

# Kubizmo keliai ir klystkeliai Lietuvos dailėje

Giedrė Jankevičiūtė

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

giedre.jankeviciute@vda.lt

——— Straipsnį inspiravo Nacionalinėje dailės galerijoje Elonos Lubytės 2018 m. gruodžio 1 d. surengtas seminaras, kėlęs klausimą, ar tikrai prasminga kalbėti apie „tylųjį modernizmą“ sovietų Lietuvos dailėje, ar toks fenomenas iš tiesų egzistavo, ar tai tėra pačių dailininkų sukurto mito apie save išraiška, kuri nepriklausomybės pradžioje atrodė patraukli ir įtikinama, palaikė nemažos dalies meno lauko žmonių savivertės jausmą. Aptariama, kokias modernizacijos strategijas nuo 6 deš. pabaigos iki 8 deš. pradžios rinkosi mūsų dailininkai, kaip jas taikė, išskiriama akivaizdi kubizmo ir Pablo Picasso įtaka. Konstatuojama, kad ši idioma reiškesi tiek cenzūros kritikuotoje, tiek režimo oficialiai pripažintoje dailėje, stilistiškai suartindama turinio požiūriu priešingos prasmės kūrinius. Remiantis keliais ryškiausiais atvejais, iliustruojančiais, kaip ideologiniu požiūriu priešinguose dailės kūriniuose naudotos analogiškos meninės formos, atskleistas pokubistinės idiomos sampratos chruščiovinės liberalizacijos ir ankstyvojo brežnevizmo laikotarpiu hibridiškumas, ieškoma jo priežasčių.

*Reikšminiai žodžiai:* kubizmas, modernizacija, socialistinis realizmas, „tylusis modernizmas“.

### Prieštaringa dailės tikrovė

Leopoldo Surgailio monumentalė kompozicija *1917 metai* (1967), skirta Rusijos bolševikų perversmo penkiasdešimtmečiui, nutapyta pasitelkus identiškas pokubistinės dailės raiškos priemones, kaip ir tuo pačiu metu dailininko vardą garsinusiose kompozicijose su Užgavėnių kaukėmis ir liaudiškais dievukais, kurios reprezentavo tuometinį autentiškos modernios lietuviškos tapatybės suvokimą [1, 2 il.]. Šį paveikslą iš bolševikų perversmo jubiliejinės parodos Vilniuje nupirko LSSR kultūros ministerija. Paskui jis išsiųstas į Maskvą, kad pademonstruotų Lietuvos meno politinę brandą ir ideologinį poveikumą, o Surgailį pristatytų kaip vieną pajėgiausių ir kūrybingiausių sovietinio istorijos naratyvo vaizduotojų. Manyta, kad tapytojo meninė strategija artima tuo metu SSRS dailėje įsitvirtinusi „rūščiam stiliui“ ir apskritai atitinka toleruojamas, net skatinamas modernizacijos tendencijas, taip pat kaimiško primityvo apropijavimu pagrįstą nacionalinio savitumo sampratą, matomą ir pristatomą kaip naujo sovietinio meno savitą ypatumą. Tuo pačiu metu bolševikų atvaizdams stilistiškai identiški pokubistine maniera deformuotos kaukės ir dievukai Lietuvoje pelnė Surgailiui „tyliojo modernisto“ šlovę. Tačiau Maskvos dailės žinovams jo modernumas pasirodė pernelyg radikalus. Paveikslo eksponuoti neleista ir jis gražintas į Lietuvą. Po šio incidento amžininkai nebedvejodami priėmė neoficialų dailininko paaiškinimą, kad valstybės užsakytus teminius paveikslius jis vertina kaip privalomąją duoklę režimui, mokestį už galimybę kurti tyloje ir ramybėje, užsidarius asmeninėje studijoje, ir priskyrė Surgailį progresyviems menininkams, plečiantiems meno sampratą ir kūrybinės raiškos ribas. Juo labiau kad gauta pamoka visiems laikams atgrasė Surgailį nuo „teminių“ paveikslų. Iš kubizmo kildinama geometrinė stilizacija dėl artimumo abstrakcijai ir deformacijos jėgos 7 deš. turėjo oficiozui oponuojančios idiomos statusą. Kitaip sakant, ji buvo tapatinama su pasipriešinimu valstybės palaikomai meno doktrinai.

Kubizmas, jo pradininkai bei tęsėjai, kitaip tariant, Pablas Picasas, Georges'as Braque'as, Fernand'as Léger Lietuvoje, kaip ir kitose sovietų įtakos zonoje atsidūrusiose šalyse, imponavo tapytojams, grafikams, vitražo dailininkams; jų kūryba giliai paveikė ir 1932–1934 m. gimimo kar-



1.  
Leopoldas Surgailis, *1917 metai*, 1967, drobė, aliejus,  
196 × 270, LDM, T-3027, nuo 1987

Leopoldas Surgailis. *1917*. 1967, canvas, oil, 196 × 270,  
LAM, T-3027, since 1987



2.  
Leopoldas Surgailis,  
*Prisikėlimas*, 1968, drobė,  
aliejus, 148 × 97, LDM,  
T-10391, nuo 1989

Leopoldas  
Surgailis. *Resurrection*.  
1968, canvas, oil, 148 × 97,  
LAM, T-10391, since 1989

tos įtakingų skulptūros novatorių Alfonso Ambraziūno, Teodoro Kazimiero Valaičio ir Vlado Vildžiūno meninį mąstymą<sup>1</sup>. Prie minėtos trijulės – visi mokėsi tame pačiame kurse LSSR valstybiniame dailės institute Vilniuje – priklausytų Kaune gyvenęs ir dirbęs Leningrado (dab. Sankt Peterburgas) Iljos Repino instituto absolventas Leonas Strioga<sup>2</sup>. Šie menininkai kovojo su dailės studijų metais jiems diegtais ir oficialiame diskurse įsitvirtinusiais natūralistinio vaizdavimo įgūdžiais kubistiškai sugeometrindami ir laužydami formas. Striogą ir Valaitį žavėjo taip pat ir kubizmo ikonografija – muzikuojančios moterys ir vyrai, mauduolės, juodaodžiai – personažai, liudiję ištrūkimą iš ideologiškai įkrautos tematikos lauko. Kubizmo pamokos abu šiuos menininkus pavertė užsakovų geidžiamais dekoratyviosios, architektūrinėms erdvėms, pirmiausia pramogų vietų interjerams skirtos skulptūros kūrėjais. Sunkumų dėl cenzūros nekilo. Jų atsirado tik tada, kai Valaitis pasuko sovietinei ideologijai iš esmės svetimos, kontrolei sunkiai pasiduodančios siurrealistinės vaizduosenos linkme<sup>3</sup>. Sovietinei ideologijai priešiškos vietinės bendruomenės daliai aktualioms alegorinėms statuloms ir nacionalinės kultūros veikėjų paminklams (tarp labiausiai žinomų šio pobūdžio jo darbų – paminklas Mikalojui Konstantinui Čiurlioniui Druskininkuose, 1975) itin sėkmingai kubizmą taikė Vildžiūnas. Čiurlionio paminklas sulaukė tiek neoficialių, tiek oficialių teigiamų įvertinimų dėl kanonizuotos figūrinio paminklo formos modernizavimo: kūrinys buvo reprodukuotas ir pagirtas lietuvių išeiivių kultūrinėje spaudoje, o 1976 m. skulptorius ir architektas Rimantas Dičius už jį buvo apdovanoti LSSR respublikine literatūros ir meno premija<sup>4</sup>. Vis dėlto ir Vildžiūnas susidūrė su cenzūros veikimu. Pakludamas cenzorių reikalavimams 1968 m. jis buvo priverstas atlikti prie M. K. Čiurlionio galerijos pastatytos skulptūrinės *Trijų karalių* grupės korekciją: skulptoriui teko išimti centrinės figūros skambančią širdį-varpą ir patraukti kūrinį arčiau pastato sienos, kad jis taptų mažiau ryškus, nedominuotų aplinkoje. Po 2005 m. Čiurlionio galerijos rekonstrukcijos tvarkant jos aplinką pažeistas teisingumas iš dalies atkurtas: skulptūra sugražinta į pirminę vietą, tačiau

1 *Vladas Vildžiūnas*, įž. aut. Stasys Budrys, Vilnius: Vaga, 1970; *Alfonso Ambraziūnas*, įž. aut. Stasys Budrys, Vilnius: Vaga, 1971; *Vladas Vildžiūnas*, sud. Liudvika Pociūnienė, Kunotas Vildžiūnas, Domantas Vildžiūnas, Marija Ladigaitė, Vilnius: Solidarity, 2002; Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974)*: Katalogas, Vilnius: LDM, VDA leidykla, 2014, p. 233–293.

