

Apie šventąjį naivumą ar hiperkritiškumą, distancijos su šaltiniais svarbą humanitariniuose moksluose, diskusijos kultūrą ir sovietmečio tyrimų perspektyvas

Istorikas Nerijus Šepetys kalbina muzikologę Rūtą Stanevičiūtę ir
leidinio sudarytoją Eloną Lubytę

—— Pokalbis vyko Nacionalinėje dailės galerijoje 2019 m. lapkričio
26 d., pašnekovams susipažinus su straipsnių rinkinio *Ar buvo tylusis mo-
dernizmas Lietuvoje?* tekstais, transkribavo Justė Venclovaitė.

Nerijus Šepetys: Patyrinėjus šios straipsnių rinktinės turinį, matyti, kaip yra nepaprastai svarbu apsibrėžti santykį su tyrimo šaltiniais, ypač subjektyviais: tiek dabar kalbančiais žmonėmis, tiek anksčiau gyvenusiujų paliktais teksta, ypač atliekant tyrimus apie vėlyvąjį sovietmetį, tuos paskutinius dvidešimt sovietų valdžios ir kultūros procesų metų. Ką reikia daryti, ar yra kokia nors universali taisyklė, kurios galima būtų laikytis, ir kaip rasti tą pamatinių nuostatų balansą? Ar mes turime iš principo pasitikėti tuo, ką mums sako liudytojai, žmonės, kurie kūrė anais laikais, ir jų artimieji, o gal ir tie žmonės, kurie anuomet prižiūrėjo visą reikalą, vykdė procesus, tvarkė dalykus? Ar kaip tik priešingai – turime būti labai kritiški ir viską nepaprastai kruopščiai tikrinti, lygindami su kokiais nors nepriklausomais šaltiniais, manydami, kad visi tik ir taikosi mus apgauti.

Kaip dabar elgtis? Straipsnių rinkinyje nesunkiai rasime pavyzdžių ir vieno, ir kito tokio tyrėjų elgesio: artumo, kai pasikliaujama liudijimais, ir parodymo, kaip svarbu yra kritika. Pirmas – iš literatūros, antras – iš architektūros. Antai ilgai buvo pasitikima Vytautų kartos architektų pasakojimais apie tai, ką jie darė anais laikais. O kai buvo pakelti dokumentai ir pasižiūrėta, visai kitas vaizdas atsivėrė. Kai buvo kritiškai pažiūrėta, kaip atsirado, klostėsi tie jų pasakojimai, paaiškėjo, kad turime reikalą su jų pačių susikurtu mitu.

Kita vertus, kalbant apie rašytojus, interpretuojant jų kūrybą vis dar dažnai yra kliaujamasi jų pačių liudijimais. Tai yra iki šiol labai stipri tradicija. Tai va tarp šitų dviejų kraštutinių pozicijų, architektūros kritikos ir literatūros autointerpretacijos, kokią galima bendrą pamoką išvesti?

Rūta Stanevičiūtė: Galėčiau pakomentuoti, kaip matau šią situaciją muzikos tyrimų lauke. Pirmiausia daug ką lemia pats tyrinėtojo būdas: vieni linkę demaskuoti, kiti – šventai pasitikėti. Vis dėlto ginčiau labai kritišką poziciją šaltinių atžvilgiu, nes kritiškas santykis su šaltiniais yra privalomas bet kurio mokslinio pamatas. Antras šiuo atveju svarbus dalykas yra tas, jog net ir leidyba – kaip ir žmogaus atmintis – yra gigantiškas klaidų šaltinis. Tyrinėdama šaltojo karo periodą ir XX–XXI a. sandūrą mokslo darbuose ir kultūros leidiniuose, nuolat susiduriu su faktinėmis klaidomis

ir pati jų esu privėlus, remdamasi kažkuo, ko galbūt nepatikrinau ar kažką patikliai pakartojau. Manau, tai yra neišvengiama, ypač kai mes kalbame apie tokius gana artimos atminties dalykus, kur ir atsiminimai painiojami. Šiandien liudininkų pasakojimai, egoliteratūra jau gali būti įdomus tyrimų objektas aiškinantis, kaip laikui bėgant menininkai ar kiti mūsų tyrinėjami individai perpasakoja tas pačias istorijas, kaip jos ilgai keičiasi.

Jūs paminėjote mano kartu su bendraautorėmis rašytą knygą, monografiją *Nailono uždanga*¹, kurioje kaip tik ir minėjau tą faktą, kad didysis „Varšuvos rudens“ („Warszawska jesie“, šiuolaikinės muzikos festivalis, vykstantis nuo 1956 m.) festivalio mitas buvo pačių lietuvių kompozitorių keliskart kritiškai peržiūrėtas. Iš pradžių buvo festivalio apologija, teigta, kad jis turėjo didžiulę įtaką, nes išties buvo tapęs bemaž piligriminiu naujosios muzikos centru komunistinio bloko valstybėse. O vėliau, jau po-sovietiniu laikotarpiu, pradėta sakyti, kad tai, kas vyko Varšuvoje, nebuvo sensacija, kad mes darėme kitaip, niekuo per daug nesizavėjome. Ir taip kalbėjo įtakingiausi to laiko kompozitoriai Osvaldas Balakauskas, Feliksas Bajoras, Bronius Kutavičius, kurie gaudavo Lenkijos institucijų užsakymus, o jų tarptautinei karjerai Varšuvos festivalis buvo labai svarbi vieta. Tad akivaizdu, kad jei menininkas visą laiką kritiškai peržiūri praeitį, reviuoja savo meninę biografiją, ir mes turėtume į tai atsižvelgti.

Kitas dalykas yra meno šaltinių ištirtumo klausimas. Šaltinių atveriama vis daugiau, tačiau dar galybė netyrinėtų. Tose srityse, kur yra didesnė tyrėjų koncentracija – pavyzdžiui, istorikų, dailėtyrininkų Lietuvoje yra pakankamai daug, lyginant su muzikologais, ten situacija geresnė, bet muzikos tyrimų lauke neturime kritinės mokslininkų masės, dažnai vienas ar kitas tyrėjas yra vienintelis tam tikros tematikos specialistas, tad gausybė dalykų yra tiesiog visiškai nenagrinėta ir neištyrinėta.

