woolf) ar „tylos estetika“ (Susan Sontag). Šiuo požiūriu Grigoravičienė išties papildė vyraujančią nonkonformizmo naratyvą, siūlydama suvokti neoficialiosios dailės kūrinių kaip pripildytą politinių konotacijų artefaktą, bylojančią apie sovietmečio aktualijas: meninės ir politinės laisvės stoką, tikrovės uždaramą. Taip pat dailėtyrininkė konstatavo, kad „sovietmečio dailininkų kartoti, interpretuoti ar iš naujo išradinėti klasikinės moderniosios Vakarų tapybos triukai (taip pat kai kurios atsitiktinai pro „uždangą“ prasmukusios avangardo idėjos) ugdė aktyvų žiūrovą, žadino jo optinę ir politinę savimonę.“⁷³ Šiuos bruožus dailėtyrininkė įžvelgia ir Kisarausko kūryboje – sovietmečiu viešai nerodytuose dailininko paveiksluose. Tačiau sovietinės sistemos, kaip ribojančios kūrybos laisvę, stereotipas išlieka šiame diskurse ir toliau, o kūriniui tarsi suteikiamas „samizdato“ statusas.

71 Grigoravičienė 2008: 21–32.

72 Ten pat: 28.

73 Ten pat: 31.

Panašaus požiūrio į modernistinį kūrinių kaip „samizdatą“ aspektų galima aptikti Rytų ir Vidurio Europos komunistinio laikotarpio kultūros tyrimuose. Pavyzdžiui, 2002 m. Bremene organizuotų parodų „Samizdat. Alternative Culture in Central and Eastern Europe – from the 1960s to the 1980s“ ciklo rengėjai dailės kūrinių traktuoja kaip disidentinės kultūros „fermentą“ ar seismografą, jautriai atspindintį istorinius, politinius, socialinius, kultūrinius procesus⁷⁴. Kūryba apibūdinama ne tik kaip veikla, autonomiška vyraujančių politinių ideologinių struktūrų atžvilgiu, o atvirksčiai, menininkai savo kūryba tiesiogiai ardo (veikia) šias struktūras. Parodoje eksponuoti modernistinės dailės kūriniai kartu su „samizdatais“ – socialinių judėjimų kronikomis ir tų judėjimų artefaktais (pašto ženklų, plakatų ir kt.), įvairiais diskursiniais veikalais, literatūros, poezijos kūriniais, kalinių piešiniais⁷⁵. Kūriniai interpretuoti kaip individualaus veiksmo autonomiškoje erdvėje pavyzdžiai.

Kyla abejonė, ar išties menas yra parankus atskleisti sovietmečio tikrovės aktualijas? Kas padėtų dekonstruoti iki šiol vyraujančią mąstymo stereotipą, kad sovietmečiu bet kokia kūryba buvo pasipriešinimo sovietinei ideologijai forma? Galima klausti: ar tikrai „ydinga“, „amoralinė“ ir „grėsmė“ laisvei kelianti politinė situacija gali būti tik regresyvi kultūros atžvilgiu, o ne produktyvi ar generuojanti naujas kultūrinės formas; ar individualybė net ir labiausiai kontroliuojamoje situacijoje gali siekti savo tikslų ir turėti erdvės saviraiškai? Sovietologai Boltonas, Komaromi, Paperno, Jurčak ir kt. naujausiuose tyrimuose siūlo atsakymo ieškoti ne herojiniuose mituose, o kasdienybės diskurse ir tikrovės artefaktuose. Tyrėjų žvilgsniai krypta į periferinius ankstesnių tyrinėtojų marginalizuotus reiškinius: neformalias asmenų veiklas, asmeniniais kontaktais paremtus ryšius, kasdienės veiklos formas (pvz., korespondencijas, dienoraščius), etc. Taip atsiveria galimybės kitiškai (skirtingai nei tradicinis) autonomiškoje erdvėje veikiančio individo santykiui su ideologine sistema paaiškinimui – ne tik politiškai angažuotam, konfliktu ar kritika pagrįstam. Sovietologai siekia dekonstruoti stereotipus: komunistinės visuomenės monolitą (atskleidžiant šios visuomenės daugiasluoksniskumą), homogenišką disidentizmo sampratą (parodyti, kad jie buvo ne maža grupelė kovotojų, o įvairiais vektoriais veikiantys asmenys, ir atskleisti įvairios elgsenos su valdžia modelius).

⁷⁴ Parodų ciklą organizavo Rytų Europos studijų tyrimų centras Bremene. Plačiau žr. *Samizdat. Alternative Culture in Central and Eastern Europe – from the 1960s to the 1980s* 2002.

⁷⁵ Pvz., Andrejaus Sacharovo esė *Pamąstymai apie progresą, Taiki koegzistencija, Intelektuali laisvė*, Aleksandro Solženicyno *Gulago archipelagas, Gyvenimas be melo, Viena Ivano Denisovičiaus diena*, Nadeždos Mandelštam laišakai Annai Akhmatovai, Vaclavo Havelo knygos, Lietuvos katalikų bažnyčios kronikos, Maskvos bažnyčių albumas, Annos Akhmatovos, Osipo Mandelštamo poezija, Michailo Bulgakovo *Meistas ir Margarita*, Venedikto Jerofejevo *Maskva-Petuškai*, Vladimiro Vysockio dainų tekstai. Eksponuota: lenkų *art informel* (T. Kantoras), čekų konstruktyvizmas (Z. Sykora), GDR neoekspresionizmas (Calfriedrich Claus), Rusijos menininkų Eduardo Steinbergo, Lidijos Masterkovos, Oskaro Rabino, Vladimiro Nemuchino, Leko Kropivnickio, Vladimiro Jankilevskio, Vadimo Siduro, Iljos Kabakovo, Eriko Bulatovo ir kt. tapyba, taip pat conceptualaus meno pavyzdžiai (pvz., pašto menas), akcijų ir instaliacijų dokumentacijos, unikaliuos eksperimentinio pobūdžio koliažų ir fotomontažų kolekcijos.

Klasikinė disidentizmo samprata apima viešai vykdomą, į politinį konfliktą su Sovietų režimu orientuotą veiklą, o „samizdatas“, kaip pagrindinė disidentų veiklos sritis, šioje sampratoje siejamas su pagrindinės spaudos produktais. Naujausiuose sovietologų darbuose konstruojamas nepriklausomai nuo ideologinės sistemos mąstančios asmenybės modelis, grindžiamas ne tiesioginio pasipriešinimo ar oponavimo vyraujančiai komunistinei (sovietinei) sistemai postulavimu. Politizavimas šiuo atveju nėra pats svarbiausias. Alternatyvą jam sudaro nepriklausomo mąstymo formos, laisvai mąstančių asmenybių veiklos atvejai vadinamojoje periferijoje – „nepaklusniojoje zonoje“, „pilkojoje teritorijoje“. Indėlių į nepriklausomo mąstymo totalitarizmo sąlygomis diskursą įnešė Lietuvos istorikai⁷⁶. Siekdami įprasminti ideologinei sistemai nepalankių ar besipriešinančių socialinių darinių reikšmę totalitarinio režimo laikais, mokslininkai pritaikė „savaimios visuomenės“ koncepciją. „Savaimi visuomenė“ reiškia „pati iš savęs“. Skirtingai nei „piliėtis“, ši visuomenė gyvena atsiribodama nuo ideologijos: ji autonomiška nuo valstybės, t. y. gyvuoja ne režimo iniciatyva, nevykdo ideologinių režimo tikslų, nukreipta į bendrą sutarimą savoje politinėje bendruomenėje, o jos tikslas – ginti savo interesus, nesitaikstyti su primesta politine valdžia⁷⁷. Socialiniai tinklai sudaro „laisvės erdves“, kuriose kuriamos alternatyvios tapatybės ir vertybės, o jų narių tikslas – kurti savą tikrovę, kuri yra ne sistemos dalis ir kurios sukūrimo pagrindas – ne sistemos griovimas, o atsiribojimas nuo sovietų visuomenės modelio. Prie „savaimios visuomenės“ priskirtos ir menininkų (intelektualų) bendruomenės⁷⁸. Pastarosios atlieka reikšmingą vaidmenį sudarant naujo sociumo modelį vėlyvuosiu sovietmečiu. Menininkų tinklai įkūnijo ne monolitines, o daugiasluoksnės visuomenės modelį: „<...> vieni asmenys išreiškė akivaizdžią sistemos kritiką, kiti laviravo tarp oficialių reikalavimų ir neformalios nuomonės, o treči, iš dalies pasiduodami konformizmui, reikėsi ktoniškai oficialiuose kanaluose, kartu išlaikydami ir gerus santykius su partine valdžia.“⁷⁹

Boltonas įžvelgė skirtį tarp viešai vykdomos disidentinės ir privačios neviešinamos veiklos. Šalia visuomeniškai aktyvios oponavimo komunistinei ideologijai pagrįstos veiklos koegzistuoja savirefleksyvus veiklos būdas periferijoje – kalbėjimas ir rašymas savo profesijos tema viešai jos neskelbiant (veikla nebūtinai priskirtina tik rašytojams). Intymiai (dienoraštinei) sferai priskirtinas veiklos būdas nesusijęs su moralinio, etinio pobūdžio retorika. Teksto rašymas traktuojamas kaip priemonė išsakyti, palaikyti savo asmenybės individualumą represijų, ideologinių dogmų aplinkoje. Būdingas kalbėjimas pirmuoju asmeniu ir su juo susijusi galimybė save įsivaizduoti / matyti tarsi iš šalies, taip pat eksperimentavimas rašymo stiliumi, žanrais, retorika ir peržengiant tradicines žanrų ribas.

⁷⁶ *Sąjūdžio ištakų beiškant* 2011.

⁷⁷ *Ten pat: 24.*

⁷⁸ Plačiau žr. Viliaus Ivanausko tyrimą: Ivanauskas 2011: 98–131.

⁷⁹ *Sąjūdžio ištakų beiškant* 2011: 131.

Tad kaip keičiasi Kisarausko kūrybos ir veiklos vaizdas? Pirmiausia kreipia diskursą link kalbėjimo ne apie sovietinės tikrovės uždaramą ir kūrybos laisvės apribojimus, o atvirksčiai – kalbėti apie tomis sąlygomis egzistavusias galimybes nepaisyti (peržengti) cenzūros ir ideologijos sukurtų barjerų ir apie neherojines iniciatyvas, apie individualią tikrovę, leidžiančią pakankamą sprendimų savarankiškumą cenzūros nepasiekiamose kūrybos sferose. Šis diskursas ragina atkreipti dėmesį į periferines dailininkų kūrybos sferas, kurių tyrimai galimai atskleistų, kad sovietmečiu egzistavo tam tikros kūrybos laisvės, ragintų matyti sovietmečio kultūros lauką kaip skaidrų, nesuvaržytą vidinių barjerų ar sienų. Šiuo požiūriu paminėtini XX a. 7–9 deš. lietuvių menininkų atvirukus, kaip kultūrinio žaidimo formą, analizavusios Pleikienės tyrimai⁸⁰. Juos galima papildyti asmenine Kisarausko iniciatyva vykdoma kontaktų su Vakarais paieška ir jų dėka gimusiomis iniciatyvomis rengti lietuvių ekslibriso parodas užsienyje; neviešintomis, sovietmečiu dailininko studijos slenkščio neperžengusiomis kūrybos dalies recepcijomis; neįgyvendintų teatro scenografijos projektų tyrimais; nepublikuotais dailės kritikos tekstais. Pavyzdžiui, Kisarausko dailės kritikos tekstuose aptinkami dailininko pamąstymai apie daugiaplanišką paveikslo struktūrą, intelektualumą – tai konceptualaus ir konstruktyvaus mąstymo pavyzdžiai arba nepriklausomo mąstymo formos. Nepublikuotame straipsnyje apie Katino tapybos parodą (1967) Kisarauskas rašo, kad tie kūriniai, kuriuose vyrauja jausmai – nėra geriausi dailininko pasiekimai, „romantiškas polėkis neturi to daugiaplaniškumo“⁸¹. Emocionalumas yra „bendras bruožas, rišantis šio dailininko darbus su visa šiandienine lietuvių tapyba“, betarpiškumas, aistra, pakeltas sustiprintas tonas, impulsyviai suvokiamas pasaulis – daugiau yra jaunystės bruožai. Tačiau ne jie yra svarbiausi. To laiko dailėje vyraujančiame atvirame emocionalume ir jausmingume Kisarauskas vertina dailininko gebėjimą iš gamtos paimtas nuotaikas ir išgyvenimus sukonstruoti į konceptualią paveikslo visumą, suteikti emocijai ir jausmui logikos ir konstrukcijos. Veikiant vidiniam kūrėjo cenzoriui, neviešinama buvo toji Kisarausko kūrybos dalis, kuri galėjo provokuoti žiūrovą keisti požiūrį į tikrovę ir pasaulį, t. y. konstruktyvus ir konceptualus dailininko mąstymas, galimai keliantis pavojų valdžios propaguojamai ideologijai. Šiuo požiūriu dailininko nonkonformizmą galima traktuoti ne kaip santykį su socialistiniu realizmu, o kaip santykį su politine ideologija, ir šis santykis nebūtinai grindžiamas tik viešu konfliktu, jo kritika viešomis formomis ar herojiniais mitais (pvz., pirmoji dailininko personalinė paroda 1962 m., tapusi atskaitos tašku nonkonformizmo diskursui plėtoti).

Nonkonformizmo mitas Lietuvos istoriografijoje buvo sudarytas remiantis binarinėmis opozicijomis, taip suformuojant herojinį nonkonformisto vaizdą.

⁸⁰ Pleikienė, I. Sovietmečio Lietuvos menininkų atvirukai *Pour Féliciter: kartotės ir variantai. Dailės parafrazės. XX amžius*. Sud. M. Iršėnas, G. Surdokaitė (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2005. 38: 131–148); Menininkų atvirukai: kūrybinio žaidimo (pramogos) forma. *Menotyra* 2003. 2: 81–87.

⁸¹ *Tylusis modernizmas Lietuvoje* 1997.

Sovietologai atkreipia dėmesį į kasdienes veiklas, marginalines, periferines, intymias tikrovės plotmes. Nonkonformizmo diskurso ribų plėtimo kryptys būtų kelios: analizuoti periferines dailininkų kūrybos sritis (kaip pagrindą kalbėti apie individualius meninius interesus ir siekius), individualios kultūrinės informacijos recepcijos mechanizmus. Norint įžvelgti savarankiško nuo oficiozo ideologijos meninio mąstymo formas, būtina įvertinti kūrybinės raiškos suvaržymų, sovietinės cenzūros ištirtumo laipsnį. Ryškėja tolesnių tyrimų apmatai – būtinos naujų faktografinių duomenų paieškos.

Kritinis nonkonformizmo diskursas „vizualaus posūkio“ perspektyvoje

Mokslininkai, tyrinėdami Lietuvos sovietmečio dailę, remiasi „vizualaus posūkio“ problematika ir koncentruojasi į kelias klausimų grupes. Kūrybinės (meninės) laisvės galimybių, modernistinių nuklydimų ir jų ribų sovietmečio dailėje tyrimai, prieštarinčiai veikusių cenzūros veikimo mechanizmų atskleidimas leidžia išardyti vieną svarbiausių nonkonformizmo sudarytų monolitų, pagrįstą „sorealizmo ir modernizmo“ priešprieša, oficialiosios ir neoficialiosios dailės skirtimi. Ribotą nonkonformizmo reiškinių sampratą leidžia plėsti esamų faktografinių duomenų peržiūrėjimas, naujų faktų aktualizavimas, ištyrimas. Sudaromas sudėtingas sovietmečio dailės gyvenimo vaizdas, ne tik neįtelpantis į griežtas binarines schemas, o ir nevienareikšmis meninių strategijų, išraiškos priemonių, faktų ar įvykių interpretavimo požiūriu.

Imtasi tirti sovietinės dailės sistemos veikimo mechanizmus: kaip ši sistema veikė, kokią turėjo įtaką dailininkų kūrybai ar biografijoms. Grigoravičienė (2005) teigia, kad XX a. 6 deš. pab. ir 8 deš. pr. Lietuvos dailėje neegzistavo nuosekliai išplėtotą, aiški ir oficiali sorealizmo teorija⁸². Pasak dailėtyrininkės, sorealizmo direktyvos nebuvo papildytos instrukcijomis, kokius metodus taikyti siekiant įgyvendinti vieną ar kitą direktyvą, todėl dailininkai prieštaravo diegiamoms normoms, nesprensdė jiems iškeltų uždavinių, pamažu išsilaisvino iš valdžios kontrolės. Tad sorealizmo doktrina veikė veikiau kaip prevencija saugoti tapytojus (ir tapybą) nuo madingų tendencijų (ypač sklindančių iš Vakarų) vaikymosi, avangardizmui būdingo meno bei gyvenimo suartinimo, intymių dalykų viešinimo, viešosios tvarkos pažeidimų, „išėjimo į pogrindį“, atgrasyti dailininkus nuo „bet kokio conceptualumo, artikuliuotos minties, išplėtotų naratyvų, galėjusių subrandinti ir kritines įžvalgas“, ypač baimintasi tapybos savirefleksijos.

Ne amžininkų atsiminimų, o archyvinių šaltinių analizės pagrindu Pleikienė (2007) išsiaiškino, kad sovietų cenzūros funkcija vaizduojamojoje dailėje buvo prevencinė⁸³. Nepageidaujami dailininkai psichologiškai spaudžiami atsisakyti laisvai pasirinktų kūrybinių principų ir taikyti sorealistinius. Spaudimui sustiprinti taikyta vieša

⁸² Grigoravičienė 2005: 28–41.

⁸³ Pleikienė 2007: 104–110.

kūrinių kritika LSSR dailininkų sąjungos susirinkimuose ir parodų aptarimuose, taip pat taikyti finansiniai apribojimai (pvz., įsigyjant kūrybos priemones), įvairios manipuliacinės taktikos, tarkime, trukdyti dailininkui realizuoti kūrybines ambicijas taikant finansinius apribojimus, nesuteikiant galimybės būti pripažintam, įvertintam.

Šiuos tyrimus papildė Trilupaitytė (2012), kuri, pasitelkusi grafiko ir tapytojo Žilčiaus atvejį, atskleidžia dailininko atviro pasipriešinimo socrealizmo dogmai pasekmes⁸⁴. Dailėtyrininkės aptartas Žilčiaus 1976 m. sausio 23 d. laiškas LKP CK pirmajam sekretoriui Petruui Griškevičiui leidžia pakoreguoti šio dailininko priskyrimą prie „tyliųjų modernistų“ ir galimai koreguos dailininko kūrybos interpretacijas ateityje⁸⁵. Šis dokumentas yra svarbus tiriant meninę ir politinę emigraciją platesniame Šaltojo karo metų emigracijos kontekste, studijuojant dailininko mentalitetą. Jis ir vertingas šaltinis tiriant sovietinės Lietuvos dailę prisitaikymo ir pasipriešinimo aspektu, nes Žilčiaus laiškas yra itin retas šaltinis, rodantis realaus atviro protesto prieš socialistinio realizmo dogmatiskumą riziką. Tai iliustruoja dailininko laiške vardijamos pasekmės – pašalinimas iš LSSR dailininkų sąjungos, netekimas bet kokių su naryste susijusių privilegijų ir tapimas visišku marginalu.

Nonkonformizme vyrauja požiūris, kad daugiausia meninių laisvių turėjo pripažinti (privilegijuoti) kūrėjai⁸⁶. Tačiau naujausi tyrimai rodo, kad realiai dailininkai buvo pakankamai savarankiški, kad galimybė reikštis meninei (kūrybinei) laisvei buvo ir stipriai ideologizuotose bei griežtai cenzūros kontroliuojamose dailės srityse. Kaip parodė Jankevičiūtės (2011) tyrimas, kai kurie modernistiniai nuklydimai buvo toleruojami vaikų knygų iliustracijų leidyboje⁸⁷. Ypač susijusiose su naujausiomis technologijomis ir progresu (pvz., kūriniams, pasakojantiems apie keliones į kosmosą, iliustruoti). Ideologizuotuose kūriniuose politinės idėjos dažnai derinamos su modernia (formalia) išraiškos forma, kurią atskleidžia dinamiški, intriguojantys, gyvybingi vaizdai, sklandi ritmika ir kiti formos dalykais, sudarantys laimingos vaikystės išpūdį. Naujos temos reikalavo naujos meninės išraiškos formos, tad šių modernių išraiškos priemonių nepakakdavo. Prie meninės formos modernizavimo (kuris paprastai negaudavo cenzūros sutikimo) priskirtina: fotomontažas; tipografinis dizainas; primityvus, vaikų piešinius primenantis, vaizdavimo būdas; abstraktus stilius. Inspiracijų šaltiniai: liaudies menas ir barokas; vakarietišku stilistikų (opmeno, popmeno) replikavimas. Tam tikri modernistiniai nuklydimai buvo toleruojami ir liaudies meno stilistikoje.

Oficiozinis menas buvo atviras modernizacijos procesams. Jankevičiūtės tyrimas atskleidė, kad knygų iliustracijų srityje fotomontažas (kaip raiškos priemonė) liudija

⁸⁴ Trilupaitytė 2012: 719–721; 2007: 101.

⁸⁵ Dėl dailininko priskyrimo prie nonkonformistų plačiau žr. *Vladislovas Žilčius. Atodangos ir švytėjimai*. Sud. S. Makselienė (Vilnius: Vilniaus aukciono biblioteka, 2013).

⁸⁶ Tam tikriems pripažintiems kūrėjams buvo leidžiama daugiau (bet tai nereiškia, kad jie nebuvo kontroliuojami). Tai liudija poetų Sigito Gedos, Justino Marcinkevičiaus, dailininko Stasio Krasausko biografijos.

⁸⁷ *Illustrarium* 2011.

oficiozinės dailės modernizacijos procesus. Grigoravičienė (2007), nagrinėdama sovietmečio tapybos kūrinių pavyzdžius, fotomontažo strategiją traktuoja kaip sąmoningą dailininkų būdą priešintis humanizmo programai. Nespalvotų fotografinio vaizdo intarpų derinimą su tapyba ar koliažų imitacija sovietmečio dailėje dailėtyrininkė priskiria prie dokumentalumo strategijų. Ji rašo, kad vyraujančios ideologijos vykdoma humanizmo kompanija buvo prieštaringa, ir kai kurie dailininkai sąmoningai oponavo jai, taikydami dokumentalumo strategijas bei fotografinį vaizdo citatų principą. „Fotografinio vaizdo citatų naudojimas prieštaravo socialistinio realizmo normoms dėl to, kad jis, nepriklausomai nuo autoriaus tikslų, liudijo vaizdavimo (visų pirma portretavimo) kaip reprezentacijos akto refleksiją ir kritiką, siekį jį atskleisti, parodyti, demaskuoti ir dekonstruoti.“⁸⁸

Modernizacija vyko daugiau eksportinio meno dalyje, dizaine, architektūroje, etc. Kartais į sovietinio dizaino ir architektūros modernizacijos procesus įtraukiami ir vaizduojamosios dailės kūriniai⁸⁹. Ideologiniais įrankiais mažiau varžomi buvo profesionalaus meno „užribyje“ reiškėsi kūrėjai. Periferijoje dirbę dailininkai galėjo naudotis didesnėmis kūrybinės laisvės galimybėmis. Jiems taip pat buvo prieinamas daug platesnis aktualios meno informacijos iš Vakarų srautas, galėjo laisviau remtis vakarietiška menine praktika. Taip atsitiko grafinio dizaino kūrėjams. Jakaitės išsami Lietuvos paviljono 1968 m. Sovietų Sąjungos pramonės ir prekybos parodoje Londone atvejo studija atskleidė vidinį socialistinės modernizacijos prieštaravimą⁹⁰. Institucinė grafinio dizaino sistema buvo „primesta“ valdžios, tačiau ji prisidėjo prie grafinio dizaino suklestėjimo ir paskatino kūrybingų dailininkų saviraišką. Atvejo studija leido atskleisti vietines, lietuviškas tendencijas ir jų sąsajas su pasauliniais meno reiškiniais – Vakarų grafinio dizaino tendencijomis.

Nors „vizualusis posūkis“ sudaro galimybę tyrėjams išplėsti bei papildyti non-konformizmo naratyvus, tačiau ši teorinė prieiga neapima sovietmečio modernizmo problematikos – imanentinės modernizmo raidos klausimų. Naujausių sovietmečio dailės tyrimų nuošalėje liko ir su pačia sovietmečio daile, imanentine modernizmo raida susiję klausimai. Šiuos klausimus sprendžia meno geografinės metodologija.

Metodologinio lūžio galimybė modernizmo dailės tyrimuose

Kaip reprezentuoti ir kritiškai įvertinti pačią sovietmečio meną: menines idėjas, tendencijas, išraiškos formas? Koks socialinis, politinis, kultūrinis kontekstas galimai atskleistų šios dailės savitumą?

Naujausiuose Lietuvos sovietmečio dailės tyrimuose plečiamos šio laikotarpio dailės supratimo ir interpretavimo ribos. Būdingas tyrimų bruožas – teorinės prieigos,

⁸⁸ Grigoravičienė 2007: 328.

⁸⁹ Pvz., paroda *Modernizacija. XX a. 7–8 dešimtmečių Baltijos šalių meno, architektūros ir dizaino kontekstai* (Nacionalinė dailės galerija, 2010).

⁹⁰ Jakaitė 2012.

„pasiskolintos“ iš Vakarų šiuolaikinės dailėtyros. Šis bruožas kelia metodologinį klausimą, susijusį su skirtingų kontekstų derinimu tarpusavyje – specifinėmis Sovietų Sąjungos sąlygomis sukurtos dailės ir Vakarų kultūros suformuotų teorinių idėjų. Vakarų kultūros ir meno teorijoje susiformavusio žodyno perkėlimas į sovietinės dailės kontekstą galimai leidžia tyrėjams neatsižvelgti į lokalų politinį, socialinį, kultūrinį kontekstą kaip galimą pagrindą specifinėms savitoms šios dailės reikšmėms susiformuoti. Grigoravičienę domina vaizdinės citatos strategijos neoficialiojoje Lietuvos sovietmečio dailėje, kurias ji nagrinėja taikydama šiuolaikinės dailėtyros terminus: „dailės transgresija“, „interkoniškumas“, „intermedialumas“. Sovietmečio dailėje dailėtyrininkė išvelgia net keletą šios strategijos atvejų: fotografinio vaizdo citatos reiškia tapybos „vidinę“ transgresiją (tapybos medija referuoja ne tikrovę, bet kitą mediją), portretinės fotografijos citavimas liudija susimąstymą apie vaizdavimo sąlygas ir atvaizdo funkcijas. Dovydaitytę domina sovietmečio ideologinėje tapybos kalboje slypintys kūrėjo individualumo pasireiškimo būdai, kiek ideologija leido pasireikšti ekspresyvumo ir individualumo raiškai⁹¹. Ekspresyvumo ir individualios raiškos kategorijos analizuojamos remiantis socialine, sociokultūrine prieiga – postruktūralistine teorija, ekspresyvumą traktuojančią kaip ženklinės prigimties kalbą. Remiamasi prielaida, kad sovietinio gyvenimo modernizavimas sustiprino kasdienes individualizmo formas (nors individo ir visuomenės santykis tebebuvo ideologiškai reglamentuojama sritis), o tokia individualizmo ideologija saviraiškos siekiu atsispindėjo ir XX a. 6 deš. pab. bei 7 deš. meniniuose procesuose.

Vakarų meno ir kultūros teorijoje suformuoto dailėtyrinio žodyno nekritinis perkėlimas į sovietinio laikotarpio dailės kontekstą neatsižvelgia į lokalų politinį, socialinį ir kultūrinį kontekstą, būtent kuris yra reikšmingas sudarant specifines savitas kūrinių reikšmes. Tai neatsižvelgia į faktą, kad Vidurio ir Rytų Europos komunistinio bloko šalių ryšys su Vakarų kultūra buvo ypač ribotas, todėl iš svetur į Lietuvą atkeliavusios idėjos galimai pasiekdavo ne grynuoju pavidalu (stilistinės kryptys tapdavo hibridinėmis ar įgaudavo kitą turinį), o specifinis politinis, socialinis ir kultūrinis kontekstas pakeitė pirmines (originalias) reiškinių prasmes ir jų turinį.

Šiuos klausimus padeda išspręsti kritinės meno geografijos koncepcija, taikoma Vidurio ir Rytų Europos komunistinio laikotarpio dailės tyrimuose. Būtent čia siekiama išspręsti pagrindinį metodologinį klausimą, susijusį su šio regiono dailės statusu, kuris apibrėžiamas kaip „buvimas tarp“, t. y. tarp Vakarų ir Rytų, tarp centro ir periferijos – tokie klausimai kyla atsiskius šio regiono dailę matyti kaip Vakarų dailės paradigmos dalį.

Kritinės meno geografijos koncepciją (dar kitaip vadinama „erdviniu posūkiu“) Vidurio ir Rytų Europos modernizmo dailės tyrimuose labiausiai išplėtojo lenkų dailės istorikas Piotrowskis. Pasak jo, Vidurio ir Rytų Europos dailės istorijos kūrėjai privalo sukurti šiam regionui teorinį ir konceptualų jo suvokimo rėmą arba kontekstą.

91 Dovydaitytė 2006.

Tai būtina siekiant paneigti Vakarų sąmonėje įsitvirtinusį Vidurio ir Rytų Europos regiono, kaip „pilkosios zonos“, paveikslą. Kontekstai yra konstruojamojo pobūdžio. Ši paradigma apima kompleksinę Vidurio ir Rytų Europos šalių komunistinio laikotarpio meno analizę istoriniu (susijusiu su vietos tradicijomis ir nusistovėjusiais vietos apibrėžimais), politinės ir socialinės struktūros bei kultūros migravimo aspektais. Konstruojant kontekstą (arba rėmą) ypač didelis dėmesys teikiamas istorinei, politinei vietai ir erdvės, kurioje specifinis menas buvo sukurtas, reikšmei. Tai lemia savitą šio meno turinį. Kritinės meno geografijos koncepcija leidžia išryškinti analogijas tarp komunistinio bloko šalių meninių procesų: meno tendencijų recepcijos procesus, vidinius meno importo ir eksporto mechanizmus. Vidurio ir Rytų Europa suvokiama kaip savarankiškas kultūrinis vienetas, grindžiamas (reliatyviai) vieningu politiniu, socialiniu, kultūriniu identitetu. Ir čia svarbu ne tiek šis naujai sukonstruotas kolektyvinis identitetas buvusiam komunistiniame šalių bloke, kiek nuolatinis šių šalių maištas (protestas), nukreiptas į šį identitetą. Tai ir sudaro regionui priklausančių skirtingų šalių būdingą bruožą.

Kritinės meno geografijos koncepcija kritiškai vertina hierarchinę schemą „centras–periferija“ komunistinio bloko šalių meno tyrimuose ir siūlo vertikalią dailės istorijos paradigmą (kalbėjamą iš centro pozicijos) keisti horizontalia dailės istorijos paradigma. Vakarų teorinių priėmimų taikymas šių šalių meno tyrimuose vertinamas kaip „intelektualinė savikolonizacija“. Būtina atsakyti Vakarų teorinių instrumentų. Kaip teigia kritinės meno geografijos šalininkai, buvusių Rytų bloko šalių geopolitinio regiono meną nuo Vakarų skiria: istorini skirtumai ir ryški politikos įtaka menui. Dėl to šiame regione kurtas menas atliko kitą misiją (prasmę) nei Vakaruose. Kritinės meno geografijos koncepcija teigia, kad Vidurio ir Rytų Europos modernizmas neatsiejamas nuo kūrybos su politinio pobūdžio turiniu. Kontekstų daugialypiškumas leidžia rašyti ne vieną dailės istoriją, o vienu metu kelias horizontalias dailės istorijas.

Piotrowskio požiūris apie centrą ir periferiją sulaukė kritinio atsako iš kitų tyrėjų, ypač dėl naujų bandymų nužymėti sienas tarp Vakarų ir Rytų. Kur kas svarbiau rasti bendrą pagrindą tarp centro ir periferijos (ne tik apsiriboti politinio režimo atmetimu iš diskurso). Šią kritiką palaiko globalios (internacionalinės) dailės istorijos šalininkai (Marina Dmitrieva, Tomas Sandqvistas ir kt.). Ar išties kritinės meno geografijos koncepcija leidžia pereiti prie naujos šio laikotarpio dailės interpretacijos – klausimas, kurį kelia Piotrowskio sukonstruoto teorinio požiūrio oponentai ir skeptikai⁹².

Ši aktuali teorinė problematika išties menkai atsispindi Lietuvos sovietmečio dailės tyrimuose, o kad juose įvyktų metodologinis lūžis (vadinamasis „erdvinis posūkis“), būtinas kritinis santykis su iš Vakarų „pasiskolintomis“ teorinėmis priemonėmis, geografiškai platesnis Lietuvos modernistinės dailės kontekstas. Vadinasi,

92 Plačiau žr. Dmitrieva, M. Reinventing the Periphery. the Central East European Contribution to an Art Geographical Discourse. *Ars*. 2007. 2(40): 245–251.

būtina apmąstyti Lietuvos modernizmo ryšius su Baltijos šalių daile bei apibrėžti kultūrinių mainų klausimus su platesniu Vidurio Europos kultūriniu kontekstu (neignoruojant ir politinio istorinio ryšio).

Išvados

Lietuvos sovietmečio dailės tyrimų istoriografijos apžvalga rodo, kad dailėtyrininkus menkai paveikė reikšmingas metodologinis lūžis, „erdvinis posūkis“, egzistavęs Vidurio ir Rytų Europos komunistinio bloko šalių tyrimuose. Lietuvos dailėtyroje įvyko keli svarbūs poslinkiai vertinant šio laikotarpio dailę, sudarantys perspektyvas metodologiniam lūžiui įvykti ateityje ir kartu nužymi būsimų tyrimų kryptį. Šie poslinkiai susiję su Lietuvos nonkonformizmo istoriografijoje suformuotų mąstymo stereotipų išardymu, kurie atskleidė prieštarinę ir kompleksinę sovietmečio dailės tyrimų vaizdą. Svarbiu poslinkiu galima laikyti dailėtyrininkų kvestionuotą binarinę opoziciją, paremtą socrealistinės ir modernistinės dailės supriešinimu. Tyrimai parodė, kad sovietinės cenzūros veikimo mechanizmai buvo prieštaringi, sudarė sąlygas įvykti tam tikriems modernistiniams nusižengimams, kad egzistavo tam tikros kūrybos laisvės. Tyrimai atskleidė egzistavusius oficiozo dailės modernizacijos procesus, išvelgta faktografinių duomenų bei naujos (marginalizuotos) meninės medžiagos paieškų reikšmė pildant, plečiant ir tikslinant sovietinę tikrovę bei dailės interpretacijas. Kartu šios išvalgos keičia sovietmečio dailės lauko vaizdą. Ragina matyti ne kaip suskaidytą vidinių sienų ir su siaurų langų plyšiais jose, kūrybą suvokti tik kaip pasipriešinimo sovietų ideologijai formą, o, atvirkščiai, suvokti šį dailės lauką kaip skaidrų, be vidinių barjerų, su to laiko sąlygomis egzistavusiomis nepriklausomo mąstymo formomis. Naujausi sovietologų darbai keičia požiūrio į sovietmečio dailės šaltinius perspektyvą – kreipia tyrėjų žvilgsnį nuo oficiozinės kultūros ir herojinių mitų tyrimų link tarsi „nereikšmingos“ kasdienybės paraščių: atkreipia dėmesį į individualių iniciatyvų pastangomis vykdomus kultūrinius mainus, individualius kultūrinės informacijos atrankos ir transformacijos mechanizmus ir pan. Šie nauji faktografiniai tyrimai gali sudaryti pagrindą kalbėjimui apie imanentinę modernizmo raidą sovietinio režimo sąlygomis, prisidėti prie radikalesnio požiūrio į sovietmečio dailės tyrimus. Tikslinga pereiti prie mąstymo apie šio laikotarpio dailę, remiantis erdvės sąvokomis. Iki šiol Lietuvos sovietinio modernizmo tyrimuose lieka kritiškai nepermaštyta „antrinio modernizmo“ arba „tylaus modernizmo“ idėja, prioritetą teikianti Vakarų dailei – kaip dailininkų siekiamybę ir dailėtyrininkų atskaitos tašką kalbant apie lokalinę dailę. Būtina sudaryti Lietuvos sovietmečio dailės teorinį rėmą (atsisakant Vakarų teorinės paradigmos) nusakant jos vietą Vidurio ir Rytų Europos dailės žemėlapyje, surandant reikšmingus kultūrinius atskaitos taškus su Europa.

Literatūra

1. Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
2. Andriuškevičius, A. Semi-nonconformist Lithuanian painting. *Nonconformist Art: The Soviet experience 1956–1986*. Ed. A. Roselfeld, N. T. Dodge. New York: Thames and Hudson, 1995: 218–226.
3. Andriuškevičius, A. The Phenomenon of Nonconformist Art. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Ed. A. Roselfeld, N. T. Dodge. New Jersey: Tutgers University Press, 2002: 25–29.
4. Bolton, J. *Worlds of Dissent: Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism*. Harvard University Press, 2012.
5. Budrytė, K. Abstrakčiojo meno draudimas „Atšilimo“ laikotarpiu Lietuvos sovietinėje spaudoje. *Formų difuzijos XX a. dailėje*. Sud. A. Andriulytė, A. Čepauskaitė, V. Liutkus. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006. 43: 215–224.
6. Budrytė, K. Abstrakčiosios tapybos formavimosi galimybės po „Atšilimo“ ir Vytauto Povilaičio kūryba. *Kūrinyų kontekste*. Sud. A. Andriulytė, M. Žvirblytė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009. 53: 7–19.
7. Cârnci, M. *Art of the 1980s in Eastern Europe: Texts on Postmodernism*. Romania: Colectia Mediana / Mediana Collection, 1999.
8. Dovydaitytė, L. Ekspresyvumas kaip kalba ir ideologija „atšilimo“ laikotarpio Lietuvos tapyboje. *Formų difuzijos XX a. dailėje*. Sud. A. Andriulytė, A. Čepauskaitė, V. Liutkus. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006. 43: 199–213.
9. Dovydaitytė, L. Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai „sąstingio“ laikotarpio Lietuvos tapyboje. *Darbai ir dienos*. 2007. 47: 115–138.
10. *Eksperimentas: XX–XXI a. Lietuvos dailės paroda*. Sud. L. Jablonskienė, E. Grigoravičienė, J. Mulevičiūtė. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2008.
11. Grigoravičienė, E. Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“. *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*. Sud. R. Vasinauskaitė. Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2007: 306–338.
12. Grigoravičienė, E. Klasikiniai eksperimentai vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje. *Menotyra*. 2008. 2: 21–32.
13. Grigoravičienė, E. Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtos gairės. *Menotyra*. 2005. 3: 28–41.
14. *Illustrarium: Soviet Lithuanian Children's Book Illustration: Catalogue*. Ed. by G. Jankevičiūtė. International Cultural Programme Centre, 2011.
15. Jakaitė, K. *Lietuvos grafinis dizainas XX a. 6–8 deš.: tarp nacionalumo ir internacionalumo*: daktaro disertacija. Vilnius, 2012.
16. Komaromi, A. Samizdat and Soviet Dissident Publics. *Slavic Review*. 2012. 1: 70–90.
17. Kostkevičiūtė, I. Dailė tarp prievartos ir pasipriešinimo: istoriniai metmenys. *Literatūra ir menas*. 1992 05 02: 8–9; 1992 05 09: 12; 1992 05 16: 10; 1992 05 23: 12.
18. Liutkus, V. Breaking the barriers: Art under the Pressure of Soviet Ideology from World War II to Glasnost. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Ed. A. Roselfeld, N. T. Dodge. New Jersey: Tutgers University Press, 2002: 303–353.
19. Liutkus, V. Pasvirusių figūrų drama ir atsisveikinimo liūdesys. Bandytas interpretuoti Vinco Kisarausko tapybą. *Kultūros barai*. 1989. 1: 16–19.
20. Mulevičiūtė, J. Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m. *Žmogus ir aplinka XX a. lietuvių dailėje*. Vilnius: Academia, 1992: 128–196.
21. Mulevičiūtė, J. Man menas – malda, katarsis, apšvalymas. *Kultūros barai*. 1990. 12: 27–31.
22. Piotrowski, P. Between place and time: a critical geography of 'new' Central Europe. *Time and Place: The Geohistory of Art*. Ed. T. DaCosta Kaufmann, E. Pilliod. Burlington: Ashgate, 2005: 153–167.
23. Piotrowski, P. 'Framing' of the Central Europe. *Arteast 2000+ The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*. Ed. M. Briški. Wien: Folio Verlag, 2001: 15–22.
24. Piotrowski, P. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: reaktion Book, 2009.

25. Piotrowski, P. On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění*. 2008. LVI: 378–383.
26. Piotrowski, P. The geography of Central / East European art. *Borders in Art: Revisiting Kunstgeographie*. Ed. by K. Murawska-Muthesius. Warsaw: Institute of Art, 2000.
27. Pleikienė, I. Between Myth and Reality; Censorship of Fine Art in Soviet Lithuania. *Menas ir politika: Rytų Europos atvejai / Art and Politics; Case-Studies from Eastern Europe*. Sud. L. Dovydaitytė. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007. 3: 104–110.
28. Reid, S. E. In the Name of the People: the Manège Affair Revisited. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2005. 6(4): 673–716.
29. Reid, S. E. (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Krushchew Thaw. *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*. Milano: Skira, 2010: 261–275.
30. Reid, S. E. The Exhibition *Art of Socialist Countries*, Moscow 1958–9, and the Contemporary Style of Painting. *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Postwar Eastern Europe*. Ed. S. E. Reid, D. Crowley. Berg: Oxford, 2000: 101–132.
31. *Sąjūdžio ištakų beišeikant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Mokslinės red. J. Kavaliauskaitė, A. Ramonaitė. Vilnius: Baltos lankos, 2011.
32. *Samizdat. Alternative Culture in Central and Eastern Europe – from the 1960s to the 1980s*: Catalogue. Ed. H. Hamersky. Bremen: The Research Centre for East European Studies at the University of Bremen, 2002.
33. Sjeklocha, P.; Mead, I. *Unofficial Art in the Soviet Union*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.
34. *Soviet dissident artists: interviews after Perestroika*. Ed. R. Baigell, M. Baigell. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.
35. *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*. Sud. E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1997.
36. Trilupaitytė, S. Komentarai [Vladislovo Žilčiaus 1976 m. sausio 23 d. laiškas LKP CK pirmajam sekretoriui Petriui Griškevičiui]. *Dailės istorijos šaltiniai nuo seniausių laikų iki mūsų dienų*: antologija. Sud. G. Jankevičiūtė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012: 719–721.
37. Trilupaitytė, S. Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime. *Menotyra*. 2007. 2: 1–19.
38. Trilupaitytė, S. Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė. *Darbai ir dienos*. 2007. 47: 93–114.
39. *Vincas Kisarauskas: Žmogus ir laikas*. Sud. S. Kisarauskienė. Vilnius: Vaga, 1999.

Milda Žvirblytė

Historiography of Soviet art studies and its deconstruction. Case study: Vincas Kisarauskas

Summary

This study analyses the Soviet art discourses existing in the historiography of Soviet Lithuanian art studies. The aim is to question the nonconformity discourse prevailing in the studies of the Soviet art and a way of thinking based on binary schemes about the art of this period. It is pursued to tackle the question of how much the Lithuanian Soviet modernism problematics has been studied and to identify aspects that allow us to broaden the understanding of this phenomenon. To this end, the study focused on the following three issues: the binary schemes “official-unofficial” art, the factual data collection, and the context facilitating innovative understanding of the art of the Soviet period. Vincas Kisarauskas, the most prominent and influential artist of that era, is an example clearly demonstrating the need to identify methodological breakthrough in the Soviet art studies.

KEY WORDS: nonconformism, Soviet modernism, freedom of creation, Soviet era, Vincas Kisarauskas, visual turn, spatial turn, methodological breakthrough, critical art geography