

LAISVĖ KAPSULĖJE¹

Sovietmečio dailės sklaidos enciklopedija

Erikos Grigoravičienės naujausia knyga nepervertinant gali būti pavadinta sovietmečio dailės sklaidos ir recepcijos kritine enciklopedija. Autorė knygoje aptaria sovietmečio tapybos recepciją ir „išsovietinti“ siekiančios kitų dailėtyrininkų ir institucijų plėtotos sovietmečio dailės interpretacijas. Interpretuodama kai kurių vėlyvuosiu sovietmečiu (pradedant 7-uoju dešimtmečiu) kūrusių autorių kūrinis, autorė pateikia savą jų nesovietiško interpretaciją. Knyga vertinga ir svarbi siekiant suprasti sovietinės dailės kelią į dabartį, suvokti prijaukinimo ir integravimo strategijas, matyti skleidėjus ir veikėjus.

Knyga papildo pastarųjų metų tyrimus, siekiančius atskleisti laisvės erdves ar salas sovietinio režimo sąlygomis. Autorė kelia laisvės hipotezę analizuodama sovietinę tapybą. Kalbant apie tapytojus, knygos pradžioje nurodoma, kad tam tikra socialinė terpė, kurioje jie reiškesi „ne tik galbūt iš dalies padėjo subręsti Sąjūdžiui, bet ir sudarė sąlygas atsirasti nesovietinei, nuo režimo nepriklausomai kūrybai, kuri gal ir ginčijosi su sistema (kaip kitu subjektu), bet tikrai nebuvo jai pavaldi ir neturėtų būti vertinama vien kaip jos padarinys“ (p. 21). Sovietmečio dailininkų bendriją autorė įvardija kaip „visuomenę visuomenėje“, veikusią tarp oficialios viešumos ir privačios erdvės.

¹ Grigoravičienė Erika, *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Inter se, 2017.

Aktualiausias klausimas, kurį reikia pateikti knygos tyrimui: ar pavyksta įtikinamai parodyti, kad tapyboje būta laisvės nuo režimo erdvių, kokių pateikiama argumentų, kokios tokio įrodymo stiprybės ir spragos.

Prieš pereinant prie šio probleminio klausimo, svarbu apibūdinti knygą, jos struktūrą ir taip išryškinti reikšmingumą. Knyga sudaryta iš dviejų temiškai susijusių, nors ir gana savarankiškų dalių. Pirmoje dalyje autorė kaip dailėtyros istorikė aptaria nepriklausomybės metais vykusią sovietinio meno atranką, recepciją ir sklaidą nepriklausomoje Lietuvoje. Antroje dalyje autorė kaip dailėtyrininkė pateikia originalią sovietmečio tapytojų kūrybą kaip laisvos nuo režimo kūrybos analizę ir interpretaciją.

Pirmoje dalyje atskleista plati sovietinio meno reprezentacijų nepriklausomybės laikotarpiu atranka (parodose, muziejuose) ir jų interpretacijos. Autorė susitelkia į kuriamus pasakojimus apie sovietinį meną, siekiant jį išsovietinti, atskleisti jo neva laisvus ir nuo politinio užsakymo nepriklausomus bruožus. Išsovietinimo ar sovietinės dailės legitimavimo pastangos, joms įdarbinti interpretaciniai instrumentai skyriuje „Daug įvairių įstorijų“ ne vien pristatomi, kritiškai įvertinami, bet ir dekonstruojami: Alfonso Andriuškevičiaus „seminonkonformizmo“ sąvoka (p. 32), „asmeninis laikas“ (p. 36), „tylusis modernizmas“ ir kt. Kai kurios dailėtyrinės interpretacijos, patenkančios į autorės akiratį, pradėtos formuluoti dar sovietmečiu ir plėtotos vėliau. Daug dėmesio skiriama aptarti principams, kuriais vadovavosi sovietmečiui pasibaigus veikusios galerijos ir muziejai kaip institucijos, atrinkdamos, kolekcionuodamos ir pristatydamos sovietinį meną: Soroso šiuolaikinio meno centras, Šiuolaikinio meno centras, Nacionalinė dailės galerija, Modernaus meno muziejus ir kt. Tai atliekama plačiu mostu, nesileidžiant į detales, tačiau skaitytojui pakanka medžiagos, kad susidarytų aiškų vaizdą apie sovietinio meno kaip vertingo paveldo legitimavimo principus ir nuostatas. Skyriuje „Likimų enciklopedija“ aptariama ryškiausių asmenybių, įsitvirtinusių dabartinėje sovietmečio dailės sklaidoje, kūryba: Vincento Gečo, Saulutės Stanislavos Kisarauskienės, Galinos Petrovos-Džiaukštie-