2 *Leonas Strioga*, įž. aut. Irena Kostkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 1981; *Leonas Strioga*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: LDS leidykla, 2004.

3 Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974)*, p. 297–299.

4 *Vladas Vildžiūnas*, sud. Liudvika Pociūnienė ir kt.

skambančio varpo atsisakyta, vengiant triukšmo. Autorius ir amžininkai puikiai suprato, kad cenzūruota ne forma, o tam tikri kompozicijos simboliniai elementai, nes siekta panaikinti skulptūros asociacijas, neva nurodančias į tautinio atgimimo judėjimą, nukreiptą prieš Rusijos imperijos priespaudą, bet iš tiesų skatinančias sulyginti istorinę situaciją ir sovietų okupacijos tikrovę. Tačiau skleidžiant žinią apie cenzūros įsikišimą, prie cenzorių būdrumą pažadinusių kūrinių savybių priskirtas ir vaizduosenos sąlygiškumas, sugeometriniškas. Amžininkai incidentą suvokė kaip šiurkštų kūrėjo laisvės suvaržymo atvejį, menininko nuolaidos cenzoriams niekas nelaikė kompromisu, skulptorius buvo pripažintas auka. Kauno epizodas sustiprino Vildžiūno, kaip vieno nuosekliausių modernizmo apologetų, įvaizdį. Jokio šešėlio šiam įvaizdžiui nemetė neilgai trukus jam tekę valdžios palankumo ženklai: jau minėta respublikinė premija ir LSSR nusipelnusio meno veikėjo vardas, kuris Vildžiūnui buvo suteiktas 1982 metais. Išskirtinį menininko autoritetą sovietiniam oficiozui oponuojančios visuomenės dalies aktyse patvirtino LSSR valstybinio dailės instituto studentų kvietimas Vildžiūnui išitraukti į Sąjūdžio epochoje pradėtą šios aukštosios dailės mokyklos pertvarką, kurios metu pakeista didelė dalis pedagogų, institutas pervadintas Vilniaus dailės akademija. Menininkas priėmė kvietimą ir nuo 1988 m. ne tik dėstė akademijoje, bet ir iki 1994 m. vadovavo Skulptūros katedrai. Nacionalinė tematika ir sugeometrintos stilizacijos taikymas istoriografijoje iki šiol įvardijami kaip išskirtiniai Vildžiūno kūrybos savitumo bruožai, lėmę jos novatoriškumą ir reikšmę Lietuvos dailės atsinaujinimo procesams.

Ambraziūnas, kaip ir Vildžiūnas, pamėgęs iš kubizmo perimtus tikrovės transformavimo būdus, pelnė „tyliojo modernisto“ vardą už 6–7 deš. sandūroje kurtas abstrakčias moliotipijas ir iš ažuolo iškaltus kaimo tipažų atvaizdus; vėlesni kompromisai su režimu požiūriu į šio menininko kūrybos pobūdį ir jos reikšmę Lietuvos dailės modernizacijai nepakeitė<sup>5</sup>. 1966 m. skulptorius laimėjo paminklo vokiečių okupacijos ir nacionalsocializmo aukoms Kauno IX forte keliapakopį konkursą ir išitraukė į beveik du dešimtmečius trukusią jo statybos epopėją. Pats visą laiką tai vertino kaip reikšmingą kūrybinį laimėjimą<sup>6</sup>, nepaisant, kad už 1984 m. atidengtą paminklą

5 Plg. Kristina Budrytė, *Lietuvos abstrakčioji tapyba sovietmečiu*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.

6 Alfonsas Vincentas Ambraziūnas, *Dekonstruktivizmo pradmenys*, Marijampolė: Piko valanda, 2018.

jis su bendraautoriais 1985 m. buvo apdovanotas SSRS valstybine premija, t. y. sulaukė aukščiausios valdžios palankumo ženklų, kuris suteikė kūriniui papildomo ideologinio krūvio, tvirtai susiejusio jį su sovietiniu istorijos diskursu. Per tą laiką Ambraziūnas sukūrė dar vieną panašiai kontroversišką kūrinių – sugeometrintą modernistinį paminklą komunistų veikėjui Zigmui Angariečiui Vilniuje (1972), kuris atgavus nepriklausomybę buvo perkeltas į sovietinio meno muziejų Grūto parke. Tokiu būdu Angariečio paminklas išnyko iš pasakojimo apie Lietuvos dailės modernizaciją, tačiau IX forto paminklas vertinamas kaip vienas etapinių sovietinės monumentalistikos kūrinių, pakoregavusių figūrinės skulptūros interpretavimo sampratą, jis vis stipriau įtraukiamas į modernizmo diskursą ir palaiko Ambraziūno kaip sovietinės dailės novatoriaus vardą<sup>7</sup>. Paminklo neobrutalistinė raiška ir mastelis iš tiesų leidžia jį priskirti reikšmingiausiems XX a. antros pusės Lietuvos skulptūros ir architektūros kūriniams, o prasmė – masinių žudynių pasmerkimas, nekaltų aukų pagerbimas ir jų prisiminimo saugojimas – nepakito, ji yra ir bus aktuali. Tačiau paminklo sukūrimo bei recepcijos istorija ir kontekstas tebelaukia analizės bei naujo įvertinimo, kuris skatintų plėsti požiūrį taip pat ir į „tylųjį modernizmą“, paliečiant judėjimo bei jo narių atsparumo vyraujančios represinės kultūros spaudimui klausimą, taip pat kvestionuojant vienaprasmiškai teigiamą fenomeno vertinimą.

