

Kas tildė modernizmą? Apie dailės lauko ypatumus sovietiniuose Vakaruose

Arūnas Streikus

Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto Naujosios istorijos katedra

Universiteto g. 3, LT-01513 Vilnius

arunas.streikus@if.vu.lt

——— Straipsnyje siekiama atskleisti dailės lauko specifiką sovietų Lietuvoje, pagrįsti tezę, kad jis niekaip netelpa į dvilypės schemas rėmus, kur aiškiai skiriama riba tarp oficialiojo (nemodernistinio) meno ir tyliojo (nematomo) modernizmo. Viena vertus, mėginta parodyti, kodėl dailės reiškiniai, paprastai apibūdinami talpiu tyliojo modernizmo terminu, turėtų būti išskaidyti į tris segmentus: „tyliąją“ sisteminę, „šešėlinę“ nesisteminę ir antisisteminę dailę. Antra vertus, bandoma suprasti, kodėl pirmasis iš jų sovietų Lietuvoje buvo itin talpus, o kiti du labai siauri.

Reikšminiai žodžiai: sovietmečio dailė, modernizmas, cenzūra, oficialusis menas, antisistemiškumas.

Prieš daugiau nei du dešimtmečius Elonos Lubytės įvesta „tyliojo modernizmo“ metafora¹, apibūdinanti nekonvencinius, oficialiojo *mainstreamo* šešėlyje tūnojusius sovietmečio dailės reiškinius, sukūrė gana griežtą distinkciją tarp oficialios ir neoficialios dailės, tarp drąsių meninių ieškojimų ir paklusimo nustatytoms meninės raiškos taisyklėms. „Tylusis modernizmas“ iš esmės pratęsė ir toliau plėtojo dar Alfonso Andriuškevičiaus sugalvotą „seminonkonformizmo“ konceptą², kilusį iš dailėtyrininkų ir dailės istorikų pastangų kažkaip apibrėžti tuos artefaktus, kurie nors ir nebuvo viešai garbunami, bet nebuvo ir draudžiami, o juos sukūrusių menininkų neapsiverstė liežuvis vadinti grynais nonkonformistais. Praėjus ketvirčiui amžiaus turbūt prasminga iš naujo svarstyti šių interpretacijų validumą naujų empirinių duomenų ir sovietinės kultūros fenomenų gilesnio supratimo kontekste.

„Tyliojo modernizmo“ sąvoką galima lyginti su panašias prasmines konotacijas turinčiomis analogiškais metaforomis, kurios vartojamos kitoms reakcijoms į totalitarinės sistemos priespaudą nusakyti – „Tylos Bažnyčia“, „tyloji rezistencija“... Visais atvejais jomis norima pabrėžti negirdimą (vaizduojamųjų menų atveju labiau tiktų nematomą), tačiau numanomą priešpriešą represinei tvarkai, tiesos monopoliui, kanonizuotam kalbėjimo (vaizdavimo) būdai. Šiame kontekste „tyliojo modernizmo“ metafora, mano požiūriu, yra labiausiai klaidinanti, nes kaip mėginsiu parodyti žemiau, šiuo terminu apibūdinami dailės reiškiniai nebuvo nei nematomi, nei alternatyva sovietiniam menui, kuris dažniausiai implicitiškai suvokiamas kaip nmodernistinis. Straipsnyje siekiama pagrįsti tezę, kad sovietiniuose Vakaruose³ dailės laukas pasižymėjo specifiniais parametrais, dėl kurių jame vykę reiškiniai sunkiai pasiduoda redukcijai ir nusistovėjusių distinkcijų rėmus.

Pradėti galima nuo to, kad vaizduojamieji menai sovietmečiu niekada nebuvo atsidūrę ideologinės cenzūros prioritetų sąrašė. Kaip liudija tyrimai, pagrindinis dėmesys buvo sutelktas į grožinės literatūros, kino ir

1 *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, sud. Elona Lubytė, Vilnius: Tyto alba, 1997.

2 Alfonsas Andriuškevičius, „Seminonkonformistinė lietuvių tapyba: 1956–1986“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 12, p. 12–23.

3 Regioninį SSRS savitumą pabrėžianti sovietinių Vakarų sąvoka pirmą kartą konceptualiai pavartota knygoje *The Influence of East Europe and the Soviet West on the USSR*, ed. by Roman Szporluk, New York: Praeger, 1975. Joje remtasi prielaida, kad didesnė Vakarų civilizacijos ir politinės kultūros patirtis lėmė savitą šio regiono gyventojų identitetą, į kurį režimas buvo priverstas atsižvelgti diegdamas čia sovietinį valdymo modelį.

scenos menų priežiūrą⁴. Kaip ir kitur, labiausiai režimui rūpėjo masiniai žanrai: knygų iliustracijos, plakatai, atvirukai, dailės kūrinių reprodukcijos periodiniuose leidiniuose. Vis dėlto net ir šiame lauke, panašiai kaip ir kituose masiniuose žanruose, pavyzdžiui, kine, režimas buvo priklausomas nuo talentingų meistrų. Nors 1949 m. talentingiausi Lietuvoje likę prieškario grafikai – Telesforas Kulakauskas, Mečislovas Bulaka – buvo nušalinti nuo būsimų dailininkų rengimo, jie gana lengvai rasdavo darbą leidyklose ir teatruose. 4 deš. kaip Lietuvos grafinio dizaino modernizatorius sužibėjęs Kulakauskas ir sovietmečiu buvo geidžiamiausias knygų iliustratorius, mažai kam rūpėjo, kad jo grafinė stilistika nelabai dera su oficialiojo sovietinio meno kanonais⁵. Kitas prieškario grafikos novatorius Bulaka irgi buvo prileistas prie sovietų Lietuvos kino studijos filmų bei teatro spektaklių iliustravimo, išvengė komplikuoatų cenzūrinių situacijų.

Tuo tarpu į molbertinės tapybos, kamerinės skulptūros ir kitų nemasinei publikai adresuotų dailės žanrų lauką aukštesnės ideologinės cenzūros grandys (Glavlitais, LKP CK ideologiniai skyriai) maždaug nuo 7 deš. jau iš esmės nebesikišo. Jos priežiūra buvo deleguota patiems profesionalams, visiškai pasitikėta ekspertais, kurie galėjo nustatyti leistinos meninės raiškos ribas. Pagal vėlyvuoju sovietmečiu nusistovėjusią dailės parodų aprobavimo tvarką kūrinius respublikinėms, tarprespublikinėms, sąjunginėms ir užsienio parodoms atrinkdavo prie Kultūros ministerijos veikusi Vaizduojamosios dailės taryba, sudaryta iš autoritetingų dailininkų ir meno kritikų. Labai retai jų aprobuotus eksponatų sąrašus koreguodavo menotyrininko išsilavinimą turėjęs kultūros ministro, vėliau LKP CK ideologijos sekretoriaus pareigas ėjęs Lionginas Šepetys. Ir tik ypatingais atvejais LKP CK liepdavo nukabinti jau atidarytas parodas, nes iš patirties ten buvo gerai žinoma, kad tai sukels „nereikalingas“ kalbas ir „nesveiką“ susidomėjimą.

Net ir 7 deš., kai vyko bene labiausiai matoma politinė akcija prieš modernistinį meną, viskas buvo surežisuota taip, kad jaunuosius modernistus nutildytų vyresni autoritetingi kolegos arba konservatyvi vietos publika. 1961 m. pradžioje partijos oficiozui *Tiesa* davus signalą, į garsiųjų

4 Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija: cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018. Išimtį galbūt sudarytų tik gana trumpa kampanija prieš abstrakcionizmą dailėje, kilusi po garsiojo Nikitos Chruščiovo išpuolio Manieže 1962 m. pabaigoje.

5 Giedrė Jankevičiūtė, *Telesforas Kulakauskas (1907–1977)*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2016.



1.
Algimantas Švėgžda,
Žalia dėžė, 1979, drobė,
aliejus, 90 × 122, LDM,
nuo 1979, T-6127,
Nacionalinė dailės
galerija, nuolatinė
2009–2019 ekspozicija,
LATGA, Vilnius 2020

Algimantas Švėgžda,
Green Box, 1979, canvas,
oil, 90 × 122, LAM,
since 1979, T-6127,
Lithuanian National
Art Gallery, permanent
exposition of 2009–2019,
LATGA, Vilnius 2020

Vinco Kisarausko iliustracijų Juliaus Janonio knygelės vaikams *Poklius tykoja kas dieną* [žr. p. 41] smerkimo chorą paeiliui įsitraukė ne tik LSSR dailininkų sąjungos ir Vilniaus dailės instituto partinės organizacijos, bet ir pedagogės iš provincijos, rašiusios pasipiktinimo kupinus laiškus *Šluotos* ir kitų periodinių leidinių redakcijoms⁶. 1965 m. laikraštyje *Komjaunimo tiesa* pavišintas Algirdo Šiekštelės „nerimtas jaunatviškas“ abejones dėl meno liaudiškumo sampratos savo kultūrinio kapitalo svoriu užgulė Paryžiaus aukštojoje dekoratyvinio meno mokykloje prieš okupaciją studijavusi LSSR nusipelnusi meno veikėja Domicelė Tarabildienė. Labai panašiai 8–9 deš. sandūroje buvo pristabdyta fotorealizmo raiška sovietų Lietuvos dailėje. Nors iš pradžių Talino *Kunst*, o kiek vėliau ir Vilniaus *Pergalė* išdrįso paskelbti Alfonso Andriuškevičiaus straipsnį, mėginantį apginti „ketveriukės“ pradėtą deromantizavimo tendenciją lietuvių dailėje, viešojoje erdvėje aiškiai dominavo neigiamas anuometinio kūrybinio elito požiūris į Algimanto Švėgždos, Kosto Dereškevičiaus, Arvydo Šaltenio ir Algimanto Kuro pasiūlytą kitokią meninio tikrovės interpretavimo būdą [1 il.]⁷.

Vis dėlto net ir kolegų, publikos bei valdžios tildomi dailininkai išsišokėliai nebuvo išstumti už oficialiai pripažintos dailės lauko ribų. Visoje Sovietų Sąjungoje po vadinamosios „buldozerinės parodos“ Maskvoje (1974), sukėlusios režimui nepalankų didelį tarptautinį rezonansą, buvo pradėtos

⁶ Arūnas Streikus, *op. cit.*, p. 339–340.

⁷ Kęstutis Šapoka, „Pasaulis absoliuto šviesoje. Algimanto Švėgždos kūrybos retrospektyva“, in: *Kultūros barai*, 2011, Nr. 2, p. 62.

kurti savotiškos tylėjimo nišos nonkonformistinės dailės atstovams. Jiems buvo sudaromos sąlygos eksponuoti savo kūrybą riboto viešumo erdvėse su sąlyga, kad ten nebus atvirai antisovietinio, religinio ir pornografinio turinio darbų. Nepaisant to, pagrindiniuose SSRS metropoliuose šiuo laikotarpiu susiformavo ir gana plati neoficialaus, tikrai nematomo meno erdvė, neišsitekusi net ir tuose nišiniuose anklavuose. Labiau matoma ji pasidarė tik sovietinei sistemai pradėjus byrėti 9 deš. pabaigoje⁸.

Pabaltijo respublikose, arba įsivaizduojamuose sovietiniuose Vakaruose, šis „šešėlinės dailės“ reiškinys buvo labai menkas⁹. Vilniuje jį reprezentavo kelerius metus veikusi neoficiali dailės galerija dailininkų Vytauto ir Juditos Šerių bute Užupyje, skulptoriaus Vlado Vildžiūno ir Marijos Ladi-gaitės-Vildžiūnienės namai Vilniaus Jeruzalėje, dailininko Algimanto Kuro dirbtuvės, dar viena kita mažiau žinoma vieta, kur buvo galima pamatyti ar įsigyti į oficialias parodas nepatenkančių kūrinių. Vakariniame imperijos pakraštyje beveik visiems dailininkams modernistams ir postmodernistams buvo sudarytos sąlygos pasilikti oficialaus meno pasaulyje sukuriant jiems riboto viešumo ekspozicines erdves arba suteikiant daugiau laisvės eksperimentuoti taikomosios dailės srityje. Galima išskirti keletą faktorių, lėmusių „šešėlinės dailės“ sektoriaus mažumą Pabaltijo respublikose. Visų pirma, reikėtų sutikti su latvių grafiko ir meno kritiko Janio Borgo interpretacija, jog vietiniai valdininkai tokiu būdu stengėsi bet kuria kaina išvengti „pogrindžio meno“ atsiradimo, kad galėtų Maskvai pasigirti, jog bent čia situacija yra kontroliuojama¹⁰. Sovietų valdžiai šioje probleminėje, ne visų tarptautinės politikos didžiųjų SSRS dalimi pripažįstamoje teritorijoje buvo ypač svarbu nukreipti potencialų inteligentijos nepasitenkinimą esama padėtimi į nepavojingus kanalus: riboto viešumo erdves, dekoratyvinę taikomąją dailę, kūrybos eksportą.

8 Nortono ir Nancy Dodge'ų nonkonformistinio sovietinio meno kolekcija, saugoma Zimmerli meno muziejuje (Naujojo Džersio Rutgers universitetas), yra reprezentatyviausias šios dailės rinkinys (apie 20 000 saugojimo vienetų), tačiau daug jos pavyzdžių esama ir kitose kolekcijose, pavyzdžiui, Georgijaus Kostakio.

9 *Art of the Baltics: The struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945–1991*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. Matyt, aiškiai identifikuojamas nonkonformistinės dailės deficitas lėmė tai, kad ir šioje kolektyvinėje studijoje, paremtoje aukščiausiai minėtos Dodge'ų kolekcijos medžiaga, nėra brėžiamos aiškios ribos tarp oficialiose erdvėse, pavyzdžiui, Pabaltijo trienalėse, eksponuotų drąsesnių ieškojimų, pusiau oficialiose ir uždaroje erdvėse plitusių darbų.

10 Ievos Astahovskos interviu su Janiu Borgu, 2009 02 12, in: *The Self. Personal Journeys to Contemporary Art: the 1960s–80s in Soviet Latvia*, ed. by Helena Demakova, Riga, 2011, p. 73.

Antra, vėlyvuoju sovietmečiu sovietinėse Pabaltijo respublikose svarbiu žaidimo taisykles keičiančiu veiksmu tapo ir vis labiau stiprėjanti kultūrinė komunikacija su išeivija bei kaimyninėmis šalimis, kuriose ieškota tilto į prarastą Vakarų meno pasaulį. Išeivijos dailininkų (Viktoro Vizgirdos, Vytauto Kazimiero Jonyno, Elenos Gaputytės ir kitų) parodos sovietų Lietuvoje ir, atvirkščiai, atsikuriantys korespondenciniai ryšiai tarp išeivijos ir sovietų Lietuvos dailininkų, ypač tai, kad sovietų Lietuvos dailės reiškinų komentarai išeivijos spaudoje, nepaisant cenzūros daromų kliūčių, gana lengvai pasiekdavo kūrybinį elitą, svariai prisidėjo prie kultūrinio kapitalo kaupimo formų kaitos. Tokiame kontekste aiškiai politizuotų valdiškų užsakymų vykdymas ar senstelėjusių dailės kalbos formų naudojimas tampa dailininko reputaciją kompromituojančiu, todėl vengtinu užsiėmimu. Panašų poveikį galėjo turėti atsirandantys nauji sąlyčio su Vakarų daile kanalai¹¹ bei siekis atkreipti į save dėmesį ne tik metropolijoje, bet ir į vakarus nuo Sovietų Sąjungos esančiose šalyse¹². Netgi vėlyvuoju sovietmečiu rengtos Pabaltijo trienalės sukūrė papildomą areną, kur galima įžvelgti varžytuvių dėl to, kas yra labiau vakarietiški ir modernistiški, požymių.

Trečia, nuvokesni režimo atstovai Pabaltijyje suprato, kad laisvesnės raiškos, įkvėpimo iš vakarietiško pavyzdžių besisemiančią vietinių dailininkų kūrybą, ypač taikomosios dailės srityje, galima sėkmingai išnaudoti kaip sovietinio latvių, lietuvių ar estų meno vizitinę kortelę tiek imperijos viduje, tiek užsienyje¹³. Viena vertus, Pabaltijo menininkų pripažinimas platesnėje tarptautinėje erdvėje netiesiogiai suteikė daugiau kultūrinio kapitalo bei politinio svorio ir vietiniams valdančiojo elito atstovams. Kita vertus, tai suteikė galimybę vietos menininkų kūrybinę energiją ir jų siekį kurti „moderniai vakarietišškai“ įdarbinti sistemos labai. Taikomosios dailės atstovų savipratą dalyvaujant eksportinio SSRS įvaizdžio kūrime puikiai

11 Vienas kitas dailininkas vėlyvuoju sovietmečiu turėjo galimybę ilgiau pabūti Vakarų šalyse: pavyzdžiui, tapytojai Vincentas Gečas (1962–1963) ir Leonardas Tuleikis (1975–1976) stažavosi Italijoje, Algimantas Švėgžda – Londone (1980), skulptorius Vladas Vildžiūnas 1977 m. su kūrybiniu vizitu lankėsi JAV, surengė asmenines parodas Niujorke, Čikagoje, Los Andžele ir kt. Per knygyną „Draugystė“ buvo galima užsisakyti leidinių iš Lenkijos, iš kurių buvo patiriama, kas vyksta ne tik žymiai laisvesniame kaimyninės šalies dailės gyvenime, bet ir Vakarų dailės pasaulyje.

12 Kol kas neturime platesnės studijos apie sovietų Lietuvos dailininkų tarptautinius ryšius, tačiau galima spėti, kad jų geografija ir įtaka buvo panaši kaip ir akademinės muzikos atveju. Plačiau apie jį žr.: Rūta Stanevičiūtė, Danutė Petrauskaitė, Vita Gruodytė, *Nailono uždanga: Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.

13 *The Self. Personal Journeys to Contemporary Art: the 1960s-80s in Soviet Latvia*, p. 69.

atskleidžia Karolinos Jakaitės studija, kurioje narpliojama Pabaltijo respublikų pavilijono 1968 m. Londone vykusioje SSRS pramonės ir prekybos parodoje istorija¹⁴. Studijos autorė šio projekto esmei atskleisti vykusiai pasirinko „Šaltojo karo kapsulės“ metaforą, o jos aprašomi projekto dalyviai buvimą toje kapsulėje pirmiausia matė(o) kaip jiems tekusią unikalią galimybę nelaisvės sąlygomis kurti laisvai, t. y. išlaisvinti savo kūrybinę vaizduotę ir drąsiai eksperimentuoti. Mano požiūriu, ši įsivaizduotos laisvės kapsulė vis dėlto irgi buvo politinio užsakymo sukurti dar vieną sovietinės tikrovės simuliakrą išpildymas. Nors šį kartą reikėjo imituoti sovietizuotos „Pribaltikos“ vakarietiškomą ir modernumą, o ne menamą socialistinės realybės grožį ir gerovę, esmė nuo to per daug nepasikeitė. Tai vis tiek buvo išvirkščio socialistinio realizmo variantas, kur autoriams iš viršaus padiktuota jų kūrybinė užduotis ir kontroliuojamas jos realizavimas.

Verta pasvarstyti ir oficialiojo, „tyliojo“ ar „šešėlinio“ (post)modernizmo pridėtinės estetinės vertės problemą. Kitaip tariant, kelti klausimą, ar buvimas tylos ir šešėlio zonose vėlyvuuoju sovietmečiu negeneravo papildomo kultūrinio kapitalo? Svarstyтина prielaida, kad po to, kai sovietų Lietuvoje kuriama dailė (ir *mainstreamas*, ir „tylusis modernizmas“, ir netgi iš dalies šešėlis) pasidarė matoma už „nailono uždangos“¹⁵, dalis dailininkų sąmoningai ar intuityviai rinkosi galimybę likti tyloje ar šešėlyje užuot spindėję rampų šviesoje. Juolab kad ribos tarp šių dailės lauko sektorių nebuvo neperžengiamos, jie galėjo nekonfliktiškai koegzistuoti kūrėjų grupės, šeimos ar netgi vieno asmens lygmeniu. Sistemos tokia kūrėjų šizofreniška būklė irgi nejaudino ir ji jos net nebandė taisyti.

Didėjančią Lietuvos dailės lauko fragmentaciją vėlyvuuoju sovietmečiu atitiko ir kūrybos adresato skilimas. Vieni kūriniai buvo skirti masiniam meno vartotojui, todėl sistemos griežčiau kontroliuojami, tačiau ir gerai atlyginami (ne tik pinigais, bet ir statusu). Kiti siekė patikti labiau rafinuoto žiūrovo, užklystančio ir į mažiau prieinamas ekspozicines sales, akiai, todėl sistemai nelabai rūpėjo, tačiau prisidėjo prie nonkonformisto

¹⁴ Karolina Jakaitė, *Šaltojo karo kapsulė: lietuvių dizainas Londone 1968 m.*, Vilnius: Lapas, 2019.

¹⁵ Šios metaforos autorius yra vengrų istorikas Györgi Peteri (*Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*, ed. by Györgi Peteri, Trondheim, 2006). Jo manymu, ši metafora adekvačiau negu įsigalėjęs geležinės uždangos vaizdiny apibūdina komunistinio bloko kultūrų santykį su globaliu kultūriniu kontekstu.