nės, Marijos Teresės Rožanskaitės, Aloyzo Stasiulevičiaus, Teodoro Kazimiero Valaičio, Birutės Žilytės. Čia supažindinama su jų darbų, jau įtrauktų į dabartinį sovietinės dailės kanoną, estetiniais vertinimais ir dailėtyrinėmis interpretacijomis.

Pirma dalis ir vertintina kaip kritinė enciklopedija, rodanti, koks yra susiformavęs „vertingos“ sovietmečio dailės kanonas, kaip jis formavosi, kokie instrumentai buvo naudojami, kurios iniciatyvos įdabartinti sovietinį meną pavyko menkesniu mastu. Net jei norėtūsi labiau objektyvuoto žvilgsnio iš autorės, kuri pati aktyviai dalyvavo šiuose išsovietinimo procesuose, ši apžvalga yra pirmoji tokia dabartinėje Lietuvoje. Kažin kas ir kada imsis ką nors panašaus daryti, ir kažin kas sugebėtų tą daryti taip subtiliai ar net ironiškai kritiškai, kaip tai daro E. Grigoravičienė.

Antroje dalyje, kuriai ir skirsiu daugiausia polemienio dėmesio šioje knygos apžvalgoje, autorė, žvelgdama iš dailėtyrininkės pozicijų, pateikia savą kai kurių vėlyvojo sovietmečio dailininkų darbų išsovietinimo versiją. Išsovietinimas, kaip minėta, remiasi prielaida apie šių darbų laisvę nuo režimo ar oficialaus jo pasakojimo. Toliau pristatysiu ir analizuosiu autorės idėjas, klausdama, kaip ji supranta tapybos ar kūrinio laisvę, kuo ši laisvė grindžiama, kokios tos laisvės praktinės ribos ir kokias išvadas leidžia daryti pateikta medžiaga.

Laisvė: neoficialu, transgresyvu, traumatiška, asmeniška

Hipotezę apie meno kūrinio laisvę E. Grigoravičienė grindžia remdamasi Jacques'o Rancière'o pasiūlyta perskyra tarp meno kaip besirandančio politinių reprezentacijų režime ir meno kaip vykstančio estetiniu režimu, neįdarbinto politinėms reprezentacijoms. Apskritai tariant, autorės aptariamai tapytojai išsilaisvina nuo įsidarbinimo politinėms reprezentacijoms tapydami paveikslus, kurių siužetai universalūs ar mitologiški, naudodami mitines užuominas, rodydami trikdančias transgresijas, įvaizdindami slegiančias ribas ir apribojimus, vaizduodami asmenines traumas ar haliucinacinius vaizdinius.

Skyriuje „Veiksmingos formos“ aptariama dailė identifikuojama kaip „neoficiali“. Analizuojant Valentino Antanavičiaus ir Vinco Kisarausko darbus, atskleidžiamas jų „estetinis režimas“. Jo atrama yra vaizdinių universalumas, peržengiantis kurios nors politinės sistemos ar politinio režimo ribas. Tarsi sekdamą knygos pradžioje analizuota A. Andriuškevičiaus interpretacine linija, autorė atskleidžia, kad analizuojamų kūrėjų estetizmas nepavaldus laikui, šia prasme „mitinis“: įžvelgia Antigonės ir Oidipo mitų atspindžius, kitus mįslingus vaizdinius aiškina kaip susijusius su mitiniais herojais, neįprastas mitologines figūras regi kaip fantastinius gyvūnus, padarus, mašinas ar pusiau mašinas. V. Antanavičius kurias „mitinių užuominų lauką“.

Vaizdinių universalumas skatina analizuojamą kūrybą sieti su kūrybiniais procesais Vakaruose: V. Kisarausko sovietinėje kūryboje „matyti viena svarbiausių to laikotarpio Vakarų pasaulio aktualijų – netikėtai atrastas sekso ir politikos ryšys, arba lyčių politika“ (p. 141). V. Kisarausko universalumas reiškias, kad jis dekonstruoja bendrą modernią vakarietišką reprezentaciją, kurios atmaina buvusi socrealizmas: „sudavė dvigubą smūgį“ (p. 144). Dekonstravimas esąs kelias į estetinį režimą, kuriame „skausmas ir gedulas, aistra ir viltis neturi patikimų simbolių ir formų, o formos – iš anksto numatomo poveikio ir (ar) prasmės“ (p. 144). Kisarausko kūryba rodanti režimų virsmą.