Pastebėtina, kad čia svarbi ne vien geografinė (pvz., menkas tam tikros srities mokslininkų ratas mažose šalyse), bet ir konceptualios prieigos. Ar vien didesnis atvertų šaltinių kiekis gali tyrimų būklę smarkiai pagerinti? Ne visuomet. Esama kolegų, kuriuos šaltinių gausa tiesiog nuskandina, ir jie nieko fundamentalaus nebeparašo. Manau, kad čia toks dvigubas žaidimas, tu turi prie istorinių šaltinių okeano artėti su tam tikra koncepcija, o

1 Rūta Stanevičiūtė, Danute Petrauskaitė, Vita Gruodytė, *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika*, t. 1, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2018.

dokumentai vėliau išankstines nuostatas koreguoja. Skirtingos žiūros perspektyvos, konceptualios priegigos atsispindi ir pasirenkant tyrimo objektus. Pailiustruosiu teiginį pavyzdžiu. Kai Maskvos archyvuose tyrinėjau su sovietinės muzikos istorija susijusius dokumentus, atkreipiau dėmesį, kad, pavyzdžiui, su muzikos funkcionavimu, institucine sąranga, muzikos verslu susiję reiškiniai ir įvykiai menkai domina rusų muzikologus, nes iki pat šiol jų tyrimų centre – adoruojamas menininkas. Rusų muzikologams atrodo svarbiau rekonstruoti kiekvieną Dmitrijaus Šostakovičiaus gyvenimo ir kūrybinės biografijos minutę (tokie metraščiai – Rusijos muzikologijai būdingas mokslo žanras). Tuo tarpu didelė dalis institucinę sovietinės muzikos istoriją, ypač organizacinę ir ekonominę jos pusę, atspindinčių dokumentų vietinių tyrėjų bemaž neatsiversta, tokie dalykai labiau domina užsienio muzikologus.

N. Š.: Patikslinčiau, kad vis dėlto ta distancija svarbi dviem aspektais. Vienas jų – kai norime išryškinti dalykus, kuriuos iš tų subjektyvių šaltinių, iš pokalbių su žmonėmis, neišsiaiškinsim, kaip vyko tas visuomenės kūrimas iš viršaus. O antras svarbus dalykas – kad tose srityse, kur kūrėjai sudaro tam tikras bendruomenes, kaip antai brolių Algimanto ir Vytauto Nasvyčių karta architektūroje, ar paveldosaugininkai, kurie irgi turi savo pasakojimą (kaip jie nuo, sakykim, kokių nors 1969 m. senamiestį urbanistiškai saugojo ir kt.), tas naratyvas po truputį augo ir tapo atskira tikrove – žodžiu, atskirose srityse jau yra pasakojimai, ir jie verti atskiro tyrimo. Vien dėl to reikalinga distancija, kad pamatytum tą daiktą kaip savaiminį fenomeną.

Aš pats turėjau tokį nutikimą, kai Giedrė Jankevičiūtė įtraukė mane į tą nelaimingą istoriją su Teodoro Kazimiero Valaičio tyrimu. Buvau paprašytas parašyti tokį tarsi išorinį komentarą kūrybinei biografijai, kuri jau buvo parašyta. Aš sąmoningai ėjau į tyrimą su dviguba nuostata: ir įsijausdamas iš vidaus skaityti surinktus subjektyvius šaltinius, ir pats ieškoti tos išorinės kontekstinės informacijos bei parašyti tam tikrą keliasluoksnę interpretaciją. Ir būtent dėl tos antrosios mano pastangos – ieškoti šaltinių, kurie nebūtų priklausomi nuo menininko aplinkos žmonių pasakojimų, – galiausiai pats parašytas tekstas artimųjų, turėjusių balsą rengiant parodą, buvo diskvalifikuotas kaip per daug kritiškas ir pažeidžiantis Valaičio atmi-

nimą². Būtent dėl to, kad ten distancija buvo gana ryški, kita kalba, kuria kalbama apie menininką... Ne dėl dalykų, kurie buvo pasakyti, o kad ten kalba iš esmės buvo kita. Tas tyrėjo kalbos momentas ir kūrėjo kalbos momentas yra labai svarbūs. Kokia, Elona, Tavo pačios istorija?

Elona Lubytė: Savo, kaip tyrėjos, santykio su sovietmečio kūrėjų pasakojimais patirtį įvardyčiau kaip kintančią laikę – nuo atradimų džiaugsmo link siekio išsiaiškinti kūrėjo sprendimus lėmusias aplinkybes. Viskas prasidėjo Sąjūdžio laikais, kilus susidomėjimui sakyti vėlyvojo sovietmečio istorija ir naujų 6–9 deš. meno gyvenimo faktų paieškos. Tai ir paskatino surengti *Tyliojo modernizmo* parodą-rekonstrukciją bei išleisti kūrėjų kalbos (atsiminimų, dienoraščių, laiškų) ir fotografų užfiksuotų laikmečio gyvenimo akimirklų šaltinių leidinį. Tuo metu mano santykis su atsivėrusia informacija nebuvo kritiškas, trūko patirties, gilesnių žinių. Tačiau ilgainiui randantis naujiems šaltiniams bei dėl tarpdalykinių patirčių „susikonstravau“ naujas tyrimų prieigas. Instrumentus tam suteikė socialiniai mokslai, tiksliau, kultūros vadybos studijos. Jei XX a. 10 deš. permainų, lūžių, atsivėrimo pasauliui aplinkoje ši prieiga, kaip primenanti mokslinį komunizmą, politinę ekonomiką ir gyvenimą sovietmečiu, kėlė alergiją, tai ilgainiui, ypač pastarąjį dešimtmetį, tapo labai įdomu, atsiribojus nuo kūrėjo pasakojimo, pažvelgti į tyliojo modernizmo herojus, Jeruzalės sodo skulptorius, Vladą Vildžiūną iš skirtingų politinių, ekonominių, sociokultūrinių, technologinių sovietmečio realybių (aplinkybių) pusių. Tarkime, išsiaiškinti, kokios buvo dėstytojo, mokslininko ir valstybinius užsakymus vykdančio menininko pajamos, už kiek buvo įgyjami valstybinių muziejų kolekcijas papildantys darbai? Vildžiūnas 1969–1988 m. buvo laisvasis menininkas. Narystė Lietuvos SSR kūrybinėse sąjungose, SSRS padaliniuose, sudarė kūrėjui galimybę neturėti valdiškos tarnybos, tai yra išgyventi iš valstybinių užsakymų, kūrybinės veiklos!