2.
Kazimiera Zimblytė
(Kazė), *Namai, kurių nėra*, 1969, drobė,
aliejus, 70 × 65, Edvido
Žuko nuosavybė,
LATGA, Vilnius 2020

Kazimiera Zimblytė
(Kazė), *The Non-Existing House*, 1969,
canvas, oil, 70 × 65,
Edvidas Žukas' personal
collection,
LATGA, Vilnius 2020

įvaizdžio formavimo. Treti buvo žinomi tik siauram profesionalų ir kolekcininkų ratui, sistemai visiškai nematomi, tačiau beveik garantuotai užtikrino žinomumą tarp alternatyvia daile besidominčių meno vertintojų SSRS ir užsienyje. Pavyzdžiui, 7 deš. pabaigoje iš oficialaus sovietų Lietuvos meno lauko išguita Kazė Zimblytė, pasak Aistės Kisarauskaitės, „buvo pastebėta ir įvertinta Maskvos *undergroundo* intelektualų, Zimblytė ėmėsi globoti meno teoretikas Anatolijus Strigaliovas. Kūriniai buvo eksponuojami privačioje Vasilijaus Rakitino galerijoje, Kazės tapybą Maskvoje pirko avangardinio meno kolekcininkai“¹⁶ [2 il.]. Svarbiausia, kad visų išvardytų auditorijų aptarnavimas vėlyvuoju sovietmečiu jau generavo maždaug vienodus kultūrinio kapitalo dividendus. Darytina prielaida, kad didžiausią grąžą užtikrino sugebėjimas atlikti iš karto visus tris vaidmenis.

Pažymėtina ir tai, kad dailės lauko fragmentacija Lietuvoje iš esmės reiškesi tik stilistiškai, raiškos forma. Panašiai kaip literatūroje, muzikoje ar kituose menuose, dailėje mes turime labai mažai kūrybos „į stalčių“

¹⁶ Aistė Kisarauskaitė, „Tarsi mažytės šventyklos: Kazės Zimblytės abstrakčių kalba“, in: *7 meno dienos*, Nr. 21, 2018 05 25.



3.

Marija Teresė Rožanskaitė, *1941-ieji metai*, 1972, asambliažas, drobė, aliejus, 125 × 200 × 15, MO muziejus, Rož-A0746, nuo 2013, LATGA, Vilnius 2020

Marija Teresė Rožanskaitė, *1941*, 1972, assemblage, canvas, oil, 125 × 200 × 15, Vilnius MO Museum, Rož-A0746, since 2013, LATGA, Vilnius 2020

pavyzdžių – tokių dailės kūrinių, kurių sovietmečiu nebūtų buvę galima ištraukti į dienos šviesą dėl to, kad jie savo turiniu aiškiai kvestionuoja sovietinį pasaulėvaizdį, vaizduoja politiškai nepageidaujamus teminius siužetus. Greta kai kurių į tragiškus partizanų karo aspektus apeliuojančių Vinco Kirsausko ar religiniais siužetais prisodrintų Antano Kmieliausko darbų, šiai kategorijai galėtume priskirti nebent 8 deš. sukurtus buvusios tremtinės, dailininkės Marijos Teresės Rožanskaitės kūrinius, plėtojančius sovietinio teroro ir jo atminties problemas¹⁷ [3 il.], ar keletą 9 deš. fotorealistinių Romano Vilkausko kūrinių (*Interjeras X*, 1981; *Garažo durys*, 1982; *Josifas Stalinas*, s. d.). Beje, Rožanskaitė buvo vienintelė iš daugiau nei dvidešimties Sibiro tremtį patyrusių ar politinio kalinio duonos valgusių LSSR dailininkų sąjungos narių, išdrįsusi tapyti sovietinę ideologinę cenzūrą jokių šansų neturėjusius praeiti vaizdus. Visi kiti daugiau ar mažiau prisitaikė ir

¹⁷ *Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 4: 1945–1990, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 606.



4.
Anelė Mironaitė, kilimas
Salomėjos Nėries portretas,
1964, linas, 93 × 74,
Maironio lietuvių literatūros
muziejus, MK-771

Anelė Mironaitė, carpet
*The Portrait of Salomėja
Nėris*, 1964, linen, 93 × 74,
Maironis Museum of
Lithuanian Literature,
MK-771

rado savo vietą sovietinės dailės peizaže. Kai kuriems netgi pavyko prasi-
mušti į nomenklatūrines pozicijas ir tarptautinę erdvę. Partizano brolis Vy-
tautas Ciplijauskas ilgą laiką buvo LSSR DS tapybos sekcijos pirmininkas
(1973–1987), dalyvaudavo tarptautinėse parodose, buvo išleidžiamas lankyti
JAV gyvenančius savo gimines. 10 metų tremtyje praleidęs Aniuolas Glins-
kis vėliau tapė pramoninius peizažus ir buvo samdomas apipavidalinti SSRS
pavilijoną pasaulinėje parodoje *Expo-67* Monrealyje. Skulptoriui Vytautui
Mačiuiikai antisovietinės rezistencinės veiklos „dėmė“ irgi netrukde važinėti
po užsienį ir gauti svarbius valdiškus užsakymus¹⁸.

Neafišuojant savo religinių įsitikinimų, įsitvirtinti sovietų Lietu-
vos dailės lauke buvo įmanoma ir pogrindyje veikusių moterų vienuolių
narėms. Ilgametė Nekaltosios Mergelės Marijos seserų tarnaičių kongre-
gacijos provinciolė Anelė Mironaitė sugebėjo derinti šias pareigas su vado-
vavimu „Dailės“ kombinato tekstilės skyriui, garsėjo kaip sceninių tautinių
kostiumų ir dekoratyvinių kilimų kūrėja [4 il.]. Sesuo eucharistietė Zuzana
Pranaitytė, 1958 m. baigusi Valstybinį dailės institutą ir įgijusi skulptorės

¹⁸ 1961–1975 m. jis buvo panaudojamas kaip KGB agentas „Don“ daugiausia šnipinėti
išėivijos lietuvius. Žr: KGB agentūros bylų registracijos žurnalas, kgbveikla.lt.



5. Valentinas Antanavičius, *Baudžiava*, 1969–1988, drobė, aliejus, 115 × 174, LDM nuo 1988, T-8861, Nacionalinė dailės galerija, nuolatinė 2009–2019 ekspozicija

Valentinas Antanavičius, *Serfdom*, 1969–1988, canvas, oil, 115 × 174, LAM since 1988, T-8861, Lithuanian National Art Gallery, permanent exposition of 2009–2019

specialybę, ne tik dalyvavo parodose, bet ir vykdė gana reikšmingus valstybinius užsakymus. Žymiausias iš jų – Šventojoje 1982 m. pastatyta skulptūrinė kompozicija *Žvejo dukros*¹⁹.

Retrospektyviai į antisisteminės dailės stalčių jokių būdu negalima brukti antikinių ir baltų mitologijos siužetų, kurie vėlyvuoju sovietmečiu dailėje buvo vienas iš madingų kelių, leidusių pabėgti nuo atgrasių oficialių temų. Valdžios žmonės jų ne tik nevengė, bet ir palaikė pastangas jais užkloti erzinančius krikščioniškos tradicijos sluoksnius sekuliarizuotose erdvėse. Vilniaus universiteto senųjų rūmų interjerų dekoravimo 400 metų jubiliejui programa – tik pats ryškiausias to pavyzdys²⁰. Drašios sovietinės tikrovės dekonstrukcijos, vėlyvuoju sovietmečiu gana dažnai pasitaikiusios ne tik „tyliojo“ ir „šešėlinio“ (post)modernizmo nišose, bet ir oficialiosios dailės parodose, irgi niekaip netelpa į antisisteminio meno kategoriją, nes kolektyvinė

¹⁹ Arūnas Streikus, „Tikėjimo liudijimas ateistinėje sistemoje“, in: *Iš sovietinės patirties į laisvės erdvę: vienuolikos Lietuvoje XX a. antroje pusėje*, Vilnius: LKMA ir LGGRTC, 2015, p. 64.

²⁰ Prie šio projekto nemažai prisidėjęs ilgametis Vilniaus universiteto užsienio kalbų mokymo centro audiovizualinės laboratorijos vedėjas Albinas Kentra vizualinę universiteto lituanizaciją, tokiu būdu jį galutinai užvaldant, visiškai nepgrįstai įsivaizduoja vos ne kaip antisisteminį aktą; žr. Elonos Lubytės pokalbį su juo knygoje *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, p. 219.

(savi)cenzūra jas galėjo gana sėkmingai legalizuoti kaip dailininkų nusivylimą modernia civilizacija apskritai, o ne realia sovietine kasdienybe konkrečiai. Kaip liudija kelių dailininko Valentino Antanavičiaus paveikslų istorijos [5 il.], netgi gana aiškiai dabar matomus ezopinės dailės kalbos potėpius reikėjo specialiai paryškinti Atgimimo laikotarpiu, kad jie pasidarytų aiškūs ne vien siauram pašvęstųjų ratui, bet kiekvienam žiūrinčiajam. Anuomet gi tas pačias temas nesunkiai galima buvo sinchronizuoti su sovietiniu naratyvu.

Apibendrinant reikia pabrėžti, kad vėlyvojo sovietmečio Lietuvos dailės laukas rodosi gerokai sudėtingesnis nei vien tik jam primetamas supaprastintas dvilypis planas. Galima išskirti mažiausiai keturis (post)modernizmo klodus: oficialųjį sisteminių, rodomą visiems reprezentacinėse parodose; „tylųjį“ sisteminių, matomą riboto viešumo erdvėse, kavinių ir restoranų interjeruose ar šaltojo karo kapsulėse; „šešėlinį“ nesisteminių, prieinamą tik patikimųjų akims neoficialiose erdvėse; antisisteminių, paslėptą uždaruose stalčiuose arba patikimą užsienio kolekcininkams. Pabaltijo specifika lėmė, kad du pirmieji lygmenys kitiems dviem paliko labai mažai vietos.

Gauta ——— 2019 04 11

Arūnas Streikus ———

Kas tildė modernizmą? Apie dailės lauko ypatumus sovietiniuose Vakaruose

Literatūra

- Andriuškevičius Alfonsas, „Seminonkonformistinė lietuvių tapyba: 1956–1986“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 12, p. 12–23.
- Art of the Baltics: The struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945–1991*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Jakaitė Karolina, *Šaltojo karo kapsulė: lietuvių dizainas Londone 1968 m.*, Vilnius: Lapas, 2019.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Telesforas Kulakauskas (1907–1977)*, Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2016.
- Kisarauskaitė Aistė, „Tarsi mažytės šventyklos: Kazės Zimblytės abstrakcijų kalba“, in: *7 meno dienos*, Nr. 21, 2018 05 25.
- Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 4: 1945–1990, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.
- Nylon Curtain: Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*, ed. by Györgi Peteri, Trondheim, 2006.
- Stanevičiūtė Rūta, Petrauskaitė Danutė, Gruodytė Vita, *Nailono uždanga: Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.
- Streikus Arūnas, Šimkūnas Vidmantas, Kuzmickaitė Daiva, *Iš sovietinės patirties į laisvės erdvę: vienuolijos Lietuvoje XX a. antroje pusėje*, Vilnius: LKMA ir LGGRTC, 2015.
- Streikus Arūnas, *Minties kolektyvizacija: cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018.
- Šapoka Kęstutis, „Pasaulis absoliuto šviesoje. Algimanto Švėgždos kūrybos retrospektyva“, in: *Kultūros barai*, 2011, Nr. 2, p. 62–65.
- The Self. Personal Journeys to Contemporary Art: the 1960s-80s in Soviet Latvia*, ed. by Helena Demakova, Riga, 2011.
- Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, sud. Elona Lubytė, Vilnius: Tyto alba, 1997.

Summary

What Made Modernism so Quiet? The Particularities of the Art Field in the Soviet West

Arūnas Streikus

Keywords: soviet art, modernism, censorship, official art, anti-systematicity.

The paper aims to clarify the specificity of the art field in the Soviet Lithuania, and argues that the latter cannot be exhausted by the dichotomous approach based on a clear-cut separation between the official (non-modernist) art and the ‘quiet’ (invisible) modernism. The paper focuses on the art phenomena that, until now, have been referred to via a rather lofty umbrella term ‘quiet modernism’, and breaks them down into three segments: ‘quiet’ systemic art, ‘shadowy’ non-systemic art, and anti-systemic art. Compared to the ideological control of other arts, fine art censorship in Soviet Lithuania was relatively weak, with only the mass-oriented genres having been subjected to closer scrutiny. The control of easel painting was delegated to the art professionals themselves, while the experts and audiences were fully trusted in setting the boundaries of artistic expression. Meanwhile, during the late period, the Soviet regime itself became much more tolerant of the possibilities of artistic expression. Here we can highlight several factors that contributed to the fact that, having been a less visible and yet fully established within the bounds of the official, the quiet systemic art in Soviet Lithuania not only completely ‘overshadowed’ the non-systemic art, but also left no place for the anti-systemic art production. First, with regards to the problematic territory where public dissent was still rife and unchecked, Soviet government felt it important to divert the potential opposition through relatively harmless channels such as the spaces of limited visibility, decorative applied art, and art export. Second, during the late soviet era, the soviet republics of the Baltic region were looking for

Arūnas Streikus —

Kas tildė modernizmą? Apie dailės lauko ypatumus sovietiniuose Vakaruose

the ways to reach out for the lost world of Western art by strengthening their cultural ties with exiles and neighbouring countries west of the Iron Curtain, which was another important factor that modified the rules of the game. Third, local party elite quickly realised that they could strengthen their administrative powers by exploiting the work of Lithuanian, Latvian, and Estonian artists who, particularly in the sphere of applied arts, were largely inspired by West and therefore freer in expression—party leaders were using this kind of art as a regional business card both inside the soviet empire, and abroad.