Skyriuje „Gyvenimo laižymas per stiklą“ aptariama vadinamojo „ketverto“ tapyba. Jų estetinis režimas reiškiasi ribų įvaizdinimais (telefono būdelių, autobusų ir troleibusų erdvėse, kitose atitvertose ir izoliuotose erdvėse), asmeninėmis traumomis, transgresijomis ar raginimais transgresijoms, kurie numatyti kelti nepasitenkinimą. Jų dėmesys buvęs sutelktas į paveikslo vaizdo sandarą (p. 159). Kita estetinė strategija, būdinga Kostui Dereškevičiui ir Arvydui Šalteniui: „<...> tyčiotis iš norminių reikalavimų apsimesdami, kad juos vykdo“ (p. 170).

Skyriuje „Milžinas ir minia“ aptiriamas dailininkų „penketo“ ir Šarūno Saukos estetinis režimas, kuriam būdinga sąmoninga, tikslinga tam tikros politinės ikonografijos dekonstrukcija (p. 196), drauge išreiškianti ir politinio valdžios Leviatano dekonstrukciją. Turima galvoje sovietinė ikonografija, vaizduojanti didelį vadą minios akivaizdoje ir

perkurtus milžino ir minios vaizdinius šių dailininkų tapyboje. Šiuose vaizdiniuose autorė įžvelgia ir panašumą su baltosios karštinės sukeltų haliucinacijų vaizdiniais. Jie liudiją kitą strategiją negu sistemos kritika: susitelkimą į subjektyvumą ir giliausiai asmeninio mito vaizdinius, liudijančius „laisvę apsvaigti ir vaizduoti haliucinacijas“ (p. 221). Estetinis režimas matomas ir juokinguose ar įtartinuose vaizdiniuose, kad ir stikliniame obeliske, kuris yra ir raugintų agurkų stiklainis, tarsi užuomina apie nemarų kultūros vaizduoklių pasaulį.

Kiek tos laisvės?

Toliau pateiksiu kelias polemines pastabas E. Grigoravičienės tyrimui, pirmiausia – kūrinio laisvės aiškinimui. Kiek laisva galėjo būti ar buvo tapyba sovietmečiu? Žinia, svarstymai apie tai, kiek laisvas ir kiek nelaisvas nuo režimo kuris nors kūrybos laukas, labai priklauso nuo to, kaip ši laisvė apibrėžiama. Autorė, kaip matėme, aptaria bent kelias estetinio režimo kaip laisvo identifikacijas: trauma kaip būdas išreikšti autentiškumą (p. 170), transgresija kaip išsilaisvinimas (p. 177), ribų naikinimas (p. 194), dekonstrukcijos (p. 196), taip pat – universalūs mitiniai simboliai, „neoficialumas“, priešprieša reprezentatyvumui. Taip identifikuotas tapybos estetinis režimas ir kartu laisvumas nuo režimo ir politikos vis dėlto palieka neatsakytus du klausimus: *pirma*, kiek laisvė, apie kurią kalbama, yra politiškai apibrėžtina laisvė; *antra*, kiek ta laisvė yra „įžvelgta“ dabartinio interpretacinio žvilgsnio, o ne patirta ir sleista sovietmečiu?

Pirmas klausimas, ar laisvė, kuri atskleista tapybos darbuose, reiškia ir laisvę nuo konkretaus politinio režimo, o nėra režimo reprezentacijos inovacija? Net žiauriausio režimo sąlygomis žmonėms pavyksta susikurti siauras vidinės ar net privačios laisvės ribas (prisiminkime „špygą kišeneje“ ir „virtuvinę rezistenciją“). Sovietinio režimo sąlygomis, o juo labiau – pradedant septintuoju dešimtmečiu, apie kurį autorė kalba, žmonės bent kažkiek buvo laisvi, ir tą nesunku parodyti. Daug sunkiau atskleisti, ar ši laisvė buvo režimo dalis ar konfrontavo su juo, ar kūrybiniu veiksmu buvo peržengtos režimo

laisvei nustatytos ribos. Laisvė geriausiai gali būti atskleidžiama per ribas, kurias jai brėžia režimas. Kokios jos?