Šie pavyzdžiai patvirtina, regis, gana akivaizdų, tačiau nepakankamai reflektuojamą dalyką: modernizmo formų taikymas pats savaime nereiškia opozicijos režimui ir formos kriterijus tik su didelėmis išimtimis (pavyzdžiui, siurrealizmo ar absurdo estetikos taikymas) gali būti pasitelkiamas, siekiant identifikuoti režimui neparankius kūrinius bei kūrėjus. Lietuvos dailės istoriografijoje šie klausimai nėra nuodugniau gvildinti, nors, be kitų priežasčių, jų imtis dailės istorikus paskatintų toliau šia kryptimi pažengę dizaino ir architektūros tyrimai, kurių išvados aiškiai parodo, kad tam tikrose srityse modernizacija buvo skatinama. Šiam kontekstui svarbi socialinės istorijos ir politologijos nuostata, identifikuojanti komunistų imperijos viziją kaip modernią socialinę utopiją. Priėmus tokį požiūrį, net stalininio režimo laikotarpiu ją įkūnijęs menas, nepaisant retrogradiškų

7 Ryškiausias tokio santykio įrodymas yra paminklo centrinės dalies nuotraukos reprodukcija autoritetingo leidinio – modernizmo architektūros gido *Kaunas 1918–2015* (2015) skyriaus „Sovietiniai metai 1940–1990“ atsklandoje; *Kaunas 1918–2015*, sud. Julija Reklaitė, Vilnius: Architektūros fondas–Lapas, 2015, p. 181.

jo formų, vertintinas kaip modernus, nors ir ne modernistinis<sup>8</sup>. Savo ruožtu, su modernizmo meninės kalbos taikymu kol kas nepakankamai siejamas plačiai tyrinėjamas modernaus tradicionalizmo XX a. dailėje fenomenas. Chruščiovinė liberalizacija primygtinai siūlė keisti daiktinę aplinką ir jos formas, kad sovietinė utopija būtų įkūnyta pasauliui, tiksliau Vakarams, suprantamu būdu, sovietinę tikrovę siekta integruoti į 6 deš. pabaigoje pasaulyje prasiveržusią modernistinės jaunimo kultūros bangą, palietusią įvairias gyvenimo sritis, pradedant gatvės mada, baigiant muzika, gyvenamąją aplinką ir architektūrą<sup>9</sup>. Režimas pats tapo permainų iniciatoriumi ir varikliu. Greičiausi pokyčiai vyko aplinkos mene – architektūroje ir dizaine<sup>10</sup>, tačiau dailė taip pat neatsiliko. Atitinkamai orientacija į Vakarus, lygiavimasis į klasikinio modernizmo pavyzdžius nereiškė opozicijos oficiozui, juolab jei turinys atitiko režimo nustatytą tematiką arba buvo neutralus – poilsis po darbų, paprastos džiugios pramogos, gamtos motyvai, moters grožis, vyro jėga, motinystės laimė, gyvūnų gracija ir pan. Toks kompromisinis, tačiau talentingas, lengvai atpažįstamas ir su modernumu susiejamas inventyvumas buvo palankiai priimamas opozicijos oficiozui aplinkoje, tačiau sudėtingesnius, aktualaus socialumo siekiu pagrįstus mėginimus keisti menines vaizdo kūrimo strategijas ta pati aplinka atmetė.

Šiuo požiūriu įdomus tapytojo Vincento Gečo atvejis. Permainų ieškančios kritikos žvilgsnį atkreipė jau pirmi vieši jo pasirodymai; pavyzdžiui, kompozicija *Vitrina* (1960) buvo ir lieka laikoma vienu iš atotrūkių nuo socrealistinio natūralizmo ženklinančių etapinių Lietuvos tapybos kūrinių. 1963 m. jaunasis talentas buvo pasiūstas į stažuotę Italijoje. Ten dailininkas susipažino su Renato Guttuso, Giuseppe's Zigainos ir kitų komunistams simpatizavusių tapytojų neorealitų kūryba, ja susižavėjo ir kurį laiką sekė. Gečas laikomas vienu nacionalinės tapybos reformuotoju, tačiau jo meninio

<sup>8</sup> Vienas pavyzdžių iš gausios istoriografijos šia tema: Bernard Smith, *Modernism's history. A study in twentieth-century art and ideas*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.

<sup>9</sup> Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 160–161.

<sup>10</sup> Žr., pavyzdžiui, Marijos Drėmaitės sovietų Lietuvos 7 deš. architektūros tyrimus: Marija Drėmaitė, „Modern Housing in Lithuania in the 1960s: Nordic Influences“, in: *Survival of Modern: from Cultural Centres to Planned Suburbs*, Ed. Claes Caldenby, Ola Wedebrunn, Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, 2013, p. 80–91; Eadem, „Šiaurės modernizmo įtaka „lietuviškajai architektūros mokyklai“ 1956–1969 m.“, in: *Menotyra*, t. 18, 2011, Nr. 4, p. 308–328. Taip pat: Karolina Jakaitė, *Vieno paviljono istorija. Šaltojo karo kapsulė: lietuvių dizainas Londone 1968*, Vilnius: Lapas, 2019.



3.  
Vincentas Gečas,  
*Avarija*, 1965, drobė,  
aliejus, 95,5 × 94,5,  
LDM, T-4901, nuo 1974

Vincentas Gečas. *The  
Crash*. 1965, canvas,  
oil, 95,5 × 94,5, LAM,  
T-4901 since 1974



4.  
Vincentas Gečas,  
*Lova I*, 1966, drobė,  
aliejus, 106 × 119,5,  
LDM, T-7841, nuo 1985

Vincentas Gečas. *Bed I*.  
1966, canvas, oil,  
106 × 119,5, LAM,  
T-7841, since 1985





5.  
 Vincentas Gečas,  
*Balkonas*, 1966, drobė,  
 aliejus, 172 × 172, LDM,  
 T-3509, nuo 1966

Vincentas Gečas.  
*Balcony*. 1966, canvas,  
 oil, 172 × 172, LAM,  
 T-3509, since 1966

palikimo gilesnį vertinimą ilgą laiką blokavo dailininko lojalumą sovietų valdžiai liudiję veiklos aspektai, tarp kurių ryškiausias – pedagoginė karjera: 1969–1974 m. Gečas buvo LSSR valstybinio dailės instituto prorektorius, 1974–1988 m. – rektorius. Nepaisant pasakojimų ir faktų, palankiai nušviečiančių jo pedagoginę ir administracinę veiklą bei viena iš sovietmečio meninio gyvenimo legendų tapusios santuokos su į kompromisus su valdžia nesileidusia Kazimiera Zimblyte, jis buvo tapatinamas su oficiozo kūrėjais ir priešinamas sistemai oponavusiems modernistams, nepaisant, kad vienas pirmųjų talentingai atskleidė nuo komunizmo ideologijos laisvo socialiai angažuoto meno aktualiąją pusę: kompozicijos *Avarija* (1964), *Lova* (1965), *Eisim broleliai namo* (1965), *Balkonas* (1966) ir kt. [3, 4, 5 il.]. Netiesioginę, o gal net ir tiesioginę Gečo įtaką galima išvelgti aktualų socialumą kaip vieną programinių siekiamybių deklaravusios vadinamosios tapytojų ketveriukės (Kostas Dereškevičius, Algimantas Kuras, Arvydas Šaltenis, Algimantas Švėgžda) kūryboje<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Visiškai nepriklausomai nuo šio straipsnio autorės, analogišką išvargą pasiūlė kultūros teoretikas Vytautas Rubavičius; plg. tęstiniam leidiniui *Lietuvos kultūros tyrimai* ( t. 11, sud. Rita Repšienė) įteiktą jo straipsnį „Dailininkas modernistas tarybmečiu: laisvos kūrybos zona“. Dėkoju kolegai Rubavičiui už pasidalinimą spaudai rengiamu tekstu.

