

Apie paveikslų laisvę. Vėlyvojo sovietmečio dailės interpretacijos

Linara Dovydaitytė

Vytauto Didžiojo universitetas



Erika Grigoravičienė,
*Artai menas, arba
Paveikslo (ne)laisvė*,
Vilnius: Lietuvos
kultūros tyrimų
institutas, Inter
Se, 2017, 290 p.,
il., santrauka anglų k.,
tiražas 600 egz., – ISBN
978-9955-548-57-7

Maketo dailininkas
Jokūbas Jacovskis,
viršelyje – Valentinas
Antanavičius,
Reinkarnacija, 1975,
asambliažas, 100 × 40,
Romano Raulynaičio
rinkinys

Istoriškai artikuliuoti praeitį – nereikia pažinti, „kaip viskas buvo iš tikrųjų“. Tai reiškia užvaldyti prisiminimą tokį, koks jis sužimba pavojaus akimirka.

W. Benjamin¹

Kažkodėl man ypač neramu dėl per grotas lendančių, krintančių ilgų dirbtinių lėlės plaukų. Mitchellas pasakytų, kad jie „ne negyvi“ – lyg tie, kurie toliau auga karste. Viskas tampa gerokai sudėtingiau.

E. Grigoravičienė²

Ši 2017 m. išleistos Erikos Grigoravičienės monografijos *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė* recenzija yra gerokai vėluojanti. Tikėtina, kad tie, kas domisi moderniaja Lietuvos tapyba, knygą jau skaito, studijuoja ir aptarinėja, todėl savo tekste ne tiek apžvelgsiu ir pristatysiu knygą, kiek diskutuosiu su ja. Neabejoju, kad rašau apie vieną svarbiausių nepriklausomybės laikotarpio menotyros veikalų. Grigoravičienės knyga bent iš dalies užpildo spragą, žiojinčią šiuolaikinėje Lietuvos menotyroje, kadangi per beveik 30 nepriklausomybės metų nebuvo išleista jokių akademinų – nei sintetinių, nei monografinių – veikalų apie XX a. antros pusės Lietuvos dailę. O tai reiškia, kad ištiso svarbaus periodo dailė nebuvo tapusi rišliu ir „mąstytinu“ diskursu. Ir tai ne bet kokia knyga. Autorė yra viena rimčiausių ir nuosekliausių mokslininkių, tyrinėjančių ano laikotarpio dailę. Jos moksliniai straipsniai, skirti tiek oficialiajam sovietmečio dailės gyvenimui, tiek to laiko tapybai, jau yra tapę nepamainoma fragmentiškos, iš atskirų tyrinėtojų indėlio susidedančios XX a. antros pusės Lietuvos dailės istorijos dalimi. Išspausdinus šią monografiją, Lietuvos menotyros situacija labai pasikeitė – iš fragmentų sudėliotą pabirą vėlyvojo sovietmečio tapybos istorijos vaizdą papildė solidi autorinė šios istorijos versija, paremta šiuolaikiškėmis teorinėmis priegomis, pasižyminti puikiu objekto išmanymu ir įtikinančia jo interpretacija.

Monografiją sudaro dvi dalys, kurios skiriasi tiek objekto, tiek metodologijos požiūriu. Pirma knygos dalis, susidedanti iš skyrių „Sklandos vingiai“, „Daug įvairių istorijų“ ir „Likimų enciklopedija“, yra skirta vėly-

1 Walter Benjamin, „Apie istorijos sampratą“, in: Walter Benjamin, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 327.

2 Pastaba apie Valentino Antanavičiaus asambliažą *Reinkarnacija*, kurio fragmentas reprodukuotas ant aptariamos knygos viršelio. „Meno istorija kaip Leviatano kūnas. Monikos Krikštopaitytės pokalbis su dailėtyrininke Erika Grigoravičiene naujos knygos „Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė“ proga“, in: *7 meno dienos*, Nr. 5 (1242), 2018 02 02.

vojo sovietmečio tapybos sklaidai ir recepcijai po 1990-ųjų. Antroje dalyje, kurią sudaro skyriai „Veiksmingos formos“, „Gyvenimo laižymas per stiklą“ ir „Milžinas ir minia“, nagrinėjama pati vėlyvojo sovietmečio tapyba. Toks pasirinkimas kalbėti ir apie praeitį, ir apie tos praeities suvokimą šiandien leido autorei numatyti ir svarstyti papildomą metaklausimą apie tai, iš kokių pozicijų yra parašyta jos pačios praeities istorijos versija. O man, kaip to paties laikotarpio dailės tyrinėtojai ir šios knygos recenzentei, tai tapo atviru kvietimu polemikai, į kurią netrukus leisiusi.

Metodologiniu požiūriu dvi knygos dalys atstovauja dviem skirtingiems – „lengvajam“ ir „sunkiajam“ – menotyros žanrams. Mat pirma dalis (tai labiausiai atsispindi skyriuose „Skaidos vingiai“ ir „Likimų enciklopedija“), sudaryta it mozaika iš atskirų, trumpai pristatytų fragmentų, vaizduoja sovietmečio tapybos likimo vingius postsovietiniame dailės gyvenime (meno institucijų veikloje, kuruotose parodose, dailėtyros tekstuose). Tuo tarpu antra knygos dalis yra paremta gilia ir išsamia dvylikos dailininkų (Valentino Antanavičiaus, Vinco Kisarausko, Šarūno Saukos, neformalių *ketverto* ir *penketo* grupuočių atstovų) kūrybos analize ir veikiau demonstruoja sunkiasvorio, teoriškai pasikausčiusio dailėtyros mokslo galimybes. Toks žanrinis knygos nevientisumas yra savotiškai žavus, nes konceptualiai atspindi pagrindinį autorės siekį – papasakoti „meno, o ne sociokultūrinėje laikotarpio terpėje giliai įsišaknijusios kūrybos praktikos istoriją“ (p. 7).

Skaitant knygą žavi ir kita negrynumo apraiška – turtinga, vaizdinga autorės kalba, kurioje išmoningai derinamas mokslinis ir literatūrinis stilius, pasitelkiama ironija („Dereškevičiaus paveikslų personažams viešojo transporto viduje sekasi kiek geriau nei Šaltenio, gal tai priklausė ir nuo dailininkų naudotų maršrutų“, p. 173; „Kisarauskienė viena iš pirmųjų Lietuvoje mėgino atskleisti moteriškos lyties vargus, tik tuomet beveik niekas to negalėjo matyti“, p. 84), greta profesinės argumentacijos neretai sušvyti kasdieninės kalbos intarpai („Jų kūryboje reikšminga forma virto veiksminga, savo modernistinį suverenumą išmainė į žiūrovo sielą ir ėmė su juo išdarinėti velniškus dalykus“, p. 123). Knygos skaitymo malonumą didina ir į tradicinį meno istorijos pasakojimą įpintos autorės prisiminimų, sakytinės istorijos detalės, informacija apie dailės gyvenimo užkuliusius, gandai.