Kiekvienoje sovietmečio epochoje ar net dešimtmetyje skirtingose kūrybos sferose leidžiamos laisvės ribos kito. Kas stalinmečiu būtų buvęs rezistencinis veiksmas, septintajame ar aštuntajame dešimtmetyje galėjo būti ne vien toleruojama, bet ir skatinama. Pavyzdžiui, telkiamasis į žmogaus subjektyvumą, asmeninio autentiškumo paieškos. Režimo santykis su vienais ar kitais fenomenais priklausė nuo to meto režimo prioritetų, siekiamų tikslų, „tarybinio žmogaus“ sampratos. Knygoje konkrečių dešimtmečių konkreti politinio režimo raiška ir jo savybės neaptiriamos, lieka anapus tyrimo akiračio. Tad lieka neaiškus ir tapybos ar dailės, kuri įvardijama kaip „reprezentatyvi“, „oficiali“, „teminė“ („sudaryta iš centro direktyvų“, p. 170), turinys. Kokie buvo norminiai reikalavimai? O galbūt jie neprieštaravo tam, ką vadinamojo estetinio režimo dailininkai tapė. Autorė ir pati pamini, kad sovietmečiu stengtasi tokios dailės nenustumti į paraštes (p. 171).

Neidentifikavus toleruojamo ar net skatinamo dailės pavidalo, kuris nesiribotų vien propagandiniais plakatais, turbūt neįmanoma tiksliai identifikuoti ir „neoficialumo“ požymių. Autorė „neoficialią“ tapybą apibrėžia gana supaprastintai, kaip buvusią dailininkų dirbtuvėse, viešai nerodytą kūrybą (p. 123). Neaiškus yra ir politinio Leviantano dekonstrukcijos susiejimas su *delirium tremens* sukeltomis haliucinacijomis, kurios išreiškia individualią mitologiją. Ar iš tiesų individualumas ir asmeniškumas pagrįstai nurašomas kaip to meto režimo politiškumui nepriimtinas dalykas?

Išliekantį neaiškumą dėl to, kas buvo politiškai reprezentatyvu ar skatinama, autorė apeina tarsi neutralizuodama. Ji analizuoja ne vien sovietinę, bet ir vėlesnę tų pačių autorių kūrybą, aptinka joje tuos pačius vaizdinius. Tai tarsi liudytų tapytojų kūrybos tęstinumą, nepriklausomą nuo režimų kaitos. Tačiau tai juk gali būti ir autorių kūrybinio inertiško požymis.

Be to, autorė gana laisvai vartoja ir „politikos“ sąvoką. Paminėjusi, kad Š. Saukos kūryboje esama „politinių konotacijų“ (p. 221), nepateikia aiškesnio apibrėžimo. Kai kur politika vartojama referuojant

į vakarietišką politiką („lyčių politika“, p. 141) ir modernų referentiškumą apskritai. Politinio režimo neapibrėžtumas skatina klausti, ar aptariamai tapybos darbai nevertintini veikiau kaip nauji, originalūs ir talentingi konkrečiame politiniame kontekste, kuris gana laisvai formulavo lūkesčius.

Antras klausimas, koks yra autorės rekonstruojamos laisvės skleidimosi kontekstas: sovietinis ar dabartinis? Ar nėra taip, kad laisvė, jos kodai išvelgiami vien iš posovietinės interpretacinės perspektyvos? Meno kūriniai suprasti ir vertinti konteksto klausimas yra esminis. Tas pats kūrinys skirtinguose politinių režimų kontekstuose įgautų visai kitas prasmes. Pavyzdžiui, Justino Marcinkevičiaus eilėraštis „Kaip laisvė“ buvo paskelbtas 1977 m. rinkinyje „Daina Didžiajam Spaliui“ bei skirtas apdainuoti revoliucijos suteiktą išsilaisvinimą. Atgimimo metais Eurika Masytė sukūrė pagal šį eilėraščių dainą, kuri tapo nepriklausomybės laisvės himnu, naujų prasmų įgavusiu po Sausio 13-osios įvykių.

