

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Sovietizacija kaip kultūrinis netikėtumas

2012-03-01

ŽURNALAS: KNYGŲ AIDAI TEMA: LITERATŪRA AUTORIUS: Skaidra Trilupaitytė
DATA: 2012-03

Sovietizacija kaip kultūrinis netikėtumas

Skaidra Trilupaitytė

Lietuvos sovietizacijos procesai tyrinėtojams jau nėra *terra incognita* – šiandien tai entuziastingai aptarinėjama, skirtingų nuomonių sulaukianti tema. Šalia neseniai pasirodžiusių reikšmingų meno sovietizaciją analizuojančių studijų¹ ar kiek anksčiau išleistų kultūros politikos procesus liudijančių dokumentų rinkinių², ryškiai sušvito ir žinomos dailėtyrininkės Giedrės Jankevičiūtės leidinys *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.* Žodis „sušvito“, žinoma, neturėtų būti suprantamas išorinio efekto prasme – knygos formatas, dizainas ir viršelio apipavidalinimas (autorė Julija Reklaitė) nesiekia provokuoti raudonos spalvos pliūpsniais, o greičiau primena anuometinio laikraščio iškarpa su ne itin geros kokybės, tačiau egzotine parateatrinės politinės dekoracijos fotografija. Leidinys yra įvardytas kaip 2010 m. birželio 15 d. Lietuvos okupacijos septyniasdešimtmečio minėjimui atidarytos ir metus LR istorinėje prezidentūroje Kaune veikusios parodos knyga, kuri nėra spraudžiama į griežtus žanro rėmus, todėl pačios autorės dar vadinama ir „dokumentu“, ir „katalogu“. Naująją „ekspoziciją“ knygos puslapiuose galima skaityti panašiai kaip ir vaikštinėjant po buvusią parodą Kaune.

Tiek paroda, tiek ir knyga yra didesnio projekto, nagrinėjančio Lietuvos meną 1939–1944 m., dalis. Šiuo atveju pristatydama gan trumpo, beveik vienerių metų laikotarpio, įvykius ir iki šiol nerodytus rašytinius ir vaizdinius šaltinius, Jankevičiūtė išryškina kasdienybės matmenį ir atskleidžia bendrą vizualinės kultūros (ne tik dailės, bet ir liaudies švenčių ar teatro, ypač scenografijos) pjūvį. Čia taip pat sužinome apie naujo valstybinio kultūros muziejaus, paversto nacionalizuoto turto saugykla, situaciją, pajuntame ypatingą naujos valdžios dėmesį vaikų literatūrai ir pan. 1940 m. vasarą vis labiau ryškėjančius pokyčius rodo ne tik leidinio pradžioje išvardytos rinkimų, memorandumų pasirašymo, vyriausybės posėdžių ir sprendimų datos, bet ir siaurėjanti pilietinė ir privati viešoji erdvė. 1940 m. birželio 20 d. Lietuvoje uždrausti asmeniniai pokalbiai telefonu su užsieniu, tą patį metų rugpjūčio 10 d. paskelbtas draudimas be leidimo fotografuoti gatvėse ir t. t. Vis dėlto autorė analizuoja ne nuoseklią kultūrinio ir meninio gyvenimo raidą, o iki pat vokiečių okupacijos trukusį politinį „smūgį“ ar

griūtį, brutalią įsiveržimą jėgos, kurios grėsmės vietinė inteligentija tuo metu nepajėgė įsisąmoninti. Čia ir slypi didžiausia aptariamo darbo intriga. Sovietizacija analizuojama ne kaip tam tikrus dėsningumus patvirtinantis procesas, kai iš viršaus nuleidžiamos taisyklės nustato ideologinės indoktrinacijos būdus, kuriuos „pri(si)taikant“ arba jiems priešinantys šalia oficialiosios kultūros paprastai gimsta neformali, o kartais net ir opozicinė kultūra, bet kaip savotiškas netikėtumas.

Naujojoje (beveik) nereflektuotoje okupacinėje realybėje atsirado nauja oficiozinė dailė, taip pat kasdienės reikmės atliepiantys spaudos dizaino, apipavidalinimo darbai – atsišaukimai, agitaciniai plakatai, literatūros kūrinių iliustracijos ir t. t. Kadangi tuometinė vizualinė kultūra be didelių išlygų gali būti tapatinama su politine propaganda (vargu ar pastaroji Lietuvoje ligi tol reiškesi labiau tiesioginėmis priemonėmis), itin didelę leidinio dalį užima karikatūros ir satyros žanrui artimi piešiniai ar atspaudai, pajuokiantys buržuaziją ir priešinantys pastarajai naujosios santvarkos atributus bei simbolius. Nežiūrint to, kad ši propaganda buvo „įkalama“ į žmonių gyvenimus kone su fizine jėga, daugeliu atvejų ją įkūnijo itin nepatvarios, laikinos dekoracijos ar transparentai, kurie neišliko iki šių dienų. Beje, daugybė agitacijai skirtų gaminių, ypač grubios figūratyvinės kompozicijos, šiandien atrodo *būtent* kaip karikatūros (demaskuojančios paskubomis brukamos ideologijos bukumą), nors tuo metu tokios funkcijos šie vaizdai ir neatliko.