R. S.: Tai pavykdavo tikrai skulptoriams.

2 Straipsnis nepateko į Giedrės Jankevičiūtės sudarytą katalogą ir buvo išleistas atskirai kaip jo priedas; žr. Nerijus Šepetyš, „Apie intelektualų kūrėją, (ne)palankų laiką, išakninančius kontekstus, (ne)peržengiamas ribas“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974: Parodos katalogo priedas*, Vilnius, 2014.

N. Š.: Ne, ne tik, – jeigu Justino Marcinkevičiaus eilutė, kaip konstatuoja Nerija Putinaitė, atsižvelgdama į jo paties užrašus, jam atnešdavo rublį trisdešimt, tai tada gi buvo galima laužyti eilutes paliekant po vieną žodį, ir paskaičiuokim, kokie tai yra pinigai!

E. L.: Svarbu patikslinti, kad pasirinktas požiūris neliečia menininkų estetinių kūrybos pasiekimų persvarstymo, tik atkreipia dėmesį į socialinį sovietinės visuomenės menininko statusą.

R. S.: Norėčiau papildyti Elonos svarstymus apie tyliojo modernizmo metaforą. Prabėgus dvidešimt dvejiems metams visgi matyti, kad tokio tipo metaforos kaip tylusis modernizmas yra produktyvus dalykas, nepaisant to, ar mes manome tokių reiškinių buvus ar nebus. Vienas XX a. muzikologijos klasikų Carlas Dahlhausas panašias metaforas vadino reguliatyvinėmis idėjomis, kurios kultūrinei recepcijai suteikia didelį impulsą. Tai, kad po tiek metų apie tylųjį modernizmą diskutuojama, kaip tik tą ir patvirtina.

Dailė yra unikali sritis, kur, iškeliant naują metaforą ar konceptą, pergrupuojant tam tikrus praeities reiškinius ir juos naujai konceptualizuojant, galima juos – tarkim, parodoje – ir parodyti. Muzikoje būtų sunku suorganizuoti visą festivalį vien iš kūrinių savitai koncepcijai pagrįsti.

Elonos anuomet inicijuota paroda ir aptariama konceptuali metafora bei pateiktas interpretacijos būdas man siejasi su to meto muzikos procesais. Simboliška, kad tai būtų 1997-ieji metai – politinių ir kultūrinių permainų laikotarpio pabaiga ir masinio interneto eros pradžia. Paskutinis laikas, kai iki globalizacijos ir masinio interneto plėtros mes suvokėme savo kultūrą kaip bendros patirties lauką. Tai labai justai XX–XXI a. sankirtos meno kritikos diskurso poslinkiuose. Ir visiškai paraleliai tam, ką sako Elona, jau nepriklausomos Lietuvos muzikos festivaliuose buvo peržiūrėtos ir viešojoje erdvėje legitimuotos kompozitorių hierarchijos, nors jos buvo aiškios dar sovietmečiu. Jeigu peržvelgtume, pavyzdžiui, šiuolaikinės muzikos festivalių „Gaida“ (rengiamas nuo 1991 m.) programas, iki XXI a. jose nė vieno buvusio aukšto rango muzikos funkcionieriaus ir atviro konformisto kūriniai neskambėjo. Jie nepelnė ir nacionalinių premijų. Tokiu būdu dar

vėlyvuoju sovietmečiu muzikos lauke įsitvirtinę lyderiai – Kutavičius, Balakauskas, Bajoras, neoromantikai – per festivalius buvo įteisinti viešojoje erdvėje, nes kova dėl viešo kritinio diskurso būtent vėlyvuoju sovietmečiu buvo labai aštri. Tai gali atrodyti paradoksalu, bet būtent paskutiniuju sovietmečio dešimtmečiu sustiprėjo oficialaus meninio elito ir jį palaikančio partinio aparato kova su muzikos kritikais, o, pavyzdžiui, savaitraštyje *Literatūra ir menas* ir kituose periodiniuose leidiniuose buvo tiesiog reikalaujama viename straipsnyje neminėti daugiau nei vieną kartą garsiosios kompozitorių trijulės pavardžių [Šis reikalavimas galiojo ir maištingiesiems Jeruzalės sodo skulptoriams Mindaugui Navakui, Vladui Urbanavičiui, – E. L.]. Oficiali viešoji erdvė buvo aršiai ginama, ir ši kova ne mažiau simptomiška nei diskusija apie kūrybos suvaržymus.

Šiandien vis labiau domina tokių nepriklausomų terpių, kokias ėmėsi rekonstruoti Elona, egzistavimas ir ryšiai visoje SSRS. Tarptautinė muzikologų bendruomenė kaip tik pradeda aktyviau tirti muzikų tinklaveiklą – neoficialias, pusiau oficialias ar kaip kitaip pavadintas terpes – arba, kaip šiame rinkinyje rašo Giedrė Jankevičiūtė, saviškių ir nesaviškių grupes. Sovietų Sąjungoje egzistavusios tokio pobūdžio muzikų terpės dažnai palaikė ryšius – tai viena galimų ateities tyrimų perspektyvų, galinti suteikti papildomą refleksiją nagrinėjant Lietuvoje vykusius reiškinius.

N. Š.: Tai tada mes grįžtam prie to, nuo ko viskas prasideda. Bet koks tyrimas ar pastanga užčiuopti reiškinį prasideda nuo nepaprastai artimo ryšio, nuo subjektyvių pačių žmonių liudijimų, nuo jų pasakojimo apie save, kada tu vos ne iš vidaus pamatai tą visą reiškinį. Ir paskui, kai jau prireikia jį kontekstualizuoti, tada ir paaiškėja, kiek jis yra vaizduotės produktas, kiek jis aprėpia daugiau negu patirtis, kiek jis užkabina tam tikrą fizinę tikrovę. Kalbant apie Jeruzalės skulptūrų sodo fenomeną, tai yra svarbu, nes galbūt žmonės gyveno įsivaizduojamoje bendrystėje. Tas ryšys su saviškiais buvo, bet šalia to visi vykdė valstybinius užsakymus ir buvo sovietinis elitas savo srityje. Ir kai kurių ideologijos tyrinėtojų manymu, tai buvo specialiai sumanyta nuo pat pradžių, kad žmonės gyventų dviejuose pasauliuose – vienas yra tas privalomas, o kitas, į kurį leidžiama sugrįžti kaip į privatų.

Nes antraip žmogus negalės atlikti savo sisteminės funkcijos. Bet kai šitai pasakai, primeni užsakymus, pakalbi apie pinigus, tada nebeįmanoma išvengti griežtesnių opozicijų. Jeigu pasakai, kad kūrėjas vykde valdiškus užsakymus ir buvo laikomas elitiniu, viena ar kita prasme priklausė elitui... Arba priešingai, sakai, kad šitas nepriklausė, šitie buvo savi tam, kiti savi – tam, o štai šitie buvo nustumti ir tik paskui iškilo... Tada tomis grupėmis operuodamas, tu į tą lauką pasižiūri tarsi skalpeliu jį supjaustydamas, ir visi, kurie tam laukui priklausė, baisiausiai išsiskaudina, nebesvarbu, ką tu apie juos pasakytum. Nes tu neklausai, ką jie pasakoja, o žiūri iš visai kitos perspektyvos, kuri kritiškai mato anuometinį, to pasaulio prižiūrėtojų matymą.

Tada tu esi visiškai nepriklausomas nuo tų žmonių liudijimų, gali jais pasiremti arba ne, plačiau ar siauriau, bet tu jau visai kitaip konstruoji patį klausimą. Tu klausai, kaip funkcionavo tas pasaulis, kokią įtaką turėjo sovietų valdžia, kiek buvo laisvės menininkams? Tada tavo perspektyva yra visiškai nepriklausoma nuo tų žmonių, kūrėjų ar jų prižiūrėtojų pasakojimų, ir jiems tas baisiausiai nepatinka, nes jie nori turėti galimybę veikti tavo pasakojimą savo liudijimu, kuris dažnai jau yra įgijęs mito struktūrą.

Tai ypač ryšku literatūroje, dailėje ir gal net muzikoje, man sunku komentuoti. Kas nutinka po kurio laiko, kai ir dabartiniai tyrėjai, ir buvę ano laiko žaidėjai pasitraukia į šoną, o viešojoje erdvėje išsikeroja aktualūs ginčai dėl anų laikų dalykų palikimo, sakykim, popkultūros ar didaktiniu lygiu? Net nežinau, koki čia iš muzikos galima būtų sugalvoti pavyzdį, nebanalų. Kas man pirma šauna į galvą, tai vis dažnėjantis kaltinimas socialiniuose tinkluose anuometiniams kūrėjams ir atlikėjams masinėmis vagystėmis, Vakarų autorių kūrinių kopijavimu, galiojantis visai sovietinei erdvei, ieškojimas, kas nuo ko nusižiūrėjo, kas ką pavogė ir t. t., ir pan. Tai truputį pereina ir į literatūrą. Nežinau, kiek plačiai tai galioja dailei, architektūroje tai jau seniai vyksta.

O kitas momentas – atmetimas, nauja atmetimų banga, ypač kalbant apie ankstesnio laikotarpio kūrinius. Diskvalifikacijos banga iš vienos pusės ir tokia nauja nostalgijos banga iš kitos pusės.

Kai egzistuojančios posovietinės kūrybinės sąjungos ima inkorporuoti viską, kas anuo metu sukurta, kaip vienodai vertingus dalykus, kone

apsaugoti juos tokia antikvarine globos zona. O tam tikri visuomeniniai ir politiniai aktyvistai nori brėžti brūkšnį ir sakyti, kad viską, kas anais laikais sukurta, reikia perpjauti per ideologinį pjūvį. O tada, jeigu tai buvo politinis užsakymas, varyt lauk iš mokymo programų, viešųjų erdvių ir t. t. Viešos diskusijos tais klausimais tada pasidaro netikėtai aštrios, visi čia turi ką pasisakyti, pagrindą susidaryti „nuomonei“.

Tokioje situacijoje tyrinėtojai gana netikėtai su savo naujomis perspektyvomis atsiduria užribyje. O kai jie išeina į viešąją erdvę, tai nebegali savo kalbėjimu primesti diskusijai tono. Tada kyla klausimas, dėl kokių dalykų verta diskutuoti, dėl ko reikėtų kautis bei už ką?! Kaip mėginti tuos praktinius nepatogius klausimus kelti, kaip elgtis su šituo paveldu viešosiose erdvėse, paveldo struktūrose, edukacijoje? Kokia pozicija čia būtų racionaliausia, kokiais kriterijais remtis, kad būtų galima susigražinti tą ekspertų statusą reikaluose, kurie gresia virsti dienos politiniais klausimais? Nežinau, kiek tai aktualu ne tiktai kalbant apie konkrečias skulptūras, nes tai šiuo metu gali labai greitai apimti ir bet kurią kitą, ne tik kultūros, sritį. Juk kalbama apie anuo metu kūrusių žmonių palikimą.

R. S.: Jūs palietėte du galimus diskurso tipus. Vieną pavadinčiau poleminiu, tai yra viešasis kalbėjimas apie tai, iš kur mes ateiname, kaip elgtis su ta praeities atmintimi, kurios negalime taip lengvai užmiršti, nes ne trisdešimt metų gyvename šiame pasaulyje. Kita yra mokslinis diskursas, o jis, mano supratimu, visada yra kritinis, tad pokalbis apie sovietinę praeitį negali būti malonus. Iš savo asmeninės patirties galiu pasakyti, kad nelabai tikiu teiginiais, jog žmonės jaučia nostalgiją sovietinei praeičiai, neva jie buvo jauni, patys sau gražūs, su praeitimi juos sieja didžiulis emocinės patirties klodas. O kaip tyrėja matau, kad kuo labiau gilinuosi į tuos praeities dokumentus, tuo labiau sovietinė praeitis atrodo atgrasesnė.

Kalbant apie sovietmečio meną, regis, jau atsisakyta sovietologinių dvinarių opozicijų, kaip oficialusis–neoficialusis, prisitaikymas–oponavimas ir panašiai, nes ribos tarp daugelio reiškinių ir procesų nėra iki galo aiškios, labai dažnai hibridiškos. Viena didžiausių problemų, manyčiau, yra ta, kad mes iki galo neapibrėžiame, ką mes įsivaizduojame kaip oficialų so-

vietinį meno kanoną – ir socrealizmo, ir sovietinio modernizmo. Pavyzdžiui, naujame Elonos sudarytame straipsnių rinkinyje Arūnas Streikus ir oficialųjį, ir neoficialųjį meną vadina modernizmu. Kyla klausimas, ar iš tikrųjų viskas sovietmečiu vadintina modernizmu? Kiek modernizmų būta? Gal buvo kažkokie kiti meninės raiškos variantai? Tai savaip siejasi su klausimu, kas buvo sovietinė visuomenė – gal tai buvo ne iškreiptos modernizacijos variantas, bet, kaip svarsto Zenonas Norkus, tradicinė visuomenė? Lygiai taip pat Elonos iškelta sąvoka tylusis modernizmas – ar jai priskiriami meno darbai tikrai oponavo oficialiajam kanonui, o gal jie patys buvo to laiko pagrindinė srovė? Vien iš menotyrinės perspektyvos kyla gausybė klausimų, kuriuos skatina tyliojo modernizmo šaltinių ir straipsnių rinkinys. Straipsnių rinkinyje akivaizdus didelis tyrėjų įdirbis svarstant dar prieš dvidešimt dvejus metus suformuotus teiginius ir anuomet neatsakytus klausimus. Ypač išskirčiau svarbų dviejų skirtingų prieigų – menotyrinės prieigos, kuriai svarbus meninių prasmų kūrimo ir kaitos procesas, ir kultūros istorijos prieigos, kuri labiau susitelkusi į institucinę istoriją, meno lauko kontrolės ar administravimo klausimus ir pan. – darnų papildomumą. Galvojant apie šių inspiruojančių interpretacijų tolesnę plėtotę, kirba mintis, kad labai praverstų įtraukti diskusijas apie sovietmečio meno procesus į platesnį filosofinių svarstymų lauką. Pavyzdžiui, aiškinantis, kas yra laisvė ir kokios gali būti jos sampratos, ar kaip reiškiasi angažavimasis meninėse praktikose etc. Be sovietinės meno tikrovės įtraukimo į fundamentalesnę problematiką ginčai neretai pavirsta neproduktyvia subjektyvių nuomonių konfrontacija.

Noriu paklausti Nerijaus: kaip Jums atrodo, iš kolaboravimo aptarimo perspektyvos, ar galima kažkokią sovietinio meno dalį laikyti nesusiėjusia su kolaboravimu, jei jis buvo susijęs su valstybės užsakymais, viešais pristatymais ir atlikimais?

N. Š.: Tas pavyzdys, kur aš prieš metus įvykusio, dar būsimam leidiniui skirto seminaro diskusijoje minėjau, – iš literatūros Rytų Vokietijoje. Viena pagrindinių kovotojų su prievartiniu sisteminiu dopingu Rytų Vokietijos sporte ir medicinoje, pati buvusi tos sistemos auka, daktarė Ines Geipel, šalia kitų dalykų, yra publikavusi puikią knygą apie tą nesistemingą, nefor-

malią literatūrą, kurta Rytų Vokietijoje³. Mat Rytų Vokietijoje tas stalininio tipo režimas tęsėsi, išliko politine prasme kone iki pat 1989 metų. Todėl literatūros laukas išliko stipriai ideologizuotas, ir nebūtinai turinio prasme, – jau vien tai, kad tu žaidi pagal taisykles, reiškia, kad tu turi padaryti labai daug kompromisų, kad įeitum į rašytojų pasaulį. Bet, žinoma, rašytojams tai griežčiau galioja negu kitų menų atstovams, nes jie kartais turėdavo ką nors negražaus užrašyti apie kitus žmones, ir jų įsitraukimas buvo didesnis.

Pačios sistemos jie buvo laikomi aukštesniu elitu, kaip žodžio žmonės. Geipel knygoje yra tyrimas, kad toje represyvioje visuomenėje tvėrė alternatyvi kultūra, žmonės masiškai rašė kūrinius ir jų nepublikavo. Juos laikė paslėpę, užkasinėjo, privačiai laikė. Lietuvoje... visi, kurie nors kiek rašė, – išskyrus labai nedideles išimtis, kurias galima beveik vardais suminėti, tokie kaip Jonas Juškaitis, dar vienas kitas, kurie mėgino šiek tiek kažką skelbti, bet iš principo nežaidė pagal taisykles (kiti mėgino rašyti tai, kas jiems patinka, pagal tai, kas galima, išbandydami leistinumą ribas), – visi rašė tai, kas būtų priimtina, tinkama publikuoti, taigi stengėsi nerašyti to, ko iš principo negalima būtų rašyti, niekas nerašė į stalčių, neužkasinėjo rankraščių, kurie būtų literatūriškai vertingi. Visos tos neformalios pastangos nuėjo į kitas sritis, šioje vietoje yra visiškai tuštuma.

Šis klausimas yra nepaprastai svarbus, nes mes, prisimindami išskirtus lygmenis, vienas kurių, užčiuopiamas profesiskai, yra kritika, brėžiamas ribas: čia tokia forma, čia toks -izmas, čia ideologinė kryptis, čia dar kažkas..., tada, kai bendras sovietologinis žvilgsnis žiūri apskritai, institucijos, struktūros, santykis su sistema, užsakymai, pinigai visa kita, tai, kas atsiskleidžia žiūrint archyvinus dokumentus.

Bet yra ir trečias lygmuo, kurį sunkiausia užčiuopti: ką visi prisimena, t. y. tai, kaip visa tai anuomet priėmė žmonės. Čia ryškiausias pavyzdys yra Marcinkevičiaus atvejis, kai žiūrima į jo kūrybą pagal tai, kaip tada žmonės priėmė arba įsivaizdavo, t. y. kaip tam tikro tipo tautinio sąmoningumo žadinimą, kuris ypač ryškus buvo Sąjūdžio laikais. Iki šiol tas sąmoningumas kažkokių būdu yra išlikęs, jungiantis tą masinį sovietinį liaudišką entuziazmą su lietuviškai tautiniais turiniais, juos neišardomai integruojantis... Šitaip žiūrint į kūrybą, kūriniai jau nebelaikomi kaip kūrėjo palikimas,

3 Ines Geipel, Joachim Walther (Hrsg.), *Gesperrte Ablage: Unterdrückte Literaturgeschichte in Ostdeutschland 1945–1989*, Düsseldorf: Lilienfeld, 2015.

jie yra labas, turtas tų, kurie skaito, vartoja. Tai vadinamosios receptijos istorijos požiūris. Iš šios perspektyvos žvelgdami, atrandame daugybę dalykų, tik kad pas mus labai silpni yra receptijos istorijos tyrimai. Nes jie reikalauja tyrinėti ir mitus, kurie yra ne tik kūrėjų, bet ir paprastų žmonių galvose. Reikalauja atlikti masės sąmonės tyrimus.

Bet kas čia yra įdomu, kad gali būti net ir tokie atvejai, kai tu imi tam tikrą kūrėją, kuris ir profesinės kritikos požiūriu tyrinėjant yra visiškai ideologinis, ir kuris pagal tą sovietologinį žvilgsnį žiūrint daro visiškai tai, ko reikia valdžiai, nes yra elitinis kūrėjas. Ne tai, kad atspėja valdžios sumanymus, bet jis pats ir yra ta valdžia, kuri sugalvoja, ko reikia pagal sovietinį požiūrį, kokio reikia literatūrinio kalbėjimo apie Lietuvos istoriją, jam tarsi patikėta šita sritis „prikurti“, ir jis labai džiaugiasi, kad gali tą daryti, už didelius pinigus ir su didžiule garbe. Tačiau kartu yra ta publika, kuri viską galbūt kitaip supranta. Publika vienokia yra čia ir kitokia yra, kai tą kūrinių išverti į rusų kalbą ir nuveži į plačiąją tėvynę. Aš čia dabar perpasakoju truputį paskutinės knygos, kurią redagavau, Nerijos Putinaitės *Skambantis molis*⁴ antrąją dalį, apie Marcinkevičiaus trilogiją... Žodžiu, tie dalykai nepavaldūs jokiai kontrolei, ir juos visada galima tyrinėti, bet baisiai sunku prie jų prieiti analitiškai. Bet mes visada turime šitą lauką, atvirą, kviečiantį interpretacijai, mažai išvaikščiotą.

Tad tikrasis kultūros laukas yra ne tai, kas yra iki kūrinio sukūrimo, o tai, kas yra po to, kai jis pradeda gyventi savo gyvenimą iki pat tų dienų, kol jis išlieka, bent koku pavidalu. Tada jis įgyja reikšmių, kurios nepriklauso nuo kūrėjo intencijos, nepriklauso nuo užsakymo... Jeigu imsime dabartinį Juozo Mikėno 1959 m. sukurtą Petro Cvirkos paminklą Vilniuje, tai nuo to, kokių mes jam suteiksime reikšmių, tokias jis ir turės. Banaliai tariant, jis jau dabar ką kita reiškia, negu tada, kai buvo sugalvotas ir pastatytas. Visiškai nepriklausomai nuo to, kas buvo Cvirka. Bet problema ta, kad žmonės, kurie nori jį, ne Cvirką, o Mikėno kūrinių, tiksliau, to kūrinio šiuolaikinę interpretaciją savo galvose, nukelti ar apsaugoti, to nesupranta, jie mato tame arba menininką, arba jo personažą ir apie juos galvoja.

O realiai, vanduo jau nutekėjo, kalba sukasi apie visai kitus dalykus. Apie tai, kas vyko paskui, ir priklauso jau mums visiems, ne tyrėjams,

4 Nerija Putinaitė, *Skambantis molis. Dainų šventės ir Justino Marcinkevičiaus trilogija kaip sovietinio lietuviškumo ramsčiai*, Vilnius, Naujasis Židinyš-Aidai, 2019.

bet žmonėms, kurie gyvena tų meno kūrinių atvertame pasaulyje, sukurtose erdvėse, padarytame poveikyje, to poveikio tęsinuose ir t. t. Visa tai priklauso tiems kūriniams, jų naujai atvertoms erdvėms. Kad ir ką būtų norėjęs sukurti Vladas Urbanavičius, jo pagrindinis rezultatas yra „vamzdžio“ recepcija. Taip yra žmonių galvose, ką žmonės žino ir yra papasakoję apie „vamzdį“ [*Krantinės arka* (2009), vienas iš Vilniaus Europos kultūros sostinės viešųjų erdvių humanizavimo programos Neries krantinės skulptūrų projektų, – E. L.]. Tai yra didelė dalis antspaudo ant jo visos kūrybos, ir taip jau bus. Nieko nepadarysi. Žmonių pasakojimai, įsivaizdavimai priklauso kūriniui, sudaro jo gyvenimo istoriją. To nebuvo galima įsivaizduoti ar numatyti, ir niekas dėl to nekaltas. Taip yra absoliučiai su visais meno kūriniams. Prisimenant Martino Heideggerio mintį, kad kiekvienas meno kūrinys iš prigimties veržiasi pasirodyti ir jis aplink save traukia tam tikrą publiką, jeigu jis turi ką pasakyti. Ta erdvė, į kurią susirenka publika, išsi-
tęsia į erdvę arba laiką, ir tas gyvenimas jau vyksta taip, kaip jam atsitinka. Viskas, ką mes galime, tai prieiti, pamatyti ir bandyti aprašyti tai, kas vyksta, jeigu mes nepriklausome tai erdvei. Bet geriausia yra turėti patirties įžengimo į tą erdvę ir galimybę iš jos išeiti. Kai turi šias dvi perspektyvas, tada tu gali aprašyti tai profesionaliai.

R. S.: Nerijau, jūs išryškint dar kelias svarbias temas. Viena yra talento klausimas, permąstant, ar tie menininkai, kurie nesiangažavo, laikė distanciją, galbūt rašė į stalčių, o jų kūriniai – ar jie turi kokią nors didesnę meninę vertę? Ar visi drausti kūriniai iš tikrųjų buvo talentingi kūriniai? Ir atvirkščiai, kartais turime angažuotų, bet labai talentingų kūrinių. Kad ir paskyrimai Stalinui: jie yra labai skirtingo lygio – vienas dalykas yra Sergejaus Prokofjevo *Zdravica* (1939), o visai kitas – Juozo Tallat-Kelpšos kantata apie Staliną (1947). Tai yra visiškai skirtingų meninių pasaulių meninės raiškos rezultatai.

Dar tik pradėjau skaityti Putinaitės knygą, todėl negaliu įsiterpti į ginčą dėl Marcinkevičiaus kūrybos vertinimų. Kirba nuojauta, kad, kaip ir Marcinkevičiaus recepcijos atveju, šiandien tarptautiniuose sovietinės muzikos tyrinėjimuose tapo populiariu kalbėti ne vien apie ideologinį anga-

žuotumą, bet apie tris sovietinės muzikos lygmenis: *highbrow* – elitinė, *middlebrow* – socrealizmas ir vėlesnė didelė dalis sovietinės muzikos, kuri buvo mišinys tarp, sakykime, tradicinio ir populistinio meno, arba modernaus ir populistinio, ir *lowbrow* – visiškai populiarioji muzika. Sovietinis *middlebrow* menas buvo labai aiškiai orientuotas į masinį vartotoją. Dabar turime tokius reiškinius kaip populiarioji, bestselerinė literatūra, tą patį turime matyti ir sovietmečiu.

Nerijau, jūs labai mane suintrigavote paminėdamas plagiatų klausimą. Kur jūs susidūrėte su tuo muzikoje konkrečiai?

N. Š.: Aš kalbu apie feisbukinių diskusijų lygį, kaip sakoma.

R. S.: Įtakų ir pakartojimų klausimas savaip aktualus aptariamam straipsnių rinkiniui. Lietuvių menotyros diskurse Vakarų meno įtakomis dažnai manipuliuojama, nors jos ne visuomet atskleidžiamos ir įtikinamai pagrindžiamos. Galiu pasidalinti privačia istorija, nutikusia Lietuvos muzikos informacijos centro užsakymu rengiant CD seriją, skirtą XX a. antros pusės lietuvių muzikos avangardui ir (post)modernizmui. Sudarėme lietuvių kompozitorių kūrinių, pasak legendų, galimai paveiktų lenkų sonorizmo, sąrašą ir nuvežėme lenkų muzikos kritikui ir muzikologui Krzysztofui Drobai įvertinti ir aptarti. Tačiau perklausęs kūrinius, jis kategoriškai atsisakė tą padaryti tvirtindamas, kad ši lietuvių muzika neturi nieko bendro su lenkų sonorizmu ir yra „kažkokia keista sovietinė muzika“. Erika Grigoravičienė rinktinėje mini modernizmo studijų atgimimą, kuris atnešė kritišką požiūrį į senąsias hierarchijas, ir skatina poreikį kalbėti ne vien apie įtakas, pamėgdžiojimus, plagiatų, bet ir apie alternatyvias čiabuviškas praktikas ir vietinėse terpėse naujai sukurtas prasmes.

N. Š.: Paskutinis klausimas, į kurį mes jau pradėjome atsakinėti, yra apie tyrimų perspektyvas. Manau, kad kalbant apie muziką, ypač apie populiariąją, skirtą masiniam vartojimui, estradinę muziką, „popsą“ – čia yra nepaprastai svarbus originalumo klausimas ir vagystės, plagiatų ar pamėgdžiojimo, nes jis apima visą sovietinę erdvę. Elementariai, kuris nors iš

šiuolaikinių muzikos atlikėjų su mandromis programėlėmis paima kurį nors kūrinį, per 20 minučių randa originalą, sukurtą prieš dvidešimt ar penkiasdešimt metų, lenkišką, anglišką. Skirtumas, sakykim, 5–10 procentų telieka. Pasižiūri, plokštelėje parašyta – kompozitorius toks ir toks, jokių užuominų į kitą autorystę. Būdavo atveju, kai nurodoma, kad nežinomo italų kompozitoriaus ar tiesiog italų kompozitoriaus kūrinys. Bet dabar jau kalbame ne apie kompozitoriaus kūrinų atlikimą, o apie tai, kaip funkcionavo populiarioji kultūra. Ansambliai atlieka, išleidžia plokšteles, o ten yra nurodoma autorystė. Autorystė priskiriama kompozitoriui, kuris neva sukūrė kūrinį. Patikrinus paaiškėja, kad tai nėra tiesa. Aš turėjau galvoje labiau šituos dalykus. Bet anksčiau ar vėliau tokie burbuluose kylantys ginčai gali išlįsti į viešumą ir stipriai smogti, kaip yra nutikę ne viename posovietiniame krašte.

R. S.: Bet jūs žiūrite kaip į plagiato atvejį, o aš norėčiau pažiūrėti kitaip, aiškinantis, su kuo buvo tapatinamasi ir kiek buvo iš tikro sukurta kažkas savito. Taigi – kurgi tie trumpi laikotarpiai, tikrojo modernizmo švytelėjimai, kai sukuriami saviti čiabuviški variantai, o kada laikas, kai tik tapatinamasi su kažkuo, perkūrinėjama, bet nieko naujo ar savito neišrandama.

E. L.: Ar tai nesusiję su informacijos pralaidumu, pastarojoje jūsų ir kolegijų monografijoje įvesta nailono uždangos metafora?

R. S.: Pasinaudojome vengrų istoriko György'o Péterio metafora, kuri buvo svarbi ir kaip teorinio konteksto – šaltojo karo studijų lauko – pasirinkimas. Rašant apie mūsų aptariamą laikotarpį, tarsi egzistuoja du mokslo laukai: sovietinės studijos ir šaltojo karo studijos. Nors muzikologijoje šaltojo karo studijų tyrimų grupės susiformavo gana vėlai, muzikos tyrimams ši perspektyva svarbi dėl šiuolaikinio komparatyvizmo atveriamų galimybių.

Nerijus palietė populiariąją muziką ir priminė atvejį, kai 7 deš. Lietuvoje leistos estradinės muzikos, ne vien sovietinės, natos. Kartą netyčiom radau „Beatles“ dainą „All My Loving“ su lietuvišku Vytauto Bložės tekstu. Tai ir yra tai, kaip vyksta sučiabuvėjimas. Hipiškos ir seksualinės revoliucijos raiška staiga įvelkama į lietuvišką mergelių, bernelių ir debesė-

lių pseudofolklorinį žodyną. Taip ir vyksta transformacija, kurios analizė ne mažiau svarbi nei pats įtakos faktas.

N. Š.: Bet užsakymas, kaip ir visoje sovietinėje kultūroje, vis dėlto nebuvo kompozitorių sumanymas, o tų muzikos politikos ir kitų sričių politikos formuotojų, imti tai, kas Vakaruose populiariu, nes ten neša poveikumą masėms ir pas mus neš, tiesiog mes pakeisim kažką, pridėsime savo žodžius, ir pas mus taip pat veiks. Paskutinis pavyzdys, kurį mačiau, Nijolės Tal-lat-Kelpšaitės vienas pirmųjų atrinktų kūrinių „Bang Bang“, regis, 1971 m. net ir pavadintas pagal lietuvišką tarimą „Beng beng“. Kai palygini su originaliu Johno Barry'o „Mr. Kiss Kiss Bang Bang“ iš ketvirto Džeimso Bondo filmo *Thunderball* (1965)... Beveik neabejoju, kad kur nors leidimuose kūrinio autorystė buvo priskirta ir žodžiai buvo priskirti, net ir pats tekstas buvo išverstas... Bet esmė ta, kad atlikimas yra tiek tragiškai nutolstantis nuo originalo, mėginant jį pamėgdžioti, suteikiant to kažkokio natūralaus vidinio tragizmo, kurio ten nėra tekste ir kūriniui visiškai netinka, na, kad atrodo pats atlikimas kaip kažkokia klaidi parodija. Nes kūrinys turi savo gyvą gyvenamąją aplinką, savo paties dinamišką poveikio istoriją, kuri, čia dirbtinai perkelta, išvertus, sukirčiavus vakarietiškos muzikos atlikimą į čia [mūsų aplinką, – E. L.], pastačius scenoje visiškai negyvai atrodanti jauna žmogų, liepiant jam nejudėti ir atlikti kūrinį tragiškai, kuris visai ne apie tai ir ne toks. Žodžiu, yra daug humoro toje receptijos istorijoje, kai kalbame apie tą Vakarų kultūros įtaką. Visose srityse. Manau, literatūrą ir dailę palietus irgi matytume tokių nesuprastos receptijos atvejų.

R. S.: O kita pusė ta, kad šitie kūriniai iki šiol neša jų autoriams plagiatoriams didžiulius pinigus, nes jie iki šiol yra populiarūs.

N. Š.: ...aš dar tokią vieną momentą pasakysiu, dėl tyrimų perspektyvų. Tuo metu, kai Tomas Vaiseta rašė savo disertaciją¹, kai mes galvojom, kokia puse galima pasukti gyvenimo sovietų Lietuvoje tyrimus, ko dar niekas nėra daręs, jis vis norėjo į kasdienybę pasisukti, ir pavyko sugalvoti, kad ideologijos kaip tik kasdienybėje ir reikia ieškoti, o ne išskirtinėse viešojo gy-

venimo vietose. Kaip galima tirti? Reikia maksimaliai įtempus atmintį ir vaizduotę prisiminti pačias tipiškiausias gyvenimo situacijas ir tada galvoti, kas galėtų būti jų šaltiniai, jų ieškoti, juos suradus mėginti priėti prie tų situacijų tam tikru analizės pjūviu, parodant, kaip ten funkcionuoja žmogaus elgesys, žmogaus kalbėjimas, vaizduotė, – čia, aišku, ne vien apie kultūrą kalbant...

Tai yra tokia perspektyva, kuri pas mus mažai išnaudota, kai mes randame kokią nors mus įkvepiančią knygą, nesvarbu, iš kurios srities, kuri praturtina mūsų vaizduotę, ir mes su ta vaizduote, pasitelkę savo prisiminimus, tiesiog ieškome dalykų, kuriuos būtų galima ištyrinėti. Jeigu tu jau sugalvojai siužetą, užsikabinai už jo, tai visada rasi kokį nors šaltinį. Iš esmės tas detektyvinio momento įvedimas yra svarbus ne tik ten, kur yra nuslėpti negeri buvę dalykai, pinigai ar interesai, bet mes galime ir į kasdienybę nukreipti savo dėmesį ir atrasti ten pačių įvairiausių elementų. Tai ne visada bus grynas mokslas, gal kartais tai balansuos ties beletristikos riba. Tačiau bet kuriuo atveju pažinimas praturtėja, kai tu stengiesi tam tikrus dalykus išsiaiškinti. Žodžiu, tas vaizduotės išnaudojimas, man rodos, ligi šiol nepakankamai stiprus. Neseniai nusipirkau kadaise skaitytą knygą, kurios pagrindas yra tiesiog 300 tuomet dar jaunos žurnalistės Charlottes Beradt užrašytų sapnų, tokių transinių, įkyriai besikartojančių sapnų, kuriuos Vokietijos žmonės sapnavo iškart po nacių atėjimo į valdžią. Ji tiesiog rinko ir užrašinėjo žmonių sapnus. Iš tų sapnų ji padarė nuostabų tyrimą⁵ apie žmonių vaizduotę, jos tipus, elgesį situacijose. Žodžiu, pačių įvairiausių šaltinių gali būti, norint pasiekti žmonių gyvenimą. Svarbu sugalvoti. Tai va, iš tokių sugalvojimų, pokalbių ir diskusijų paprastai gimsta daug daugiau. Man, jau beskaitant šios tekstų rinktinės rankraštį, kilo kelios idėjos, ką ateityje būtų galima pasiūlyti jauniems būsimiems sovietmečio tyrėjams.

R. S.: Aptariamasis naujas straipsnių rinkinys parodo, kiek naujų sovietmečio tyrimo perspektyvų atsivėrė per dvidešimt dvejus metus. Šiuo požiūriu naujoji knyga išties svarbi ir vertinga, nes, viena vertus, interpretuoja ne tik Elonos parodą ir tyliojo modernizmo metaforą, praeitį, bet svarsto tai, kas buvo nuo to laiko ištirta ir permąstyta. Rinkinyje spausdinami įdomūs įvairių sričių tyrėjų tekstai nagrinėja ir reiškinius, ir kartu

aptaria jų recepciją iš istorinės perspektyvos, atskleidžia, kaip tai tiriama šiandien. Tokiu kiek paradoksaliu būdu reflektuodama praeitį straipsnių rinktinė inspiruoja naujas tyrimų perspektyvas.