Ryški „saviškių“ ir „nesaviškių“ skirtis sovietmečiu buvo būtina menininkų bendruomenės psichologinei pusiausvyrai. Į „saviškių“ nedideles ir net didesnes nuolaidas valdžiai stengtasi nekreipti dėmesio, o jiems tenkančios privilegijos buvo priimamos kaip tas minimalus komfortas, kuris priklausė talentingiems dailininkams, nes leido jiems užsiimti savęs tobulinimu bei skatino kūrybiškumą. Kita vertus, dvigubi sandėrio su valdžia vertinimo standartai – aplinkybė, kuri iki šiol komplikuoja sovietinio modernizmo tyrimus, neleidžia išvelgti gilesnės to laikotarpio meninių procesų dinamikos, dariusios įtaką vėlesnei dailės raidai. Vienpusiškai, iš pačių menininkų perspektyvos, iškeliant išskirtinai pozityvias jų veiklos puses interpetuojamas net ir palyginti paprastas alternatyvių sambūrių fenomenas; atitinkamai plačiau neanalizuojamas jų atsiradimo ir veikimo kontekstas, aplinkybės, leidusios kai kurioms menininkų grupėms (ryškiausias yra Vilniaus Jeruzalės kolonijos atvejis) tapti gerai organizuota ir įtakinga jėga, pakankamai neatsižvelgiama, kad tokios grupės buvo pajėgios kurti bei skleisti atitinkamą savo įvaizdį, kuris atliko teigiamą vaidmenį sovietmečiu, palaikydamas marginalizuotų menininkų orumo ir savivertės jausmą, bet iškreipė istorinės tikrovės visumos vaizdą, šiam fenomenui virtus praeities savastimi<sup>12</sup>.

### Kubizmo refleksija sovietų Lietuvos dailėje

Kubizmas itin stipriai paveikė bendrąją modernizmo raidą tarpukariu, tačiau ne mažiau reikšmingas jo poveikis ir pokario dailės plėtotei; jis prisidėjo prie komunistinio bloko šalių meno modernizacijos, ryškiai identifikuojamas Lietuvos modernizmo palikime. Po Antrojo pasaulinio karo naują kultūrinę vertę šiai modernizmo kryptčiai siekė suteikti nacionalinio paveldo dalimi ją laikantys prancūzai. Pagal Paryžiaus Nacionalinio modernaus meno muziejaus (Musée national d'art moderne) direktoriaus Jeano Cassou ir vyriausiojo kuratoriaus Bernard'o Dorivalio sumanymą paroda *Le Cubisme (1907–1914)*, atidaryta šiame muziejuje 1953 m., turėjo

12 Jeruzalės sodo mito kūrėjų siekio viešinti ir skleisti suprogramuotą, manipuliatyvų požiūrį į šį fenomeną būdingas rezultatas – paroda *Kūrę savo Jeruzalę* (kuratorė Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė) Valstybės pažinimo centre, atidaryta 2018 m. gruodžio 13 d. Paroda reprezentavo vyraujančią požiūrį, kurio dekonstrukciją kol kas pasiūlė tik straipsnis: Elona Lubytė, „Artists' community in Soviet Lithuania: case study of the Vilnius Jeruzalė sculpture garden“, in: *Dailės istorijos studijos / Art history studies*, t. 8: *Community and utopia: artists' colonies in Eastern Europe from fin-de-siècle to socialist period*, sud. Marina Dmitrieva, Laima Laučkaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017, p. 142–175.

iš laiko perspektyvos atskleisti radikaliai inovatyvų kubizmo pobūdį ir parodyti, kad XX amžius faktiškai buvo kubizmo amžius, nes ši kryptis sukėlė estetinę revoliuciją, pakeitusią ne tik daile, bet ir dizainą, net žmonių elgseną<sup>13</sup>. Būtent su tokiu ženklu kubizmas iš naujo skverbėsi į Europos dalį, po Antrojo pasaulinio karo paverstą sovietų įtakos zona. Prie to ženkliai prisidėjo Picasso autoritetas ir populiarumas komunistinio režimo šalyse. Lenkijos dailės istorijos lauke tuo pagrindu net atsirado ir cirkuliuoja pikasiškojo modernizmo metafora, siejama su Picasso dalyvavimu 1948 m. rugpjūtį Vroclavo Technikos universitete surengtame kongrese „Pasaulio intelektualai už taiką“, šio apsilankymo sukeltu ažiotažu ir vizito kontekste sustiprėjusiu vietinių modernistų susidomėjimu kubizmu bei paties menininko daile.

SSRS Picasso dailė pasiekė tik po Stalino mirties, nepaisant kubizmo tėvo atvirai reiškiamos pagarbos sovietų imperijos diktatoriui ir susižavėjimo jo asmenybe. Picasso paroda Maskvos A. Puškino dailės muziejuje įvyko 1956 m., Stalino asmenybės kulto kritikai pasiekus aukščiausią tašką. Jaunosios Lietuvos modernistų kartos kūrybos paroda nepaveikė, nes jaunimas jos nepamatė – Maskva buvo toli, kelionė kainavo nepigiai ir tuometiniai studentai ar pradėdantieji menininkai tokios prabangos negalėjo sau leisti. Tačiau paroda legalizavo žinių apie Picasso sklaidą SSRS ir privačiose Lietuvos dailininkų bibliotekose atsirado jo kūrybą pristatančių leidinių, daugiausia rusų kalba. Neilgai trukus įvyko ir akistatos su originalais. Maskvoje ir Leningrade iš saugyklų pradėta traukti ir viešinti XX a. pradžioje Rusijos mecenatų įgytus ir po bolševikų perversmo valstybinių muziejų rinkiniuose atsidūrusius Picasso, fovistų, kitų modernistų kūrinius. Be to, pamažu vėrėsi sienos, sovietiniai dailininkai ėmė keliauti po užsienį. Jaunieji menininkai, išskyrus kelias išimtis, pasiekdavo tik komunistinio bloko šalis, nekeliančias ypatingų pavojų sovietinio piliečio pasaulėžiūrai, tačiau ir to pakako, kad imliausieji praplėstų akiratį ir patirtų naujų gilių meninių įspūdžių. Pavyzdžiui, grafikė Aspazija Surgailienė ir tapytojas Leopoldas Surgailis 1961 m. su LSSR dailininkų sąjungos grupe pabuvojo Čekijoje, Vengrijoje, apžiūrėjo Prahos bei Budapešto dailės muziejus. Leopoldą Surgailį tiesiog pritrenkė Prahos nacionalinėje galerijoje pamatyta Vincento

<sup>13</sup> Brigitte Léal, „Cubism in Paris, 1953“, in: *The Cubism seminars*, sud. Harry Cooper, Washington: National Gallery of Art, 2017, p. 178–179.

Kramaro sukaupia Georges'o Braque'o ir Pablo Picasso kubistinių paveikslų kolekcija, ypač giliai sukrėtė kubistinis pastarojo autoportretas<sup>14</sup>. Įspūdis prasiveržė ne iš karto, tačiau 1962 m. vasarą su dailės instituto studentais nuvykęs į praktiką Kavarske tapytojas pagaliau atsipalaidavo. Ten sukurti jo natiurmortai *Keptuvė, bonka, skuduras* arba *Natiurmortas su žibeline lempa* nebeturi nieko bendra su socrealizmu ir yra kubizmo idiomos grynuoliai [6 il.]. Geometrinė stilizacija, aštrūs kampai, formų dinamika, ideologiškai neutralus siužetas virto Surgailio stiliaus skiriamuoju bruožu visam gyvenimui. Nei jo, nei jo kolegos Valentino Antanavičiaus entuziazmo nesumažino cenzūros išpuolis prieš kubistiškai sunkias ir kampuotas Vinco Kisarausko iliustracijas poeto Juliaus Janonio vaikiškam eilėraščiui *Poklius tykvoja kas dieną* (1960), nors vienintelė šalyje grožinės literatūros leidykla po viešos iliustracijų kritikos gavo partijos ideologų nurodymą kurį laiką su Kisarausku nebendradarbiauti ir dailininkų bendruomenė, be abejo, audringai aptarinėjo šį įvykį, puikiai suprasdama, kokių formų, temų ir nuotaičių tokiu būdu jiems visiems nurodoma vengti<sup>15</sup> [7 il.].

Atvirkščiai, Kisarausko patirtis patvirtino, kad einama geru keliu, sekimas kubizmu neabejotinai užtikrins permainas [8, 9 il.], na o kolegų skulptorių ir vitražistų pirmieji bandymai geometriškai stilizuoti formas liudijo, kad formos apibendrinimą, jei jis nekelia ideologiškai nepriimtinių minčių ir asociacijų apie deformuotą tikrovę ir sulaužytą žmogų, cenzūra toleruoja.

Picassas buvo nekvestionuojamas autoritetas. Sunku pasakyti, ar kas nors iš Lietuvos dailininkų nors trumpam susimąstė, kaip vertinti 1962 m. jam paskirtą aukščiausią SSRS apdovanojimą – Lenino premiją: ar suprasti ją tik kaip SSRS valdžios palankumo komunizmo idėjas tarptautiniu mastu šlovinančiam dailininkui ženklą, ar premija reiškia ir jo puoselėjamų meninių principų įteisinimą sovietų mene? Greičiausiai šis nepatogus klausimas buvo apeitas, o gal, kaip teigia sovietmetį prisimenantys menininkai, norėta tikėti, kad prancūzų komunizmas kitoks, prancūzai tikrojo komunizmo veido nepažįsta, todėl pačius talentingiausius jo atstovus sovietai

<sup>14</sup> Už informaciją dėkoju kolegei Laimai Laučkaitei-Surgailienei. Būdama tapytojo marti, ji ne kartą girdėjo uošvio prisiminimus ir gerai įsidėmėjo pasakojimą apie apsilankymą Prahoje ir pažintį su Picasso daile.

<sup>15</sup> Giedrė Jankevičiūtė, „Swinging sixties sovietų Lietuvos vaikų knygų iliustracijose“, in: *Acta Academium Artium Vilnensis*, Vilnius, 2016, t. 83: *Grafinis dizainas – ir šauklis, ir pūlkasis kardinalas*, sud. Gintautė Žemaitytė, p. 114–116; Giedrė Jankevičiūtė, V. Geetha, *Another history of the children's picture book*, Tara Books, 2017, p. 120.



6.  
Leopoldas Surgailis,  
*Natiurmortas su žibaline  
lempa*, 1962, Andriaus  
Surgailio nuosavybė

Leopoldas Surgailis. *Still  
Life with a Kerosine Lamp*.  
1962. Andrius Surgailis'  
collection



7.  
Vincas Kisarauskas, Iliustracija Julius Janonio  
eilėraščiui „Poklius tykoja kas dieną“, 1960

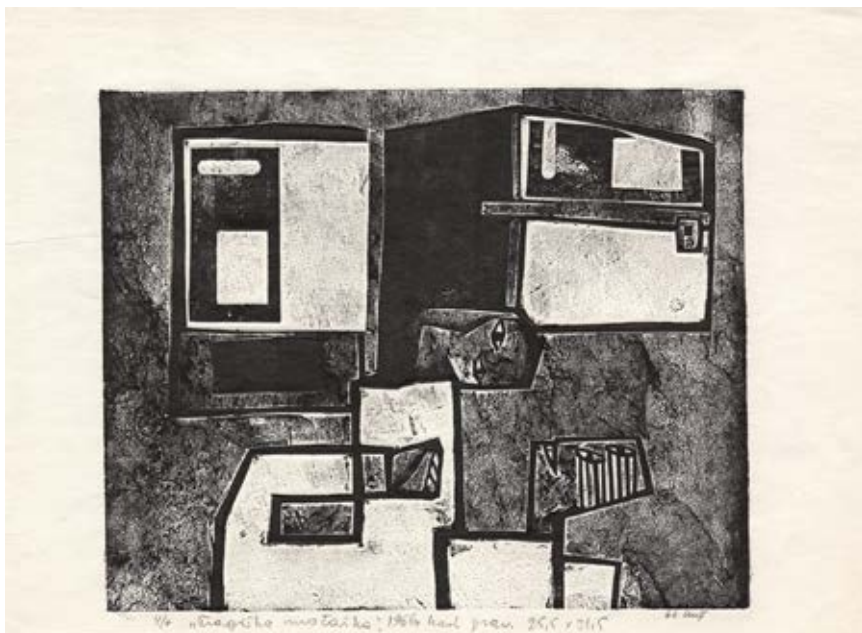
Vincas Kisarauskas. Illustration for Julius Janonis'  
poem “Noxious Weed Is Lurking Daily”. 1960.



8.

Vincas Kisarauskas, *Nepasitikėjimas*, 1962, kartonas, aliejus, 110 × 79,5, LDM, T-9410/b, nuo 1990

Vincas Kisarauskas. *Mistrust*. 1962, cardboard, oil, 110 × 79,5, LAM, T-9410/b, since 1990



9.

Vincas Kisarauskas, *Tragiška nuotaika*, 1966, popierius, kartono raižinys, 25,5 × 31,5, ČDM, Mg-18010, Saulės Kisarauskienės dovana, 2007

Vincas Kisarauskas. *In a Tragic Mood*. 1966, paper; drypoint, 25,5 × 31,5, ČMA, Mg-18010, donation by Saulė Kisarauskienė, 2007



10.

Aspazijos Sургailienės atvirlaiškis Leopoldui Sургailiui į Vilnių iš LDS kūrybos namų Palangoje su Pablo Picasso dedikuotu SSRS pašto ženkle, Laimos ir Andriaus Surgailių archyvas

Aspazija Surgailienės postcard addressed to Leopoldas Surgailis, and sent to Vilnius from the Lithuanian Artists Association Palace in Palanga. In Palanga with the USSR postal stamp dedicated to Pablo Picasso. From the personal archive of Laima and Andrius Surgailis.

apgaučinėja ir išnaudoja savo propagandiniams tikslams. Picasso genijus darė tokį stiprų įspūdį Lietuvos modernistams, asocijavosi su nevaržoma kūrybos laisve, kad apie jokių gundymus valdžia, galia ar įtaka niekas nenorėjo galvoti. Jo oportunizmas, pataikavimas Stalinui ir kitiems komunistų judėjimo lyderiams užkliuvo tik tiesiogiai su šiomis genijaus silpnybėmis susidūrusiems vengrų, lenkų, čekų intelektualams<sup>16</sup>. Dauguma Picasso gerbėjų apie tai nieko nežinojo ir būtų labai nustebę paklausti, ar galėtų pasakyti, kokiomis aplinkybėmis atsirado garsusis taikos balandis, piešinys *Staline, à ta santé* (*Staline, į tavo sveikatą*, 1949) ar Stalino nekrologo iliustracija prancūzų kairiųjų kultūros savaitraštyje *Les lettres françaises* (1953 m. kovo 12–19 d.)<sup>17</sup>. Lygiai taip pat sovietiniai menininkai palankiai priėmė Picasso nukrypimus į dekoratyvų hedonizmą, nematydami tame jokios grėsmės savo siekiams išjudinti sovietinio meno pamatus ir patikliai sekdami autoritetu.

Sovietų Lietuvoje, kaip ir Lenkijoje, Čekijoje ar Vengrijoje, Picassas buvo mitinė asmenybė. Kai 1973 m. jam mirus SSRS paštas išleido ženklą genialiajam modernistui ir SSRS bičiuliui atminti, ne vienas Picasso gerbėjas, tarp jų jau minėtieji Surgailiai, skubėjo įsigyti ženklą ir pirko jį ne po vieną. Sovietinis pašto ženklas su ne ypač dailiu kubizmo pradininko portretu ant Surgailienės atvirlaiškio vyrui iš Palangos kūrybos namų abiems korespondentams, kaip ir jų bendraminčiams, reiškė bežodį įkvėpimo ir sėkmės palinkėjimą, atrodė kaip slapto kūrybinio bendramintiškumo simbolis<sup>18</sup> [10 il.].

<sup>16</sup> Žr.: Piotr Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków: Universitas, 2006; Wojtėch Lahoda, „Pablo Picasso ir komunistinis blokas Šaltojo karo metais“, in: *Naujasis Židinys-Aidai*, 2006, Nr. 12, p. 532–537; Idem, „The artist and politics: Pablo Picasso and the communist bloc during the Cold War“, in: *Meno istorija ir kritika / Art history and criticism*, 2007, t. 27, Nr. 3, p. 9–17.

<sup>17</sup> Plačiau: Gertje E. Uteley, *Pablo Picasso: the communist years*, Yale University Press, 2000.

<sup>18</sup> Šį faktą ir atvirlaiškio reprodukciją gavau iš Laimos Laučkaitės-Surgailienės, dar kartą jai dėkoju už suteiktą informaciją.

### Klasikinio modernizmo mokytojai ir jų pamokos

Picasso populiarumą sovietų Lietuvoje lėmė jo pokarinė šlovė ir žinomumas tarptautiniu mastu. Tačiau mažai kas beprisiminė, kad jo kūriniai buvo rodyti 1939 m. Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje surengtoje Prancūzų dailės parodoje, o ofortas su trimis mauduolėmis net puošė parodos katalogo viršelį. Tik į 7 deš. pabaigą, kai į muziejų sales sugrįžo ankstyvieji Stasio Ušinsko kūriniai, o Lietuvos dailės muziejus pradėjo viešinti po dailininko mirties jam atitekusį Vytauto Kairiūkščio meninį palikimą (pirmoji 1961 m. mirusio dailininko pomirtinė paroda buvo surengta 1970 m. Vilniaus rotušėje, kur tuo metu buvo įsikūręs LSSR valstybinis dailės muziejus, ta proga išleistas katalogas su tapytojo sesers Halinos Kairiūkštytės-Jaciniénės įvadinio straipsniu<sup>19</sup>) kubizmą pradėta sieti su nacionalinio modernizmo pradžia. Chruščiovinės liberalizacijos epochos novatoriams imponavo aktualumo nepraradę kubizmo siekiai kurti naują meninę tikrovę, orientuotą į modernaus žmogaus kasdienybės refleksiją ir pagrįstą specifinių tapybos ir skulptūros raiškos priemonių – sugeometrintų formų, kolorito, faktūrų ir tekstūrų – estetika, tačiau jiems stigo orientyrų, atsparos taškų.

„Tyliojo modernizmo“ kūrėjų legendoje reikšmingą vietą užima du faktoriai, kurie įvardijami kaip „arsininkų programos tęstinumas“ ir „avantgardizmo pamatai“<sup>20</sup>. Šiuo atveju kalbama apie nacionalinę tradiciją ir jos poveikį. Iš tiesų daugelis sovietinio modernizmo atstovų įvairiomis progomis yra minėję tarpukario Lietuvos dailės novatoriais laikomų Antano Gudaičio, Antano Samuolio, Stasio Ušinsko įtaką. Klausimas gana sudėtingas, nes iš tiesų susidaryti aiškesnį įspūdį, ką darė ir ko siekė tarpukariu Lietuvoje spėję pagarsėti minėtieji dailininkai ir dailės pedagogai, taip pat novatoriams priskirti Adomas Galdikas, Vytautas Kazimieras Jonynas, Viktoras Vizgirda, iki XX a. 9 deš. buvo praktiškai neįmanoma, nes nebuvo progų matyti pakankamą kiekį šių autorių darbų, trūko tekstų, aptariančių jų kūrybos genezę ir kontekstus. Dar sunkiau suvokiama buvo išėivijos dailininkų, baigusių ar gavusių išsilavinimą jau nebe Lietuvoje ir įsiliejusių į juos priėmusių šalių kultūrą, meninę veiklą; jai suvokti trūko ne tik žinių apie šiuos menininkus, bet dar labiau apie juos formavusią terpę. Žvelgiant per kubizmo principų taikymo prizmę, tai būtų Aleksandra Fledžinskaitė-Kašu-

<sup>19</sup> *Vytautas Kairiūkštis*: Katalogas, sud. Halina Kairiūkštytė-Jaciniénė, Vilnius: LTSR valstybinis dailės muziejus, 1970.

<sup>20</sup> Elona Lubytė, *Tylusis modernizmas Lietuvoje*, Vilnius: Tyto alba, 1997, p. [14–16].



bienė, Antanas Mončys, Kazys Varnelis. Jų vardai iki 10 deš. buvo tik simbolinė vertybė, vienetai įsivaizdavo, kaip, ką ir kodėl šie dailininkai kuria.

Sutrūkinėjusi tradicija atėmė iš 7 deš. sovietų Lietuvos modernistų supratimą apie modernizmo centrus ir periferiją, apie pagrindinių idėjų sklaidą ir transformacijas. Išugdyti beveik visiškos kultūrinės užmaršties sąlygomis jie turėjo sunkumų suvokti informaciją, kuri juos, anot sovietinės dailės tyrinėtojų, po Stalino laikų izoliacijos chruščiovinės liberalizacijos metais užgriuvo kaip sunkiai artikuliuojamas terminų, vaizdų, teiginių srautas. Natūralu, kad šiame sraute pirmiausia buvo išskirta tai, kas buvo bent šiek tiek pažįstama, atrodė vertinga ir siejosi su aktualijomis. Kaip tik dėl to daugeliui pasirodė artima ir prasminga būtent pokubistinė prieiga.

Sovietų Lietuvos modernistai norėjo įsilieti į tarptautinį meno judėjimą, kartu siekė puoselėti savitumą. Primityvo vertę pripažinęs ir iškėlęs kubizmas jiems atrodė artimas, prasmingas ir perspektyvus dar ir dėl šios priežasties. Primityvą lietuviai pirmiausia suvokė kaip savąjį liaudies meną, krikščionybės pagrindu išaugusios kaimo kultūros paveldo dalį, labai retai kaip Afrikos, Okeanijos ar kitų senųjų bei egzotiškų kultūrų pavyzdžius.

Poreikis sumegzti nutrūkusias gijas, susigrąžinti prarastus mokytus apie 1970 m. paskatino atgaivinti tarpukariu gimusį lietuvių kubisto Jacques'o Lipchitzo mitą. 1972 m. ryšį laiškais su juo užmezgė Vytautas Landsbergis, ieškojęs informacijos apie Mikalojaus Konstantino Čiurlionio gyvenimą Druskininkuose<sup>21</sup>. Laiškų temos nuo prisiminimų apie Druskininkus ir Čiurlionių šeimą greitai peraugo į modernizmo tikslų ir sovietinės kultūros suvaržymų svarstymus. Šiais laikais Lipchitzo ir Landsbergio korespondencija – vertingas meninio gyvenimo už geležinės, arba nailono, uždangos šaltinis. Pastarasis terminas kultūros istorijos požiūriu tikslesnis, nes kontaktų būta, Vakarų kultūros vaizdiniai sovietų kontroliuojamoje erdvėje pasirodydavo, tačiau jie buvo migloti, sunkiai įžvelgiami, nepakankamai ryškūs, deformuoti ir dėl to ne visiškai suprantami<sup>22</sup>.

Negalima laikyti atsitiktinumu, kad tais pačiais metais, net kiek anksčiau už Landsbergį, ką nurodo laiškų gavėjas, Lipchitzui parašė ir Vildžiūnas. Lipchitzo atsakymais, kuriuose jis pataria kolegai iš Lietuvos

21 Rūta Stanevičiūtė, Danutė Petrauskaitė, Vita Gruodytė, *Nailono uždanga*, t. 2, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018, p. 334–344; atskiras leidimas rusų ir lietuvių kalbomis: *Jacques Lipchitzo 1972–1973 m. laišškai Vytautui Landsbergiui*, Vilnius: [Baltijos kopija], 2016.

22 Plg. dviem: Rūta Stanevičiūtė, Danutė Petrauskaitė, Vita Gruodytė, *Nailono uždanga*, t. 1–2, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.

mažiau rūpintis, kaip išsaugoti savo šaknis, bet dairytis plačiau ir kritiškiau žiūrėti į lokalinę tradiciją, Vildžiūnas plačiai dalinosi su kolegomis dailininkais. Laiškų vertimai iš rusų kalbos su žurnalisto Tomo Sakalausko komentarais 1976 m. buvo net paskelbti tuo metu autoritetingame žurnale *Kultūros barai*<sup>23</sup>. Jie skambėjo kaip modernizmo, tiksliau pokubistinės idiomos vaisingumo ir perspektyvumo manifestas, buvo plačiai skaitomi ir aptarinėjami. Po dviejų dešimtmečių Vildžiūno korespondencijos su Lipchitzu reikšmę sovietinio modernizmo studijoms įtvirtino Lubytė, publikavusi vieną iš Lipchitzo laiškų Vildžiūnui *Tyliojo modernizmo* parodą lydėjusioje knygoje<sup>24</sup>. Korespondencijos reikšmę kubizmo idiomos sampratai ir transformacijoms Vildžiūno ir jo aplinkos kūryboje darsyk patvirtino ir Vildžiūno meninio palikimo apžvalginio albumo sudarytojai, tikėtina, pageidaujant pačiam skulptoriui<sup>25</sup>.

Lipchitzo patarimai ir jo kūryba iš tiesų padėjo sovietiniams modernistams suvokti racionalios formos analizės reikšmę ir jos principus, paveikė vieno iš tuo metu įtakingiausių skulptorių Vildžiūno kūrybą, tad jį galima laikyti vienu iš lietuviškojo modernizmo autoritetų ir susigražintų mokytojų, nepaisant, kad ši įtaka fragmentiška ir vos juntama. Juo labiau kad Lietuvos dailininkai į metrą jaudinusias gėrio ir blogio kovos temas tokiu aspektu kaip Lipchitzas vengė gilintis, o žmogų darkančios prievartos poveikį, išskyrus kelias išimtis, vaizdavo sovietų režimui palankiais aspektais.

Ryškesniausi, įtaigiau deformacijos su pliuso ženklu, jei kalbėsime apie pastangas išsivaduoti iš režimo diktato, pavyzdžiai aptinkami Valentino Antanavičiaus, Vinco Kisarausko, Kazimieros Zimblytės kūryboje, tačiau deformacija ne mažiau svarbi ir matoma taip pat Silvestro Džiaukšto, Augustino Savicko, Leonardo Tuleikio nutapytuose „teminiuose“ paveiksluose, įvaizdinusiuose režimo diegiamos istorinės praeities kanoninius įvykius ir jų interpretacijas. Maždaug 7 deš. pabaigoje Picasso *Guernica* ir to paties laikotarpio dramatiškos kompozicijos su deformuotomis žmonių ir gyvūnų figūromis buvo integruotos į sovietų Lietuvos modernios politinės dailės diskursą. Pasak to laikotarpio tapybą tyrinėjusios Laimos Laučkaitės, tai

23 Tomas Sakalauskas, „Aštuoni laišakai ir penki post scriptum“, in: *Kultūros barai*, 1976, Nr. 2, p. 64–69.

24 Jacques'o Lipchitzo 1972 m. kovo 20 d. laiškas Vladui Vildžiūnui; Elona Lubytė, *Tylusis modernizmas Lietuvoje*, p. [92].

25 *Vladas Vildžiūnas*, sud. Liudvika Pociūnienė ir kt.



11.  
Silvestras Džiaukštas,  
*Taikiniai*, 1969–1972,  
drobė, aliejus,  
140 × 150, LDM,  
T-4827, nuo 1974,  
LATGA, Vilnius 2020

Silvestras Džiaukštas.  
*Targets*. 1969–1972,  
canvas, oil, 140 × 150,  
LAM, T-4827, since  
1974,  
LATGA, Vilnius 2020



12.  
Silvestras Džiaukštas,  
*Sprogimas*, 1970,  
drobė, aliejus,  
104 × 122, LDM,  
T-8383, nuo 1985,  
LATGA, Vilnius 2020

Silvestras Džiaukštas.  
*Explosion*. 1970,  
canvas, oil, 104 × 122,  
LAM, T-8383, since  
1985,  
LATGA, Vilnius 2020

ypač ryšku Silvestro Džiaukšto paveiksluose karo tema<sup>26</sup> [11, 12 il.]. Kita vertus, akivaizdu, kad kubizmas padėjo Antanavičiui, Kisarauskui, Striogai, Šeriui, Valaičiui, Vildžiūnui išsilaisvinti nuo natūralistinės vaizduosenos įgūdžių, praplėtė jų meno kalbos žodyną. Tačiau klausimas, ar šis formos lūžis sietinas su oponavimu oficialiajai meninei doktrinai, jei ji beveik iš karto pasisavino ir savo tikslams pritaikė režimo proteguojamo meno kūrėjai, vis dar lieka atviras.

### Išvados

Platesnes modernizmo kalbos ir konkrečiai kubizmo taikymo sovietmečio dailėje studijas kol kas apunkina menkas tyrinėtojų dėmesys režimo reikmėms tarnavusiam sovietiniam menui ir šios tarnystės formų įvairovei. Susitelkus į rezistencijos atvejus, analizuojama tokių autorių kaip Valentinas Antanavičius, ypač Vincas Kisarauskas, kūryba, išsiskirianti polinkiu į dramatiškumą, žmogaus kaip absurdo valdomo fatumo aukos atvaizdais, derinanti figūrinius motyvus su abstrakcija, nevengusi socialinės ir politinės alegorijos, kubistinę formų dekonstrukciją sustiprinusi asambliažo technikos elementais<sup>27</sup>. Tyrimai gilūs, kūrybingi, jie praplečia Lietuvos sovietinio modernizmo kontekstą, tačiau nepadeda suprasti, kodėl negalima dėti lygybės ženklą tarp atvaizdo deformacijos ir oponavimo režimui, nepaisant, kad daugeliu atvejų deformacija sovietmečio dailės kūriniuose simbolizavo socialinės tikrovės iškraipymus ir jų sukeltą paties menininko ir jo herojaus (-ų) asmenybės dezintegraciją.

„Tyliojo modernizmo“ požymiams Elona Lubytė priskyrė abstrakčiosios vaizduosenos atsiradimą Lietuvos dailėje<sup>28</sup>. Abstrakcijos viršenybė kitų vaizdavimo strategijų atžvilgiu, iškelianti kubizmo reikšmę, – požiūris, kurį tarptautiniu mastu įtvirtino dar 1936 m. Alfredo H. Barro Jr. Niujorko MOMA surengta paroda *Kubizmas ir abstrakčioji dailė* ir jos katalogas<sup>29</sup>.

26 Laima Laučkaitė, „Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 204.

27 Milda Žvirblytė, „Paveikslų plokštumos samprata Vinco Kisarausko kūryboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, sud. Monika Saukaitė, p. 77–91; Erika Grigoravičienė, „Brutali erotika ir reikšminga forma: Vinco Kisarausko kūrybos epizodas“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 342–357; Milda Žvirblytė, „Sovietmečio dailės tyrimų istoriografija ir jos dekonstrukcija: Vinco Kisarausko (1934–1988) atvejis“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 273–301.

28 Elona Lubytė, *Tylusis modernizmas Lietuvoje*, p. [16].

29 Plg. Alfred H. Barr Jr., *Cubism and abstract art*, New York: The Museum of Modern Art, 1936; reprint edition 1966.

Nepaisant nuo Antrojo pasaulinio karo pabaigos pradėjusių kritiškai abstrakcionizmą vertinti meninių judėjimų (CoBrA ir kt.), modernizmo istoriografijoje abstrakčiosios vaizduosenos išskirtinės reikšmės samprata dominavo iki XX a. pabaigos. Tačiau kompleksiškas žvilgsnis į XX a. daile, įtraukęs ir įvairias realizmo manifestacijas, ir retrogradišką Hitlerio bei Stalino režimų meną, pateikė apsčiai argumentų, kad modernizmas nėra vienintelė modernybei paranki raiška, jis jos neišsemia ir atspindi tik iš dalies, atėmė ideologinį pagrindą abstrakcionizmo mitui<sup>30</sup>. Atsigręžę į Lietuvos realybę, susiduriame ir su ideologiškai nepavojingos abstrakcijos pavyzdžiais, kurie skaitina kvestionuoti „tyliojo modernizmo“ fenomeną, tuo pačiu ir kubizmo vienaprasmiškai teigiamą vaidmenį modernizacijos procese.

Gauta — 2019 10 01

<sup>30</sup> Plg.: Bernard Smith, *Modernism's history. A study in twentieth-century art and ideas*; ypač skyrių „Institutionalising the Formalesque“, p. 147–196.

## Literatūra

- Alfonas Ambraziūnas, įž. aut. Stasys Budrys, Vilnius: Vaga, 1971.
- Ambraziūnas Alfonsas Vincentas, *Dekonstruktivizmo pradmenys*, Marijampolė: Piko valanda, 2018.
- Barr Alfred H. Jr., *Cubism and abstract art*, New York: The Museum of Modern Art, 1936; reprint edition 1966.
- Bernatowicz Piotr, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków: Universitas, 2006.
- Budrytė Kristina, *Lietuvos abstrakčioji tapyba sovietmečiu*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.
- Drėmaitė Marija, „Modern Housing in Lithuania in the 1960s: Nordic Influences“, in: *Survival of Modern: from Cultural Centres to Planned Suburbs*, Ed. Claes Caldenby, Ola Wedebrunn, Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, 2013, p. 80–91.
- Drėmaitė Marija, „Šiaurės modernizmo įtaka „lietuviškajai architektūros mokyklai“ 1956–1969 m.“, in: *Menotyra*, t. 18, 2011, Nr. 4, p. 308–328.
- Grigoravičienė Erika, „Brutali erotika ir reikšminga forma: Vinco Kisarausko kūrybos epizodas“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 342–357.
- Jakaitė Karolina, *Vieno paviljono istorija. Šaltojo karo kapsulė: lietuvių dizainas Londone 1968*, Vilnius: Lapas, 2019.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974)*: Katalogas, Vilnius: LDM, VDA leidykla, 2014.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Swinging sixties sovietų Lietuvos vaikų knygų iliustracijose“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2016, t. 83: *Grafinis dizainas – ir šauklys, ir pilkasis kardinolas*, sud. Gintautė Žemaitytė, p. 87–111.
- Jankevičiūtė Giedrė, Geetha V., *Another history of the children's picture book*, Tara Books, 2017.
- Jacques Lipchitzo 1972–1973 m. laiškai Vytautui Landsbergiui, Vilnius: [Baltijos kopija], 2016.
- Kaunas 1918–2015, sud. Julija Reklaitė, Vilnius: Architektūros fondas–Lapas, 2015.
- Lahoda Vojtěch, „Pablo Picasso ir komunistinis blokas Šaltojo karo metais“, in: *Naujas Židinys-Aidai*, 2006, Nr. 12, p. 532–537.
- Lahoda Vojtěch, „The artist and politics: Pablo Picasso and the communist bloc during the Cold War“, in: *Meno istorija ir kritika / Art history and criticism*, 2007, t. 27, Nr. 3, p. 9–17.
- Laučkaitė Laima, „Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 200–216.
- Léal Brigitte, „Cubism in Paris, 1953“, in: *The Cubism seminars*, Ed. Harry Cooper, Washington: National Gallery of Art, 2017, p. 170–193.
- Leonas Strioga, įž. aut. Irena Kostkevičiūtė, Vilnius: Vaga, 1981.
- Leonas Strioga, sud. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: LDS leidykla, 2004.
- Lubytė Elona, *Tylusis modernizmas Lietuvoje*, Vilnius: Tyto alba, 1997.
- Lubytė Elona, „Artists' community in Soviet Lithuania: case study of the Vilnius Jeruzalė sculpture garden“, in: *Dailės istorijos studijos / Art history studies*, t. 8: *Community and utopia: artists' colonies in Eastern Europe from fin-de-siècle to socialist period*, sud. Marina Dmitrieva, Laima Laučkaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017, p. 142–175.
- Mulevičiūtė Jolita, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 128–200.
- Sakalauskas Tomas, „Aštuoni laiškai ir penki post scriptum“, in: *Kultūros barai*, 1976, Nr. 2, p. 64–69.
- Smith Bernard, *Modernism's history. A study in twentieth-century art and ideas*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.

- Stanevičiūtė Rūta, Petrauskaitė Danutė, Gruodytė Vita, *Nailono uždanga*, t. 1–2, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.
- Utley Gertje E., *Pablo Picasso: the communist years*, Yale University Press, 2000.
- Vytautas Kairiūkštis*: Katalogas, sud. Halina Kairiūkštytė-Jacinienė, Vilnius: LTSR valstybinis dailės muziejus, 1970.
- Vladas Vildžiūnas*, įž. aut. Stasys Budrys, Vilnius: Vaga, 1970.
- Vladas Vildžiūnas*, sud. Liudvika Pociūnienė, Kunotas Vildžiūnas, Domantas Vildžiūnas, Marija Ladigaitė, Vilnius: Solidarity, 2002.
- Žvirblytė Milda, „Paveiklo plokštumos samprata Vinco Kisarausko kūryboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemas ir interpretacijos*, sud. Monika Saukaitė, p. 77–91.
- Žvirblytė Milda, „Sovietmečio dailės tyrimų istoriografija ir jos dekonstrukcija: Vinco Kisarausko (1934–1988) atvejis“, in: *Meno tyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 273–301.

## Summary

# The Adventures and Misadventures of Cubism in Lithuanian Art

Giedrė Jankevičiūtė

*Keywords:* cubism, modernisation, socialist realism, quiet modernism.

The paper was inspired by Elona Lubytė's seminar that she held in the National Art Gallery on December 1, 2018. The seminar focused on the question of whether it was reasonable to use the term 'quiet modernism', and whether this phenomenon actually took place in the soviet Lithuanian art. During the early years of independence, the idea of 'quiet modernism' seemed attractive and convincing as it gave the artists the sense of self-worth. However it might as well have been a myth created by the artists themselves. The paper traces the clearly evident influence of cubism and, particularly, Pablo Picasso, by discussing the strategies of modernisation and the way they were applied by the Lithuanian artists from the late 1950s until the early 70s. The paper argues that this idiom was operative in art that was both officially censored and officially acknowledged, thus bringing the otherwise incompatible and semantically opposite artworks into a stylistic proximity. By using a few most prominent cases, the paper demonstrates that the two ideologically opposite fields of art actually used the same artistic forms. The paper goes on to discuss and analyse the hybridity of the post-cubist idiom that thrived during the periods of Khrushchev's liberalisation and the early years of Brezhnev's stagnation.