Pats knygos sumanymas yra pagrįstas įdomia ir originalia sovietmečio dailės „įsovietinimo ir išsovietinimo“ koncepcija, kuri pristatoma įvade, o išskleidžiama daugiausia pirmoje knygos dalyje. Pasitelkusi „įsovietinimo / išsovietinimo“ perskyrą, Grigoravičienė apžvelgia ir suskirsto įvairius sovietinio periodo dailės vertinimus, atsiradusius Lietuvai atgavus nepriklausomybę ir pradėjus nustatinėti savo santykį su nesena, ką tik „užbaigta“ praeitimi. Sovietmečio dailės „įsovietinimu“ autorė vadina tokius požiūrius ir vertinimus, pasireiškiančius, pavyzdžiui, per tekstus ar parodas, kurie meno kūriniais savojo laiko atstovais (pasak Grigoravičienės, „epochos dokumentais ar net liekanomis“, p. 7). Tuo tarpu sovietmečio dailės „išsovietinimas“, anot jos, vyksta, kai dailėtyriniai tekstai, parodos ar meno institucijų veikla pateikia meno kūriniais kaip nepriklausomus nuo istorijos, „gebančius peržengti laiko ir erdvės ribas“ (p. 7). Ši griežtoka poliarizacija leidžia Grigoravičienei išties konceptualiai nušviesti šiandieninius sovietmečio dailės vertinimus ir net pateikti savotišką jų raidos versiją. Knygos įvade glaustai yra pristatoma, kaip iškart po 1990 m. prasidėjo dailės, ką tik tapusios „sovietmečio daile“, „išsovietinimas“, ieškant joje politinės rezistencijos apraiškų ar, atvirkščiai, vertinant universalius, estetinius, o ne politinius dailės aspektus. Kiek vėliau „išsovietinimą“ keičia „įsovietinimas“, dailėtyroje pasireiškęs interpretuojant meno kūriniais jų kilmės – politinės, visuomeninės ir kultūrinės terpės – kontekste. Naujausias dailėtyros tendencijas Grigoravičienė sieja su dar viena „išsovietinimo“ banga, kuriai atstovauja ir jos pačios veikla bei ši knyga. Dar daugiau, pasak autorės, „išsovietinimui“ turėtų priklausyti ir ateitis: „Estetinė sovietmečio dailės vertė ir vaizdų likimas, regis, priklauso nuo galimybės ją koku nors būdu išsovietinti, interpretuojant kaip antisovietinį, nesovietinį ar laiko ir erdvės ribas pranokstantį universalų meną“ (p. 26).

Iš tiesų „įsovietinimo / išsovietinimo“ koncepcija leidžia įdomiai ir savirefleksyviai svarstyti apie sovietmečio dailės vertes ir jų steigimo procesus bei peripetijas postsovietinėje menotyroje ir meno institucijų veikloje. Apie tai kalbama pirmoje knygos dalyje, nagrinėjant platų nepriklausomybės metų meno sklaidos ir recepcijos lauką – nuo sovietmečio dailei skirtų pirmųjų kuruotų parodų iki naujų kolekcijų ir muziejų atsiradimo, nuo

mokslo disertacijų iki dailės kritikos ir parodinių bei leidybinių projektų. Tačiau tuo pačiu ši koncepcija kelia ir abejonių, pirmiausia dėl to, kad yra pagrįsta binarinių priešybių logika. „Įsovietinimo / išsovietinimo“ perskyrą Grigoravičienė grindžia ir kitomis opozicijomis, supriešindama, pavyzdžiui, istorinį ir estetinį požiūrius, socialinę ir interpretacinę dailėtyrą. Stabtelkime prie pastarosios. Pats savaime autorės vartojamas interpretacinės dailėtyros terminas man nėra aiškus, nes visi dailėtyros metodai ir prieigos vienaip ar kitaip interpretuoja pasirinktą objektą ir yra „interpretaciniai“. Įvade šį terminą mėginama patikslinti, kaip pagrindinį metodą įvardijant „postsemiotinę, fenomenologinę, interikoninę ir intertekstinę vaizdų interpretaciją“ (p. 13). Tačiau interpretacinės dailėtyros sąvokos reikšmė pasidaro aiškesnė tik atkreipus dėmesį, kad Grigoravičienė ją suvokia kaip socialinės dailėtyros priešingybę. Kadangi mąstymas opozicijomis yra tiesiogiai susijęs su verčių priskyrimu, knygos autorė per opoziciją papildomą vertę suteikia ir interpretacinei dailėtyrai: „būtent interpretacija yra *meno* istorijos pagrindas, kitaip jos parašyti neįmanoma arba tai nebus *meno* istorija“ (p. 13).

Šioje vietoje turiu prisipažinti, kad mano pačios daryti vėlyvojo sovietmečio tapybos tyrimai kaip tik pakliūva į socialinės dailėtyros lauką (apie tai kalbama ir šioje knygoje), todėl minėtas dramatiškas interpretacinės ir socialinės dailėtyros, kaip ir kitų opozicijų, supriešinimas negalėjo likti mano nepastebėtas. Remdamasi postkolonializmo prieiga, gretinu sovietinį režimą su kolonijine tvarka, tačiau ne tam, kad dar kartą atmesčiau sovietinę praeitį kaip „svetimą“, o tam, kad susigražinčiau ją iš kolonizatorių rankų. Susigražinimo veiksmui atlikti reikia pripažinti, kad mąstymas binarinėmis opozicijomis (mes / jie, kolonistas / kolonizuotasis) yra būdingas pačiam kolonializmui ir pagrindžia jo galią, tuo tarpu kolonijinė tvarka yra veikiau pagrįsta ambivalencija, hibridiškumu ir abipuse sąveika. Tai verčia permąstyti ir kritiškai užklausti kitus, jau šių laikų binarizmus, tokius kaip „sovietinis / nesovietinis“.

Polemizuodama su knygos autore, noriu atkreipti dėmesį į dar dvi problemas. Viena, autorė pernelyg siaurai supranta socialinę dailėtyrą, jos objektu laikydama tik *meno* kūrinio kilmę sociokultūrinėje terpėje. Tuo tar-

pu tokių autorių kaip TJ Clarko ir kitų plėtojama socialinė meno istorija ne mažiau dėmesio skiria meno kūrinį suvokimui, tą suvokimą lemiančioms sąlygoms ir diskursams. Antroji problema yra ta, kad socialinės dailėtyros prieigai būdinga meno ir politikos paradigma (t. y. meninės kūrybos kūrimo, sklaidos ir recepcijos neatsiejamumas nuo kultūrinio, socialinio ir politinio konteksto) yra pasitelkiama ir pačios Grigoravičienės, tik, deja, ne griežtai metodologiškai, o veikiau laisvai metaforiškai. Tokia pozicija leidžia autorei ne nagrinėti dialektinius ryšius tarp meninės kūrybos ir išorinio pasaulio (būtent socialinės meno istorijos šalininkas TJ Clarkas teigia, kad ir meno kūrinį veikia pasaulis, ir pasaulį – meno kūrinys), o tiesiog laikyti praktiškai visus vėlyvojo sovietmečio dailininkus modernistus (atstovaujančius J. Rancière'o estetiniam režimui³) demokratijos šaukliais (p. 10–11). Šioje vietoje, žvelgdama iš socialinės dailėtyros pozicijų, matau pavojų tiesiog iš naujo mitologizuoti tai, ką jau kartą bandė mitologizuoti rezistencinės kultūros sampratos kūrėjai XX a. 10 deš. pradžioje. Knygos įvade pristatomi naujausi istorikų veikalai šio remitologizacijos pavojaus išvengia arba išvengia tik iš dalies dėl to, kad atidžiai nagrinėja konkrečius socialinius ryšius ir istorines aplinkybes. Tačiau pagrindinis autorės siekis – ieškoti laisvės nelaisvoje visuomenėje – perkeltas į aistorišką dailės interpretaciją gali tapti pretekstu naujam mitui.

Stiprioji Grigoravičienės knygos pusė, mano manymu, yra ne mėginimas dar kartą politiškai įvertinti vėlyvojo sovietmečio meną (nors apie tai kalbama pirmoje darbo hipotezėje – „visų šių dailininkų nuosekliausiai vykdoma misija, regis, kaip tik buvo išardyti, sužlugdyti, sugriauti reprezentacinę santvarką, kad triumfuotų estetinė – demokratijos analogas“, p. 12), o savita sovietmečio meno kūrinį, kaip vaizdų, interpretacija, paremta laikui nepavaldžių intertekstinių ir interikoninių nuorodų analize bei santykio su (hipotetiniu) žiūrovu tyrinėjimais. Autorei meno kūriniai yra visų pirma vaizdai, gyvuojantys aistoriškoje erdvėje, laisvai judantys, kontaktuojantys ir gimstantys iš santykio su kitais vaizdais, atkeliaujančiais iš įvairių epochų. Viename ar kitame meno kūrinyje pamatytos sąsajos su kitais vaizdais ar diskursais nėra svarstomos per istorinių įtakų ar poveikio prizmę, vaizdų ryšiai su kitais vaizdais ir tekstais netikėtai sužimba žiūrėjimo patirties

3 Grigoravičienė pasitelkia Jacques'o Rancière'o teoriją apie reprezentacinį ir estetinį meno suvokimo režimus. Knygos kontekste reprezentacinį režimą atitiktų socialistinis realizmas, o estetinį – modernistinis ir postmodernistinis menas. Knygos autorei ši perskyra atrodo produktyvesnė nei sovietmečio dailės tyrimuose vyraujantis dailės modernėjimo diskursas; p. 10.

akimirką. Antroje knygos dalyje galima rasti puikių tokio tipo interpretacijų pavyzdžių, kurie mane dažnai užburdavo, o kartais net ir įtikindavo (panašiai kaip meno kūriniai, kurių poveikį sunku numatyti). Čia paminėsiu tik įspūdingą Mindaugo Skudučio, Henriko Natalevičiaus, Šarūno Saukos ir kitų dailininkų paveikslų interpretaciją, susiejančią XX a. 9 deš. jų vaizduotą minias ir milžinus su XVII a. Thomo Hobbeso politiniu veikalu *Leviatanas*, Hieronymo Boscho ir Pieterio Bruegelio tapytais „knibždėlynais“, Ričardo Gavelio romanu *Vilniaus pokeris* ir XXI a. Lietuvos realijomis bei masiniu nusivylimu politiniu bendrabūviu. Ne mažiau įdomus autorės atliktas Vinco Kisarausko sukurtų vaizdų panardinimas į tirštą semiotikos, poststruktūralizmo, kibernetikos idėjų pasaulį, leidęs prieiti prie išvados, kad dailininko kūryba kalba jau nebe apie lyčių, o apie žmogaus ir mašinos skirtį. Tokių gilių ir atveriančių atvejo studijų knygoje yra ir daugiau.

Grigoravičienė remiasi tokiais autoriais kaip Aby Warburgas ir jo įkvėptas George'as Didi Hubermanas, kurie sukūrė vadinamąją „nehumanistinę“ dailėtyrą ir susiejo meno kūrinis su kitokia laiko samprata⁴. Jie meno kūrinis, kaip vaizdus, sieja ne su horizontalia, evoliucine, žmogaus sugalvota (t. y. humanistine) istorija, o su vertikaliu laiku, labiau primenančiu menkai žmogaus kontroliuojamą atminties veiklą. Sekant Walteriu Benjaminu laikomasi nuostatos, kad praeitis yra ne tiek faktai, kiek atmintis apie ją, išprovokuota stipraus sukrėtimo. Kaip ir minėtiems autoriams, Grigoravičienei meno kūriniai yra „intensyvaus, kerinčio ir šokiruojančio optinio poveikio šaltinis“ (p. 11), galintis paskatinti leistis į kelionę po klaidžius kolektyvinės atminties labirintus. Kaip ir bet kokiomis metodologinėmis nuostatomis besiremiančioje dailėtyroje, tokios kelionės liudijimų vertė priklauso nuo dailėtyrininkės žinių, gebėjimų ir... išmonės. Puikiai, vietomis net virtuoziskai Grigoravičienės šioje knygoje atliekama įdomių vėlyvojo sovietmečio tapybos darbų interpretacija atveria naujus, dažnai netikėtus kūriniių sluoksnius, taip pat atskleidžia nemažai naujo ne tiek apie anuos laikus, kiek apie mus, šiandieninius žiūrovus.

Klausimas, kodėl, praėjus beveik 30 metų po nepriklausomybės atgavimo, mes vis dar (arba vėl) išgyvename poreikį „išsovietinti“ savo dailės paveldą, lieka atviras. Grigoravičienės siūloma paveikslų laisvė nuo huma-

4 Plačiau žr: Miguel Mesquita Duarte, „Reading Georges Didi-Huberman's *Devant Le Temps: History, Memory and Montage*“, in: *Studies in Visual Arts and Communication*, 2017, Vol. 4, Nr. 1.

nistinio horizontalaus laiko gali būti svaiginanti ir užburianti. Kam juos dar kartą bandyti įkalinti senoje „sovietiško / nesovietiško“ paradigmoje?