Sovietmečiu nebuvo galimybių E. Grigoravičienės aptariamų tapybos darbų viešai ar net pusiau viešai interpretuoti kaip „laisvų“ nuo režimo. Juo labiau, nebuvo naudojami tokie daug prasmų atskleidžiantys instrumentai, kuriuos naudoja autorė. Kalbėdama apie kūrinuose dekonstruotą politinį Leviataną, ji nurodo į kūrinuose išreiškiamus vaizdinius: esami galios pavidalai „visiškai nedarnūs, derinami jėga“, o moderni valstybė ima atrodyti „ne grėsmingos galios, o bjaurus krizės įsikūnijimas“ (p. 240), kūriniai atskleidžią nihilistinį kolektyvo vaizdinį sovietmečio pabaigoje. Dabartinė interpretacija iš tiesų padeda išvelgti vaizdinius, jausenas, jas identifikuoti kaip ano meto vaizdinę refleksiją. Tačiau ar tos dabartinės artikuliacijos reiškiama, kad tokios pat mintys ar iškodavimo kryptys gimė galvose tų, kurie sovietmečiu šiuos kūrinius matė?

Autorė mini, kad dailininkų „ketvertas“ transgresijos vaizdavimu keliąs žiūrovams nepasitenkinimą, „moko apeiti kliūtis“ (p. 159). V. Kisarausko ir V. Antanavičiaus estetiškos formos skatinančios suvokimo vyksmą, „suvokėją padarančios rizikinga, nenuspėjama kūrinio dalimi, provokuojančios minties erezijas“ (p. 158), stimuliuojančios suinteresuotumą, „nenumatytą kūrinio poveikį, nekontroliuojamą for-

mų veiksmingumą. Niekad nežinai, kas laukia paveikslo, drįsusio paliesti slapčiausias suvokėjo sielos kertes“ (p. 158). Ką ir kaip suprasdavo ano meto žiūrovai? Knygos pradžioje paminima, kad kūrėjus siejusi įvairių ratelių meno publika buvusi „reikli, išsilavinusi, emancipuota, gebanti ne tik iššifruoti ezopines metaforas, bet ir suprasti formas“ (p. 21). Tačiau kaip ir ką ta publika iššifruodavo? Paminima ir „glaudi ir ne vien menama sąsaja“ tarp menininko ir žiūrovo, referuojant į tai, kad anuomet „nutapytos sienos dabar slegia žiūrovus“ (p. 160) ar leidžia savo kailiu patirti sovietinę realybę. Tačiau ar tos sienos slėgė anuometinį žiūrovą, kuris gyveno sovietinėje tikrovėje, o ne iš laisvės konteksto ir saugios trisdešimties metų distancijos šiandien žvelgia į menotyrininkų atrinktus ir greta sudėliotus kūrinius?

Šie du neatsakyti klausimai skatina manyti, kad laisvės klausimo kėlimas sovietmečio dailei, kuri šiandien įrašoma į lietuviškos dailės tradiciją, yra kiek dirbtinis. Iš tiesų kalbama apie sovietmečio dailės „vertingumą“. Autorė taip pat sutiktų, kad ne visus tapytojų darbus, kuriuos galima apibrėžti kaip „laisvus“, ji imtųsi analizuoti ir aptarinėti.

Knyga, net jei ir netiesiogiai, patvirtina, kad režimas, ypač vėlyvuju laikotarpiu, naudojo įvairias strategijas, siekdamas talentus ne atmesti, o juos pasitelkti. „Laisvi“ kūriniai dūlėjo dirbtuvėse, buvo rodomi siauram pažįstamų ir draugų ratui, o viešumoje pasirodančių viešos interpretacijos turėjo tilpti į sovietinio aiškinimo ribas. Į tai knygoje esama nemažai nuorodų. Eizėjant režimui, jis nebuvo pajėgus talentingus kūrėjus priversti visomis jėgomis jam tarnauti, tačiau gebėjo tam tikras raiškas, kurias šiandien identifikuojame ar interpretuojame kaip laisvas, izoliuoti dirbtuvių ar jų asmeninės erdvės kapsulėse, padaryti nežinomas ir nesuprantamas platesnei visuomenei. Nežinomos ir net negalimos buvo tų kūrinių kaip laisvų viešos interpretacijos. Jei tuos vaizdinius ir elementus, kuriuos E. Grigoravičienė atskleidė knygoje, vadinsime „laisve“, režimas ją buvo uždaręs gana sandarioje ankštoje kapsulėje.

NERIJA PUTINAITĖ

Vilniaus universitetas,

Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas