

Trys autoportreto veidai

Monika Krikštopaitytė

Vilniaus dailės akademija, Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

El. paštas: monika.krikstopaityte@gmail.com

Straipsnyje analizuojamas Sovietų Lietuvos (1940–1990) dailininkų autoportretas. Jo raida skirstoma į tris tarpsnius: degradavimo, pakaitalo išradimo ir atsinaujinimo. Kiekvienas interpretuojamas per sąsajas su dailininko socialiniu statusu, profesine savivoka ir santykio su sistema požiūriu. Išskirti autoreprezentacijos tipai analizuojami pasitelkus istorinę perspektyvą ir gretinami su klasikiniais renesanso, akademizmo ir modernizmo epochų dailininko įvaizdžiais.

RAKTAŽODŽIAI: autoportretas, dailininko socialinis statusas, savivertė, tapatybė, autoreprezentacija, kompensacinis mechanizmas, *para-autoportretas*, dailininko portretas, sovietmetis, ideologija

Menininkas turi galią vaizduoti save taip, kaip nori būti pamatytas kitų. Tas „kaip“ susideda iš pastoviųjų ir kintamųjų dėmenų. Pastoviuosius autoportreto ypatumus lemia asmeninė ir grupės psichologija, taip pat portreto žanro esminė savybė – prototipo atpažįstamumas. Kintamieji dėmenys priklauso nuo socialinių aplinkybių, dailininko statuso tam tikrose visuomeninėse struktūrose, vertybių skalės, susidomėjimo psichologija ir pan. Todėl svarbu ne tik tai, *kaip* save nori matyti ar mato menininkas, bet ir *kieno, ko* atžvilgiu yra sukonstruotas jo savivaizdis.

Šio tyrimo objektas – Sovietų Lietuvos dailininkų autoportretai, sukurti 1940–1990 metais: nuo laikotarpio, kai imta organizuotai reguliuoti dailės gyvenimą, iki tos kontrolės irimo pradžios. Straipsnyje siekiama atskleisti žanro kaitos dinamiką tokioje situacijoje, kai asmenybės vengė save demonstruoti ir linko formuoti savo atvaizdą pagal vieną iš jiems siūlomų, režimui priimtinių socialinių vaidmenų. Tyrime naudojama komparatyvistinė prieiga, nes autoportreto žanras yra palyginti konservatyvus, todėl analogijos su ankstesnėmis epochomis prasmingos, leidžia parodyti, kas išlieka, o kas kinta, ieškoti atsakymo – *kodėl*. Trumpai aptarus autoportreto struktūrą ir priešistorę, tyrinėjama, kokie žanro dėmenys sovietmečiu buvo pažeisti ir kaip tai pakeitė autoreprezentacijos raišką. Pasitelkiama socialinės istorijos prieiga, nes ypač pervartų laikotarpiu, radikaliai pasikeitus socialinėms aplinkybėms, tampa akivaizdu, kaip glaudžiai dailininko savivoka ir jos raiška priklauso nuo jo profesinio statuso, asmens savijautos visuomenėje. Tyrimas parodo, kad pagal autoportreto žanro eigą galima nustatyti liberalumo pradų silpnėjimą ir augimą. Identifikuojant savęs vaizdavimo pokyčius naudojamos ikonografijos, o interpretuojant – trauminės ir socialinės psichologijos prieigos. Šis, kelias disciplinas apjungiantis dailės istorijos tyrimas, gali pasitarnauti įvairiems gretutiniams tyrimams.

Dėl tiriamojo laikotarpio specifikos remiamasi tik viešai cirkuliuavusia medžiaga. Čia parankiausi tie atvaizdai, kurie buvo oficialiai viešiniami, įsigijami muziejų, kartojami

kaip neatsitiktiniai, o tai reiškia, kad jie buvo priimtini tuometinei visuomenei ir režimui, formavo dailininkų įvaizdį bei rodė leistinumą ribas. Privačios sferos autoatvaizdai – tik po sovietmečio viešumoje pasirodę anuomet sukurti autoportretai, dienoraštinio tipo piešiniai ir pan. – netiriami ne tik dėl medžiagos fragmentiškumo, bet ir todėl, kad būdami nematomais ar paraštėse nebuvo susiję su atvira, aktyvia autoreprezentacija.

Peržiūrėta oficialiai publikuotų įvairių dailės sričių, teminių ir personaliniai albumai, *Dailės žurnalai* (1960–1989), parodų katalogai; leidinių serijos, tokios kaip „Šiuolaikiniai Lietuvos dailininkai“; Lietuvos dailės muziejaus rinkinių katalogas „Lietuvos tapyba (1940–1990)“, iš dalies periodika. Daugiausia remtasi LDM kolekcija ir sovietmečio laikų reprodukcijomis¹, tai reiškia, kad dalis režimo sąlygomis viešumai netinkamų autoportretų galėjo nepatekti į tyrimo akiratį, tad įžvalgas reikia laikyti hipotetinėmis.

Sovietmetis šiuo atveju svarbus kaip laikmetis, siekęs ekspansyviai išnaudoti ir kontroliuoti visą reprezentaciją. Anot istoriko Arūno Sreikaus, skirtingai nei ankstesnėje santvarkoje, į kultūros sritį žvelgta labai strategiškai ir planingai: „Kurdamas naują visuomenę, sovietų režimas kultūrai skyrė ypatingą vaidmenį, todėl jos sovietizavimas buvo vienas iš aktualiausių politinių uždavinių. <...> Nepaisant ideologinio fanatizmo, sovietų režimo lyderiai buvo igudę politinių manipuliacijų meistrai, todėl elgėsi gana apdairiai, stengdamiesi neišgąsdinti Lietuvos kultūrinio elito, kurio parama ar bent jau pasyvi laikysena buvo svarbus veiksnys įteisinant režimą.“²

Remiantis vaizdine medžiaga, įprasta sovietmečio epochos periodizacija – pagal įtakingiausių Komunistų partijos generalinių sekretorių valdymo periodus – šiek tiek koreguojasi. Rūstusis stalinizmo laikotarpis istoriografiškai – ir istorijos, ir dailės tyrinėjimuose – įvardijamas vienodai. Autoreprezentacijoje pastebėti reiškiniai „atšilimo“ ir „sąstingio“ periodais persikloja.

Stalinistiniu laikotarpiu, kai patirta daugiausia teroro bei pokarinio gyvenimo sunkumų ir kai įsakmiai diegtas socialistinis realizmas kaip vienintelis iš galimų vaizdavimo metodų³, dailininkų autoportretų pasitaiko itin nedaug. Nors sovietinėje vaizdinioje žmogaus atvaizdas programiškai labai svarbus ir todėl itin dažnas, tačiau beveik visada suvestas iki abstraktaus vaidmens: darbininkas, motina, žvejas, sportininkas, vadas, audėja, melžėja, kolūkio pirmininkas, gydytojas, mokslininkas, kareivis... Net pavadinime prirašius pavardę, atrodė kaip vienas į kitą supanašėję anonimai. Ankstyvojo sovietmečio dailėje paprastai individualumo pažadą talpinanti dailininko figūra taip pat beveik nieko negalėjo pasakyti apie individualybę.

1 LDM kolekcijos sąrašuose galima aptikti beveik visus dailės leidiniuose publikuotus autoportretus. Tai leidžia konstatuoti, kad kūrinių įsigijimas buvo glaudžiai susijęs su leidybos pasirinkimu, o tai reiškia, kad viešas (legitimuojantis) sektorius veikė gana homogeniškai.

2 Streikus 2010.

3 Groys 2008: 141.

Vadinamojo „atšilimo“ laikotarpiu (Nikitos Chruščiovo valdymo metais, 1953–1964) autoportretų galima aptikti jau šiek tiek daugiau, pavyzdžiui, Lietuvos dailės muziejaus rinkinių kataloge „Lietuvos tapyba (1940–1990)“ iš viso yra 39 autoportretai, iš jų tik 3 sukurti iki 1953 m., 11 – nuo 1953 iki 1970 m., o didžioji dauguma (23) sukurti 8–9 dešimtmečiais. Ir stalinistiniais, ir chruščioviniais laikais dailininkų autoportretai labai nuosaikūs, nenutolstantys nuo sovietinio žmogaus (kaip profesijos atstovo) vaizdavimo kanono. Žymių dailininkų kūryboje jų pačių atvaizdai retai tepasitaiko, o ir tie keli – nefigūruoja kaip svarbi jų kūrybos dalis. Gal tik oficiozinio tapytojo Vytauto Mackevičiaus kūryba vertintina kaip išimtis, jo autoportretai (1953, 1968) laikytini organiška kūrybos dalimi.

7–8 deš. pasirodo daug portretų, kur dailininkai vaizduoja kitą dailininką. Jų galima priskaičiuoti per trisdešimt ir daugiau. Tai gerai žinomų dailininkų sukurti meno žmonių atvaizdai, kurie yra dažnai reprodukuojami, įsigyjami muziejų. Šie kūriniai veikia kaip svarbi pripažintų autorių (Sofijos Veiverytės, Antano Gudaičio, Konstantino Bogdano, Vlado Karatajaus ir kt.) kūrybos dalis, o ne paraštinė kūryba. Šalia kitų ir kitoms profesijoms atstovaujančių portretų, dailininkų portretai keliauja po bendras ir personalines parodas, kartojami įvairiuose svarbių atvaizdų komplektuose. Pavyzdžiui, Vytauto Ciplijausko dainininkės Marijonos Rakauskaitės ir dailininko Liudo Truikio (1971–1974) portretas ne tik atmintinai žinomas iš vietinės spaudos, personalinio autoriaus albumo, bet ir buvo įtrauktas į reprezentatyvų rusakalbį albumą „Vaizduojamoji Lietuvos SSR dailė“⁴. Dailininkų atvaizdų populiarumas gali būti aiškinamas didesniu įtaigumu, išgaunamu vaizduojant pažįstamą aplinką, bei patrauklumu publikai kaip įdomesnio, svarbesnio, ne tokio banalaus gyvenimo atspindžiai. Rakauskaitės ir Truikio portretas veikia ir kaip sąsaja su nepriklausoma Lietuva, kuri idealizuojama. Čia bus mėginama atskleisti ir kitokią galimą dailininko portreto išpopuliarėjimo interpretaciją.

Nors 9 deš. dailininkų portretų kūrimo tradicija nenutrūksta, ji nebe tokia dažna, vyrauja nuo 7 deš. išpopuliarėjęs, itin reprezentatyvus, kolegų portreto tipas: paveikslas mastelis nekamerinis, pozuojama dažniausiai visu ūgiu dėvint kostiumą, laikysena iškilminga (tipiškas pavyzdys – Karatajaus tapytas profesoriaus Leono Žuklio portretas, 1986), vaizduojantis dailininką kaip elito atstovą, kartais net su aliuzijomis į kilmingumą (Veiverytės „Tapytojai“, 1986; Truikio portretas, 1985).

8 deš. pr., kai pasirodo Arvydo Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Algimanto Kuro, Ričardo Vaitekūno (ir kt.) karta, galime vadinti liberalizacijos laikotarpiu. Kuro, Šaltenio tapyba kalbėjo apie (ribinę) *savijautą*, jų savęs atvaizdai nebebuvo tapatinami su atstovavimu šaliai, sovietinės pažangos reprezentavimu. Su politinio sąstingio, kurį Linara Dovydaitytė įvardija kaip „socializmo su žmogišku veidu“ projekto žlugimą⁵, ir meninio atsinaujinimo procesais autoportretų kiekis akivaizdžiai

4 *Изобразительное искусство Литовской СССР 1978.*

5 Dovydaitytė 2007: 115.

išaugo. Anot autorės, šis laikotarpis pasižymi ypatinga psichologine atmosfera: išorinė ideologinė prievarta buvo internalizuota, vidinis prieštaravimas tapo ypač akivaizdus. Ryškėjantys režimo (aprūpinimo ir kontrolės) irimo požymiai bei viešumo politika leido skleisti autorefleksijai, kritikai ir individualumui, o tai iš esmės pakeitė savęs vaizdavimą.

Autoportretų ne tik padaugėjo, jie tapo ryškia ir svarbia juos kuriančių dailininkų kūrybos dalimi, bet ir pranoko savo žanrą – pavyzdžiui, Šarūno Saukos atveju, paveikslu erdvė nebeprislauso jokiai (politinei) realybei, nors pagrindinis dalyvis ir toliau yra kūrinio autorius. Ypač svarbia tendencija tampa problemiška naujos tapatybės paieška. Sovietmečio pradžia, šio tyrimo požiūriu, yra autoportreto žanro sunykimas (pradedant pirmąja okupacija), o pabaiga – atsinaujinimas (8 deš. pr.).

Autoportreto žanras ir jo kontekstai: istorinis ekskursas

Anot Omaro Calabrese, italų semiologo ir dailėtyrininko, tyrinėjusio autoportretą, šio žanro apibūdinimas yra kiek sudėtingesnis, nei galėtų pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Klausimo problemišumą jis įrodo sugretindamas autoportreto ir portreto žodyninius apibūdinimus. Pagal Merriam-Webster netrumpintą žodyną, autoportretas apibūdinamas kaip: „1) menininko atliktas portretas, 2) paties sukurto charakterio ar asmenybės paveikslas“, portretas įvardijamas kaip „tapybos darbas, piešinys ar kitokia vaizdinė asmens reprezentacija, dažniausiai veidas“ arba „regimas atvaizdavimas ar panašumas“, taip pat „vaizdas žodinis atvaizdas: verbalinis apibūdinimas“. „Šie termino apibūdinimai rodo, kad autoportretas apima ir konkrečią reikšmę, ir metonimišką, kad kartais jis gali nurodyti fizinį panašumą, individo savitumą, psichologinę ir moralinę reprezentaciją, taip pat, žinoma, ir visa tai vienu metu“, – rašo Calabrese⁶.

Anot jo, įprasta manyti, kad tam tikra prasme visi menininko sukurti vaizdai ar literatūros kūriniai atspindi autorių, yra susiję su jo autobiografija. Viena svarbiausių autoportreto ypatybių jis įvardija tai, kad vaizdas ar tekstas gali *atstovauti* asmeniui, gali veikti kaip asmuo, kuris jį sukūrė. Neieškant paslėptų prasmų, vis dėlto akivaizdžiausia autoportreto savybė nurodo menininko troškimą parodyti save (savo atvaizdą). Calabrese teigimu, grindžiant psichologiniais terminais kalbėti apie autoportretą galima tada, kai išvengiama intencija atskleisti (laispnis ir tikslingumas gali varijuoti) savo tapatybę. Teiginys – „tai mano darbas“ – vis dėlto labai skiriasi nuo – „tai aš“.

„Pirma, autoportretas gramatiškai turėtų būti sukonstruotas taip: „*Aš-čia-dabar*“. Antra, darbe, kurį vadiname autoportretu, turi būti savirefleksijos požymių. <...> Trečia – atvaizdas pavadinamas autoportretu, kas nurodo intenciją ar valią.

⁶ Calabrese 2006: 29.

<...> Autoportreto sumą sudaro: gramatinė kategorija (ego), sintaksės struktūra (refleksyvumas) ir modalumas (valia).⁷

Autoriaus minimi trys būtini segmentai – *ego, refleksyvumas, valia* – leidžia įtraukti į klasifikaciją ir kūriniai, kurie griežtai pagal žanrą nėra autoportretai, bet glaudžiai susieti su menininko asmeniu (ego), sprendimu save pristatyti (valia, intencija) ir savistaba (refleksyvumas).

Siekiant geriau suprasti autoportreto žanro pobūdį reikia atlikti mažą ekskursą į jo pradžią, nes šis yra tampriai susijęs su menininko statuso kaita. Pirmiausia „dailininkas“, kaip atskira profesija, deklaruojanti kūrejo individualumą, egzistuoja tik nuo XV a. Italų renesanso meistrai siekė atsiriboti nuo amatų gildijų ir, svarbiausia, atsiskirti nuo amatų – tapybą, skulptūrą ir architektūrą kilstelti iki laisvųjų menų statuso. „Renesanse iškilo naujas dailininko idealas – išsilavinęs tapytojas, žmogus, kurio išmanymas visapusiškas, galintis dalyvauti bet kokioje intelektualioje diskusijoje.“⁸ Laisvė nuo kontrolės, rėmimasis savo valia, universaliu protu, kūrybos ritmu (įkvėpimo sąvoka), bendravimas su kilmingaisiais, net mėginimas išaukštinti save jų atžvilgiu dėl ypatingų gebėjimų ir talento, – ženklino renesanso dailininko sampratą, kuri kaip viliojanti legenda veikė ir tebeveikia vėlesnių laikų menininkus. Į dailininko ir dailės vertintojo žodyną įtraukiami nauji, svarbūs žodžiai: išradimas, vaizduotė, veiksmų laisvė⁹.

Siekiant įsitvirtinimo visuomenėje autoportreto kūrimas buvo vienas iš būdų save pristatyti pageidaujamu būdu, nurodyti savo vietą pasaulyje ir istorijoje, deramai įsimamžinti ateinančioms kartoms. Selektiviu būdu paliekant tik pageidaujamus bruožus.

Savęs įvaizdinimas portrete tarnavo kaip autoreklama Rembrandto ir Rubenso gyvenamuojų laikotarpiu. Reprezentatyvūs atvaizdai turėjo išskirti juos iš daugybės kitų menininkų ir pranešti, kad talentingi menininkai klesti, juos lydi sėkmė, o jų paslaugos patikimos. Čia verta pastebėti, kad XVII a. Nyderlanduose menininkų patronažą aktyviai keitė dailės rinkos sistema, o Rembrandtas ypač troško būti nepriklausomas nuo vieno užsakovo¹⁰. Dailininko atvaizdas buvo skirtas išsikovoti potencialių, įvairaus skonio užsakovų dėmesį.

Autoportretuose nereikėtų pernelyg tikėtis atskleistos ar nenorom išnyrančios tiesos apie privatų asmenį, nes, kad ir koks intymus jis atrodytų, tai labiau išoriniams žvilgsniams skirtas vaizdas. Siekiant jį suprasti, būtina tirti ir jo gavėją. Juo labiau, kaip pastebi Ernstas Krisas su Otto Kurzu, „[V]iena vertus, visuomenės reakcija į menininką yra dalinai nulemta jo savybių ir gebėjimų, kita vertus, ši reakcija paveikia ir patį menininką“¹¹. Anot autorių, istorijos tėkmėje galima stebėti vėl ir vėl

7 Ten pat: 30.

8 Wittkower 2006: 3.

9 Ten pat: 36.

10 Alpers 1990: 88, 115.

11 Kris; Kurz 1979: 1.

pasikartojančius tuos pačius naratyvus apie dailininkus, kurie veikia kūrėjo savivoką ir lemia jo elgesį, kartais to net gerai neįsisąmoninant. Tad autoatvaizdas gali būti nulemtas ir ankstesnio įvaizdžio.

Istoriškai dailininko statusas susijęs su dviem kraštutinumais: iš vienos pusės – menininko savivertę kamuoja įsišaknijęs kompleksas dėl sąsajų su rankų darbu, amatininkiška praeitimi ir tarnavimu neindividualiems, o grupių poreikiams; iš kitos – jis visuomet gali jaustis ypatingos (genijų) bendruomenės dalimi, t. y. žvelgti į neapdovanotus šiuo įgimtu¹² talentu iš aukšto.

Taip pat galime išskirti du dailininko laikysenos kraštutinius – konformistiška ir neprisitaikėliška, kurios istorijoje yra įformintos pasikartojančiais naratyvais arba, kaip juos vadina Krisas su Kurzu, menininko legendomis. Abi laikysenos skirtingomis istorinėmis aplinkybėmis įgavo daugybę variacijų, tačiau čia įvardinsiu tris, šiam tyrimui parankiausias, įvaizdžio modifikacijas pagal santykį su visuomenės elitu: *renesanso dailininkas* (kovotojas už veiksmų laisvę, lygus elitui), *akademikas* (konformistas, besilygiuojantis su elitu) ir *modernistas* (neigiantis elitą, tikintis tapti nauju elitu).

Renesanso dailininko įvaizdžiui svarbi emancipacija, individualumo teigimas, dieviškos genialumo prigimties deklaracija ir lygiavertiškumo su šio pasaulio galingaisiais demonstravimas (autoportretai altoriniuose paveiksluose greta šventųjų ir dotatorių).

XVI a. įsigalėjusi neoplatonikų nuostata, kad žmogaus siela tiesiogiai kaip veidrodyje atsispindi ir jo kūryboje, todėl autorius turi būti stabilios, kilnios sielos bei malonios elgsenos¹³, grindė *akademiko* įvaizdžio pamatus. Akademija tapo nauja profesine institucija, kuri sekančiuosius jos programa ir taisyklėmis kėlė į visuomenės elitą su visomis jos privilegijomis, garbe ir turtu¹⁴. Akademijų amžiuje tapti akademijos nariu norėjo kiekvienas ne tik dėl profesinio prestižo, bet ir dėl akademinų titulų, kurie tarnavo kaip leidimas į aukštesnes visuomenės sferas¹⁵.

Modernisto įvaizdžio pradžia sietina su Gustavo Courbet Paryžiaus Salono paneigimu ir pastanga kurti alternatyvą – pačiam nustatyti ar net diktuoti meno vertės kriterijus. Tai figūra, kuri nesitaiksto su paklausa (su užsakovu pernelyg skiriasi pažiūros, nėra pakankamos finansinės motyvacijos), niekina kompromisą, deklaruoja individualumą ir nuoširdumą. Šis įvaizdis dvilypis: šlovina laisvę skurde, bet išnaudoja visas karjeros galimybes. Tai paradoksaliai aprėpia du įvaizdžio aspektus: dailininkas pabrėžia savo nepataikavimą lyg koks Pranciškus Asyžietis, o čia pat pasirodo kaip solidus buržua tarp gražių baldų ir žymių asmenų. Prieštaravimai nieko neglumina, reklamai tarnauja ir dailininko įvaizdžio patrauklumą užtikrina abu šie aspektai.

¹² Ten pat: 50.

¹³ Wittkower 2006: 93–94.

¹⁴ Ten pat: 96.

¹⁵ Ten pat: 229.

Autoportreto žanro degradacija

Sovietinė santvarka brutaliai siekė pertvarkyti visas gyvenimo sritis pajungiant jas vienam centralizuotam ideologiniam planui. Ankstesnės visuomenės struktūros griautos izoliacija nuo už uždangos likusio pasaulio, nacionalizacija, kolektyvizacija ir nepasitikėjimo atmosferos sėjimu. Kiekvienas, siekdamas asmeninės naudos, galėjo įskusti vienas kitą. Operatyviai organizuotos visų sričių kontrolės institucijos. Dailininkai, norintys dirbti savo srityje, privalėjo įstoti į profesinę LSSR dailininkų sąjungą¹⁶, per ją buvo gaunami užsakymai. Nors sovietinio dailininko užsakovas vienas, tačiau pasireiškė per kolektyvinius darinius: tarybas, valdybas, parodų komisijas ir pan. Istorikas Valdemaras Klumbys atkreipia dėmesį, kad: „[režimas] nebuvo vientisas, kryptingas ir tikslingas, kaip gali atrodyti iš paplitusio sovietmečio vaizdinio. Kultūrą įtakojusių administracinių, valdymo aparatų, grupių buvo daug, jų siekiai ir tikslai bei vykdomos politikos galėjo skirtis ir net būti prieštaringi. Režimui įtakos turėjo ir visuomenėje vykę procesai, visuomeninės kultūrinės praktikos, kultūrinio elito, nomenklatūros ir politinio elito narių nuostatos. Šie faktoriai, dažnai susidurdami, vienas kitą atsverdami ir formavo tas dažnai nenuoseklias, prieštaringas galių turinčiųjų praktikas, kurių suma ir įvardijama režimu.“¹⁷ Dėl valdžios permainingumo keliamos įtampos ne vienas intelektualas sovietinę realybę yra lyginęs su Franco Kafkos romanų aplinka, kur niekada niekuo negali būti tikras¹⁸. Dailininkų, kaip ir kitų žmonių, gyvenimus chroniškai kamavo netikrumas.

Kas atsitinka su žmogaus tapatybe totalitarinio tipo valstybėje, pastaruoju metu gana aktyviai tyrinėja istorikai ir psichologai: Tomas Vaiseta, Klumbys, Nerija Putinaitė, Dalia Marcinkevičiūtė, Danutė Gailienė ir kt.¹⁹ Siekiant nepolitinio apibendrinimo stengiamasi neapsiriboti pasipriešinimo ir kolaboravimo skirtimi, o konstruojami sudėtingesni žmonių, gyvenusių režimo sąlygomis, elgsenos paaiškinimo modeliai, nuolat pabrėžiama, kad daug ko nebeįmanoma pamatuoti. Ne vienas sovietmečio tyrinėtojas kalba apie 6 deš. susiformavusią dvigubą tapatybę ir nestabilią, nuo aplinkybių priklausomą elgseną. Asmeninės ir meninės raiškos komplikacijos turėjo psichologinių pasekmių – žmonės išgyveno didesnę ar mažesnę savęs pačių niekinimą, nepilnavertiškumo jausmą. Elgsena darėsi vis paradoksesnė, nes, tapatybei skilus į dvi ar kelias dalis, neįmanoma buvo išvengti jų persipynimo. Anot Gailienės: „[I]sigalėjo įtarumas, cenzūra, autocenzūra ir neišvengiamas jos palydovas – moralinis dvilypumas. Norėdami prisitaikyti prie nenormalaus gyvenimo, žmonės ėjo į didesnius ar mažesnius kompromisus su savo sąžine dėl išpažįtamų tikrųjų vertybių.“²⁰

16 Centro komiteto 1932 m. balandžio 23 d. nutarimas skelbė, kad visos menininkų grupės turi būti išardytos, o kultūros darbuotojai turi burtis į profesines sąjungas. Groys 2008: 141.

17 Klumbys 2009: 8.

18 Andriuškevičius 2013: 167.

19 Gailienė 2008; Klumbys 2009; Vaiseta 2012; Putinaitė 2007.

20 Gailienė 2008: 178–179.

Stalino vizija, savaip perimta iš 3 deš. Rusijos avangardistų, būti „žmogaus sielos inžinieriumi“²¹ tapo programine, o menininkai – vienais pagrindinių jos vykdytojų. Nors kultūros plėtojimui skiriama daug išteklių, o dailininko vaidmuo įvardijamas ypatingu, jo veikla interpretuota nebe kaip individuali kūryba, o kaip atstovavimas santvarkai, valdžiai reikalingo produkto gamyba. „Kūrybos laisvė“ virsta abstrakčiu žodžių junginiu, nors diskusijose vėl ir vėl iškyla kaip kūrėjo būtinybė²². „Jo padėtis išties kebli. Kas jis? Eilinis apmokamas valstybės tarnautojas? Valdžios numylėtinis, gaunantis privilegijas? Tribūnas, šauklis, visuomenininkas? Ideologijos įrankis?“²³ Nepaisant iškilmingų lozungų, vis dėlto „<...> tikrovėje laisvo kūrėjo savivoką pamažu keitė užsakovo reikmes tenkinančio amatininko mentalitetas“²⁴. Sovietinis dailininkas tuo pat metu turėjo priešasčių jautis ir sumenkintu, ir reikšmingu.

Anot Giedrės Jankevičiūtės, jau nuo pirmųjų okupacijos metų dailininkai buvo ne tik baudžiami už kitamanystę, bet ir aktyviai viliojami išskirtinėmis privilegijomis: „Valdiški butai geriausiuose namuose, dirbtuvės, poilsio namai ir klubai, valstybiniai užsakymai ir reguliarus kūrinių pirkimas muziejams, visus medžiaginius rūpesčius padedantis išspręsti kooperatyvas, valstybės pinigais menininkams skirstantis Kultūros fondas, kurio taip ir nepavyko įsteigti nepriklausomoje Lietuvoje, valdžios apmokamos pažintinės kelionės, dailės žurnalas ir dailės akademija... Naujoji valdžia davė ir artimiausiu metu žadėjo duoti tai, apie ką svajojo Lietuvos dailininkai, apie ką jie buvo girdėję iš tų, kurie ketvirtame dešimtmetyje su sovietų kultūros propaguotojų iniciuotomis ekskursijomis lankėsi Sovietų Sąjungoje.“²⁵ Norint siekti karjeros, pagrindinė užduotis buvo teisingai susiorientuoti, demonstruoti lojalumą sistemai aktyviais veiksmais, įsitraukimu ir susilaikymu nuo nepageidaujamų klausimų bei atminties. Tai reiškia, kad labai didelė dalis žmonių tapo „be praeities“.

Valdžia apibrėžė ne tik ką vaizduoti, bet ir kaip. Borisas Groysas, apibūdindamas socialistinį realizmą, pabrėžia, kad realizmas čia yra labai sąlyginis – veikiau kryptingo simbolizmo atmaina ar net siurrealistinio pobūdžio raiška²⁶. Socialistiniame realizme lėkštai jungiamas kičas su natūralistine stilistika ilgainiui turėjo paveikumo problemų. Kita vertus, socrealizmo metodo sąlygiškumas leido net į Kremliaus pašonėje kūrusių sovietinių rusų dailininkų kūrybą įsiterpti Vakarų dailės srovių elementams. Pavyzdžiui, „Pavelo Korino darbuose regimi ekspresionizmo požymiai: išilgintos, susinarpliojusiais pirštais rankos N. F. Gamalea portrete (1941), skulptūriški, lyg pavirtę į vientisą luitą drabužiai A. M. Gorkio portrete (1932).“²⁷ Teigiamą įspūdį darė ir Michalo Nesterovo tapyba. Jo, skirtingai nei daugelio Stalino premijos laureatų, darbai neatrodė nei lėkšti,

21 Groys 1992: 37.

22 Mulevičiūtė 1992: 169.

23 Ten pat: 171.

24 Jankevičiūtė 2011: 232.

25 Ten pat: 234–235.

26 Groys 2008: 145.

27 Wright 1969: 417.

nei juokingi²⁸. Nesterovo judria, beveik impresionistiška tapysena, vaizduojami žmonės atrodo dvasingi, pilni vidinės įtampos, jų fonas nemenkiau iškalbingas, gaivališkai dinamiškas (skulptorės Veros Muchinos (1940), chirurgo Sergejaus Yudino (1935) portretai). Tokie autoriai kaip Korinas, Nesterovas formavo sovietinio (auto)portreto kanoną, buvo priimtinesnio socrealizmo pavyzdžiais.

Tarp 5 ir 7 deš. Lietuvos dailininkų sukurtų autoportretų pavyko aptikti itin nedaug – iki dešimties. Net ir portreto srityje daug kuriantys autoriai savo atvaizdų beveik nekūrė. Tai pastebėjo ir Viktoras Liutkus: „Pažymėtina ir ta aplinkybė, kad kai kurie dailininkai, ypač tapę portretus, nesukūrė reikšmingesnių autoportretų (V. Karatajus, A. Savickas, vieną kitą yra nutapę ir S. Veiverytė: „Dailininkai“, 1987, bei V. Gečas: „Rektorių taryba“, 1981, „Jubiliatas“, 1985).“²⁹ Pavyzdžiui, itin daug portreto srityje kūręs skulptorius Bogdanas turi tik du studijų metais kurtus autoportretus: 1946 m. – skulptūrinis, 1947 m. – tapytas.

Jolita Mulevičiūtė, rašydama apie 1966 m. respublikinę parodą ir diskusijas apie Vinco Kisarausko autoportretą kaip nestandartinę išimtį, taip pat įvardija autoreprezentacijos dailės kūriniuose stoką: „Tuo tarpu V. Kisarausko bendraamžiai savimi nesidomi. Daugių daugiausiai jie tapo draugus, artimuosius, o savo veidą – beveik niekada. VII dešimtmečio kūrėjui tiesioginė, atvira savistaba – tai kažkas perdėm privatu, nepriderama, galų gale nereikšminga. Tai ne „didžiojo“ meno objektas. Kita vertus, autorefleksijos tuomet nepalaiko ir oficialioji ideologija, šioje menininko būsenoje pamatuotai įtardama jai nepageidautinų dvasinių konfliktų užtaisą.“³⁰

Iš privalomų socialinio realizmo reikalavimų, kurie apsunkino autoreprezentaciją, buvo orientacija į *šviesią* komunistinę *ateitį*. Sovietinis dailininkas negalėjo oponuoti ideologijai, o interpretuoti ją irgi buvo pavojinga. Totalitarinio režimo sąlygomis autoportreto žanras degradavo iki nieko nepasakančio šablono (Mackevičiaus autoportretas, 1953) ir visiško vengimo vaizduoti save. Dailininko gyvenimo aplinkai (geros sąlygos, bet nėra veiksmų laisvės) ir profesiniam statusui (ypatingas, bet kultūros darbininkas) tapus prieštaringu, savivokos ar bent jau savęs vaizdavimo krizė tapo neišvengiama. Nei jo ego, nei refleksyvumas nebuvo pageidaujami, o tai iš esmės sulaužė autoportreto loginę schemą. Autoportretas sovietmečiu tapo tam tikra prasme oksimoronu.

Pirmuosiuose „Dailės“³¹ numeriuose autoportreto žanro dar akivaizdžiai nestokojama, nes užpildoma tinkamais tarpukario dailės pavyzdžiais. Reprodukujami Petro Kalpoko, Viktoro Vizgirdos, Justino Vienožinskio, Vlado Eidukevičiaus autoportretai, kur dailininkai save vaizduoja dažniausiai kaip profesijos atstovus – su teptukais rankose arba dėvinčius kostiumą (neutralūs pusės figūros portretai).

28 Ten pat: 416.

29 Liutkus 1992: 241.

30 Mulevičiūtė 1992: 183.

31 Žurnalas-knyga leista nuo 1960-ųjų.

Kompensacija arba atspindys „po blatu“

Portretas, atvirakščiai, – klesti. Vadų portretai, biustai, paminklai, nusipelnusių visuomenės, mokslo, kultūros, pramonės ir ūkio darbuotojų atvaizdai dažnai užsakomi, o ir pačių dailininkų kuriami, tikintis atitikti ideologinius lūkesčius. Jau pačiais pirmaisiais okupacijos metais menininkams buvo užsakomi Lietuvos literatūros ir kultūros klasikų portretai, turėję būti kaupiami reprezentacinę ir memorialinę paskirtis turinčioje Mokslų akademijos galerijoje. Ši „[g]alerija demonstravo naujosios valdžios mecenatinius užmojus ir užsakymo vykdytojų atidą oficialaus stiliaus reikalavimams“³².

Pripažinti sovietiniai portretų dailininkai (pvz., tapytojai Karatajus, Veiverytė, skulptorius Bogdanas, iš dalies – tapytojas Ciplijauskas), kurdami kitų žmonių portretus, programinių reikalavimų laikėsi gana nuosekliai, neretai dirbo inertaiškai. Kultūros ir mokslo darbuotojai vaizduoti jei ne džiaugsmingi, kaip Bogdano sukurtas menotyrininko Prano Gudyno biustas (1980), tai sureikšminti, prakilnūs ir „giliai psichologizuoti“, kaip Veiverytės architekto Vytauto Čekanausko portretas (1978). Kur kas blankesni – sovietinių funkcionierių veidai.

Kodėl dailininkai vengė vaizduoti save? Argi gavę ypatingą vaidmenį – perteikti ideologiją vaizdais, kovoti už idealus, formuoti mases ir atskiro individo dvasią – kūrėjai turėjo priešasčių jaustis nenusipelnę įamžinimo? Ar kultūros oficiozas apdovanoti išskirtinėmis privilegijomis atidavė pirmenybę ne individualybei, o kolektyvo svarbai? Vargu.

Istorikas Vaiseta, aptardamas žmogaus, susidūrusio su *ideologine situacija* (kai tenka rinktis, o jo pasirinkimas atskleidžia santykį su ideologija), praktikas, išskiria tris reagavimo kategorijas: „1) *a-struktūrinės*: mėginama (tiesiogiai ar netiesiogiai) apeiti, ištrūkti iš ideologinės situacijos; 2) *para-struktūrinės*: paraleliai ideologinės situacijos kuria kompensacinius, surogatinius mechanizmus; 3) *anti-struktūrinės*: veikia priešinga kryptimi, prieštarauja, piktnaudžiauja arba ardo ideologines situacijas iš vidaus.“³³

Pritaikius Vaisetos skirstymą, autoportreto žanrą įvardijus kaip ideologinę situaciją, galima sakyti, kad iki chruščiovinio periodo dailininkų reakcija buvo *a-struktūrinė*, savęs vaizdavimo paprasčiausiai vengta. Pamažu pereita prie *para-struktūrinės* reakcijos kategorijos. Negalėdama laisvai reikštis viešojoje sferoje, autoreprezentacija persikelia į netiesioginę formą. Susikuria kompensacinė raiška, kuri gali neproblemiškai sureikšminti dailininką – dailininkai savo kūrinuose ima atspindėti vienas kitą.

Erika Grigoravičienė mini, kad dailininkų dėmesys savam ratui kaip regima tendencija buvo pastebėta ir sovietmečio menotyrininkų. Tai vertinta priešaringai, labiau kritiškai: „Kai „dailininkas pats ėmė rinktis savo kūrinių personažus“, susilpnėjo portretų „visuomeninis skambėjimas“, dailininkai „apsiriboja tik labai gerai pažįstamų,

32 Jankevičiūtė 2011: 85.

33 Vaiseta 2012: 23.

artimų žmonių ratu“, todėl „pernelyg ėmė vyrauti inteligentijos atstovų portretai“. Savickas pastebėjo, kad iš 100 tapybos darbų, eksponuotų 1974 m. portretų parodoje, 38 buvo anoniminiai, 55 – menininkų, 28 – dailininkų, 9 – aktorių, 14 – tėvų ir artimųjų, 11 – mokslininkų portretų. <...>³⁴ Žinoma, pavyzdžių, kad dailininkas vaizduoja kitą dailininką, dailės istorijoje būta ir ne vienas, tačiau sovietmečiu tai tapo ypač populiariu. Veiverytė yra nutapiusi daug kultūros sričių žmonių pavienių bei grupinių portretų. Vienas įdomesnių – „Tapytojai“ (1985), kur sugebėta sureikšminti ir dailininko individualumą, ir pateikti tapytojus kaip kolektyvą. Toks paradoksas įmanomas turbūt tik sovietmečiu. Bogdano portretinėje kūryboje taip pat vyrauja akademikai, sovietinės nomenklatūros veikėjai,



1 pav. Vladas Karatajus. *Dailininko Konstantino Bogdano portretas*. 1970. Drobė, aliejus, 143 × 128 cm. LDM, Antano Lukšėno nuotr.

tačiau jis yra sukūręs nemažai ir dailininkų portretų: Karatajaus (1983), Juzefos Čeičytės (1970), Vytauto Kalinausko (1986), Stasio Krasausko (1974), menotyrininko Gudyno (1980) ir kt.; Ciplijauskas – Kazio Varnelio (1988–1990), Viktoro Petravičiaus (1986–2000), Birutės Žilytės (1973), Vizgirdos (1977), Kazės Zimblytės (1972), operos solistės Rakauskaitės, dailininko Truikio (1971–1974) ir kt.; Gudaitis – Algimanto Švėgždos (1964), Algimanto Kliaugos, Kalinausko (1974), Rimo Bičiūno (1975).

Daugiausia kolegų, ko gero, yra nutapęs Karatajus: Gudaičio (1958), Bogdano (1968), Kazio Morkūno (1967), Jono Kuzminskio (1970–1971), Aloyzo Stasiulevičiaus (1962), Gedimino Jokūbonio (1982), architektų brolių Algimanto ir Vytauto Nasvyčių (1976), menotyrininkų Veronikos ir Stasio Budrių (1964) ir daugelio kitų portretus. Šio reiškinių priežastys negali būti vien pragmatinės, nors dalis portretų buvo užsakyti. Pavyzdžiui, Leopoldas Surgailis pagal užsakymą tapė žmonos grafikės Aspazijos Surgailienės portretų³⁵. Tačiau tai nepaaiškina staiga šoktelėjusios dailininkų portretų kiekybės.

Greičiausiai vienas kito vaizdavimas dailininkams pasitarnavo kaip kompensacinis mechanizmas praradus savarankišką būdą rodyti savo atvaizdą: medijuotą, perkeltą į meno sferą, pageidaujamu būdu idealizuotą, rodantį išskirtinę vietą visuomenėje ir istorijoje. Regis, kad tokiuose portretuose labiausiai skleidėsi renesanso ir akademiko įvaizdžių poveikis. Kitaip tariant, dailininkų vienas kito portretai tapo autoportreto pakaitalu, apsaugančiu nuo „dekadentiško“ poelgio ir pavojingų konotacijų bei vis dar veikiančios schemos, kur figūroja dailininko ego, kolegiška (savi)refleksija. Galų gale ir tokio *para-autoportreto* atlikėjui vaizduojant

³⁴ Grigoravičienė 2008: 332.

³⁵ Ten pat: 326.

kolegą yra daug lengviau su juo tapatintis, nei, pavyzdžiui, su grubiu darbininku ar raumeningu sportininku.

Gali susidaryti įspūdis, kad dailininkai tarsi nebyliu susitarimu keisdavosi šia paslauga. Karatajus nutapo Bogdaną, Bogdanas nulipdo Karatajaus portretinį biustą, Gudaitis – Kliaugos portretą, Kliauga – Gudaičio ir t. t. Kaip tokiuose *para-auto-portretuose* vaizduojamas dailininkas? Vyrauja du tipai: iškilmingasis, kur vaizduojamasis būtinai dėvi kostiumą, oriai pozuoja, laikysena byloja atsipalaidavimą, savo vertės pajautimą; ir „paprasto“ herojaus – čia vilkima kasdieniais drabužiais, veido išraiška mašli, galima įžvelgti pretenziją į dvasingumą ar bent gilų susirūpinimą, fone neretai liaudiška atributika. Įžvelgiant analogiją su fotografija, pirmasis tipas primena surežisuotą fotoateljė portretą, antrasis – lyg buitinė-reportažinė nuotrauka, kur vaizduojamasis „pagautas“ nesitikint. Iškilmingąjį tipą geriausiai iliustruotų Karatajaus nutapyti skulptoriaus Bogdano (1968), dailininko Juozo Balčikonio (1974) portretai, Veiverytės – Gečo portretas (1966), Palaimos – Kuzminskio (1968), o „paprasto“ herojaus – Karatajus tapytas dailininko Stasiulevičiaus portretas (1962), Gudaičio – Švėgždos (1969), Bičiūno (1975) portretai. „Dailininkai dažniausiai sėdi krėse sunėrę rankas arba sėdi prie stalo ranka parėmę galvą, už jų nugarų matyti kūriniai, kartais liaudies skulptūros ar į vazas sudėti teptukai. Neretai dailininkas vaizduotas tiesiog kaip žmogus, nervingas, vidinių prieštaravimų draskomas amžininkas (Gudaičio Švėgžda), kartais portretuojamieji įgyja pozuotojų statusą (Ciplijausko Žilytė).“³⁶ Nemaža dalis dailininkų portretų įgydavo įtikinamo psychologizmo, vertinto ir sovietinės kritikos, ir kultūrinės bendruomenės.

Iškilmingąjį tipą interpretuojant menininko legendos požiūriu, vyrauja akademiko įvaizdis, kur dailininkas sieja save su elitu ir apranga, ir oria laikysena. Tuo tarpu „paprastasis“ herojus dar neturi modernisto laikysenos – neigimo – bruožų, pagal laikyseną jį tiksliau būtų įvardinti kaip „neišsipildžiusį“ renesanso dailininką – neturintį taip būtinos laisvės, bet aiškiai suvokiantį savo talento „naštą“.

Destrukcija

Modernisto (gal net bohemišką) laikyseną dailininkų autoportretuose galima aptikti tik paskutiniaisiais sovietmečio dešimtmečiais. Sąstingio laikotarpiu Lietuvos jaunųjų tapytojų karta (Šaltenis, Skudutis, Dereškevičius, Kuras, vėliau – Šarūnas Sauka ir kt.) visai nutolo nuo pirminių socrealizmo siekių, o ir pats socrealizmo terminas taip išsiplėtė, kad beveik išsitrinė jo ribos³⁷. Susilpnėjęs vaizdo kontrolei, „[r]ibines psichofizines įtampas išreiškusi aštuntojo dešimtmečio tapyba sovietmečio kritikos interpretuo-

³⁶ Ten pat: 325–326.

³⁷ Štai Vilniaus dailės muziejaus direktorius Romualdas Budrys 8-ame dešimtmetyje pokalbyje su JAV korespondentais neatsitiktinai prisipažino, kad „pas mus socialinis realizmas suprantamas labai plačiai. Ši kategorija gali būti taikoma ir dekoratyviam kilimui, ir abstrakčiai tapybai“. Trilupaitytė 2007: 6.

ta santūriai ir abstrakčiai³⁸. Šaltenio, Skudučio autoportretuose nebegalima kalbėti apie savęs siejimą su elitu, jų atvaizdai atvirkščiai – išreiškė tapatybės krizę, rodė pasimetusį, prasmės stokojantį ir ironišką, į nykią aplinką įspraustą individą. Pavyzdžiui, Šaltenio kūrinuose „Autoportretas su šiukšlių dėže“ (1973–1985), „Kareiviškas autoportretas“ (1987) ir Skudučio 1981, 1988 m. autoportretuose dailininko kūnas ne tik kad neapvilktas reprezentatyviais rūbais, nerodomas kaip gražus, o net kapojamas dalimis, veikiamas slėgio ar susidauginęs. Jo scenografija nebe ekspresyvūs spalvinių dėmių ar identiteto atributų rinkiniai, o banali, priešiška aplinka.

Tokie kūriniai labiau vaizdavo ne asmens statusą, o vaizduojamąjį vertę personažu ir po ilgo laiko prabilo apie jo savijautą. Šių autoportretų turinys ir asmenišką, ir metonimišką – kritikuoja santvarką, atspindi daugybės žmonių vidinius konfliktus. Dažnas aukos įvaizdis. Kad ir koks sužalotas, nedailus ir kartus, iš po sustabarėjusių kartočių autoportrete išniro autoriaus *ego* ir *individualumas*. Čia jau galima įžvelgti *anti-struktūrinio* tipo reakciją į ideologinę situaciją, nes veikiama priešinga kryptimi, prieštaraujama, ideologines situacijos ardomos iš vidaus.

Paskutiniaisiais sovietmečio dešimtmečiais subjektyvumas dailėje atgavo teigiamas pozicijas, todėl kalbėti savimi tapo gana įprasta. Autoportretai tam tikra prasme pranoko savo žanrą – reprezentacinė funkcija nuėjo į antrą planą, autoriaus panašumas žanro prasme tapo tik daug sudėtingesnio kūrinio semantiniu dėmenim. Pavyzdžiui, Saukos autoportretai ir kitaip pavadinti kūriniai, kur naudojamas dailininko atvaizdas, anot Liutkaus, turi ritualo bruožų³⁹, o šių paveikslų veiksmo vieta nebe realybė, kur veikia socialinė aplinka, o veikiau pašamonės sfera. Su išlaisvėjimu autoportreto žanras įgyja didžiulę raiškos įvairovę, kuri reikalauja jau atskiro tyrimo.

Išvados

Totalitarinio režimo sąlygomis, kai kišamasi net į privačią sferą, natūrali autoportreto žanro eiga buvo sutrikdyta. Pervartų laikotarpis dailininkams atnešė ne tik daug užsakymų, pagerino gyvenimo ir darbo sąlygas, bet įnešė ne ką mažiau grėsmių kaip žmogui, individui ir savo srities profesionalui. Paradoksalus kuriančiojo



2 pav. Arvydas Šaltenis. *Kareiviškas autoportretas*. 1987. Kartonas, aliejus, 100 × 75,5 cm. Modernaus meno centras

38 Dovydaitytė 2007: 129.

39 Liutkus 1992: 238.

statusas – žodžiais sureikšminamas, tačiau realybėje kontroliuojamas, grubiai kreipiamas ir niveliuojamas – pastūmėjo dailininkus vengti vaizduoti save net kelis dešimtmečius. Pasirodė, kad iš išorės valdomas autoportretas negali reikštis, nes tokia šio žanro logika yra oksimoroniška.

XX a. 6–9 deš. autoportreto krizė išprovokavo kompensacinį autoreprezentacijos mechanizmą – dailininkai, tarsi be žodžių susitarę, ėmė idealizuotai vaizduoti vienas kitą. Šiuos dailininkų portretus galima vadinti *para-autoportretais*. Didžioji dalis tokių atvaizdų buvo šabloniški, paremti rusų dailininkų (Korinas, Nesterovas) suformuotu kanonu. Kita dalis, nors ir kurta pagal tą patį kanoną, įgavo psichologinės gilmės ir išliekamosios vertės. Kitaip tariant, dailininko paslauga dailininkui pasiteisino, sukurdama vertę abiemis: ir vaizduojančiam, ir pozuojančiam. Šiuo *para-struktūriniu* elgesio modeliu dailininkai puoselėjo savo profesijos išskirtinumą, stiprino horizontalius ryšius. Sovietinės ekonomikos paradokso – „blato“ kultūra – tam tikra prasme egzistavo ir dailėje.

Su sovietinio režimo liberalėjimu, tarp dailininkų ideologijos kritika tapo populiaria laikysena. Prasiveržęs nepasitenkinimas, pasireiškęs ir apatija, leido menininkams ne tik nebesitapatinti su režimu ir jo elitu, bet ir rodyti gniuždančias sovietinės santvarkos pasekmes per savo atvaizdą. Reprezentacinė autoportreto funkcija nuėjo į antrą planą, liko nomenklatūrinio elito prerogatyva. Autoreprezentacija įgavo daug pavidalų, pranoko autoportreto žanrą.

Visi trys – sunykimo, pakaitalo išradimo ir atsinaujinimo – sovietmečio autoportreto tarpiniai sukuria daugiau medžiagos trauminės psichologijos tyrimams, nei ikonografinė analizei, nors ir ši, taikant su išlygomis, gali būti prasminga. Nustatyta, kad autoportreto žanro būklė daug pasako apie socialinės aplinkos poveikį individualybei ir gali būti laikoma santvarkos liberalumo indikatoriumi.

Gauta 2013 09 16
Priimta 2013 11 04

Literatūra

1. Alpers, S. *Rembrandt's Enterprise: the Studio and the Market*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
2. Andriuškevičius, A. *Pro A. A. prizmę*. Vilnius: Modernaus meno centras, 2013.
3. Calabrese, O. *Artist's Self-portraits*. New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006.
4. Dovydaitytė, L. Trauminio socialinio kūno vaizdiniai „sąstingio“ laikotarpio Lietuvos tapyboje. *Darbai ir dienos*. Kaunas: VDU. 2007. 47.
5. Gailienė, D. *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*. Vilnius: Tyto alba, 2008.
6. Grigoravičienė, E. Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“. *Asmenybė, menas, istorija, dabartis*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.
7. Groys, B. *Art Power*. London: Cambridge, 2008.
8. Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Oxford: Princeton University Press, 1992.
9. Jankevičiūtė, G. *Lietuvos valstybės kūrėjai. XVI–XX a. pirmosios pusės portretai*: tarptautinės parodos katalogas. Sud. L. Jablonskienė, G. Jankevičiūtė. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2006.
10. Jankevičiūtė, G. *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*: parodos knyga. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

11. Klumbys, V. *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2009.
12. Kris, E.; Kurz, O. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. Yale University Press, 1979.
13. Liutkus, V. Autoportretas lietuvių tapyboje: keli požiūriai. *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*. Vilnius: Academia, 1992.
14. Mulevičiūtė, J. Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970. *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*. Vilnius: Academia, 1992.
15. Putinaitė, N. *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai, 2007.
16. Streikus, A. Kultūros sovietizavimo projektai ir pirmieji rezultatai. *Literatūra ir menas*. Nr. 3291, 2010-07-02.
17. Trilupaitytė, S. Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime. *Menotyra*. 2007. 2.
18. Vaiseta, T. *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva 1964–1984*: daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012.
19. Wittkower Margot and Rudolf, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*. New York: New York Review Books, 2006.
20. Wright, A. C. Some Aspects of Twentieth-Century Russian Painting. *Canadian Slavonic Papers*. 1969. 11(4). <http://www.jstor.org/stable/40866257> (žiūrėta 2013 09 09).
21. *Изобразительное искусство Литовской СССР*. Автор-составитель Л. Ясюлис. Москва: Советский художник, 1978.

Monika Krikštopaitytė

Three faces of Soviet self-portrait

Summary

The Soviet self-portrait in Lithuania moved through three phases: decay, replacement and renewal. Each phase is interpreted through the connection with the historical narrative of the artist's status (Renaissance figure, Academic and Modernist) and in relation to social elite and category of reaction in ideological situations (when choices reveal positions). In the totalitarian regime, the genre's natural development was disturbed. The Soviet system brought not only many orders and better material conditions of living and working, but also a significant risk and control. The status of the artist became paradoxical: in words he had a special mission, but in reality he had no free choice.

Controlled from the outside, the self-image had a broken logic, and for two decades artists avoided portraying themselves. However, in the 6th–9th decade of the 20th c. the self-portrait crisis provoked a compensatory mechanism – artists began to depict one another in an idealized way more often. This kind of portraits can be named para-self-portraits. With the weakening of the Soviet regime, when the artists could express dissatisfaction and critique, the self-portrait became popular again. Self-portrayal can be assumed as an indication of the social liberality status.

KEY WORDS: self-portrait, artist's status, self-esteem, identity, auto-representation, compensatory mechanisms, para-self-portrait, artist's portrait, Soviet times, ideology