Kita vertus, daugybė „popierinių“ dirbinių (knygų, periodinės spaudos iliustracijų, scenografijos eskizų ar plakatų) turėjo daugiau šansų išlikti nei tai, ką įprasta vadinti „vaizduojamąja daile“. Mat beveik visi „sovietų valdžios užsakymu sukurti skulptūros ar tapybos pavyzdžiai pačių autorių rankomis buvo sunaikinti vos pasigirdus vokiečių motociklų ūžimui Kauno gatvėse“ (p. 7). Anot autorės, „sąmoninga ir nesąmoninga 1940–1941 m. įvykių užmarštis beveik neišsaugojo amžininkų prisiminimų arba juos smarkiai modifikavo“ (p. 6). Taigi nėra lengva pasakyti, ką konkrečiai įvairių sričių menininkai – tuometiniai įvykių liudytojai – jautė *iš tikrųjų*, nes rašytinių šaltinių apie sąmonės lūžį ir privačius išgyvenimus išliko be galo mažai.

Minėti dalykai tarsi teigia, kad tyrimo objektu tampa istorinės marginalijos. Taip verčia manyti ir daugelio nesusipratusių dailininkų, ypač studentų, beveik nesąmoningas į(si)jungimas į naujosios santvarkos šlovinimo darbus. Vis dėlto knyga provokuoja ir pakankamai gilius klausimus apie kūrėjo ir totalitarinės santvarkos santykius. Žinoma, tenka pripažinti, kad į politinių kontroversijų mėsmale neišvengiamai patekusi dailė, dažnu atveju virtusi paprasčiausia vizualine propaganda, sunkiai duodasi nagrinėjama tradicinės dailėtyros instrumentais. Taigi tenka kalbėti ir apie naujas metodologines prieigas. Juk dailėtyroje įprasti svarstymai apie artefaktų meninę vertę ar meninės kalbos laisvėjimo (jos modernėjimo) procesus šiuo atveju ne itin tinka, netgi jei kalbėtume apie minėtų dalykų regresą. Knygoje fiksuojami procesai daugiau nei prikišamai byloja apie maksimalų estetinės meno autonomijos sunaikinimą. Nežiūrint to, kad kultūros lauko autonomija ar „modernaus menininko“ savimonė ankstesnės santvarkos metais toli gražu nesutapo su klasikiniais (vakarietiškais) laisvo kūrėjo raiškos idealais, po sovietinės invazijos (beveik) nebeliko net ir tų kūrybinių aspiracijų likučių, kurie iki tol buvo vienaip ar kitaip juntami viešai artikuluojant bendresnius meno tikslus.

Griežtai žiūrint, didelė dalis knygos objektų nebūtinai turi būti vadinami daile šiandien

mums įprasta prasme, ir ne taip jau svarbu, kad šių objektų gamintojai buvo įgiję kai kuriuos profesinius įgūdžius ar vienu kitu kūrinium pademonstravo visai pakenčiamus naujojo „tarybinio meno“ laimėjimus. Jankevičiūtė atskleidžia ir iš pažiūros nekaltus politinio (gal kas nors šiandien sakytų „popierinio“?) kolaboravimo faktus, parodydama taip dažnai romantizuojamo reiškinių, vadinamo idealistiniu jaunatvišku užsidegimu, dviprasmybes. Pavyzdžiui, ne kokio teminio paveikslo, o nepriklausomos valstybės egzistavimo pabaigą simbolizavusios naujosios sovietinės vėliavos konkurse „dalyvavo visas jaunosios kartos dailininkų žiedas“ (p. 25). Deja, įvaldyti akademiinių socrealizmo principų vaizduojamojoje dailėje vietiniams dailininkams ne itin sekėsi, nepaisant to, kad daugelis nuoširdžiai stengėsi. O jų naivūs piešiniai ar įgūdžių stoka tikrai nereiškė kokio nors slapto nepritarimo lenininės monumentaliosios propagandos planui. Šiandien galime netgi kiek sarkastiškai šyptelėti – ankstyvuoju sovietmečiu Lietuvoje taip ir nesugebėta rimtai įsisavinti didingos, neretai išpūdingais masteliais žiūrovą pribloškiančios totalitarinio meno estetikos, kuria susižavėjo kai kurie Vakarų kolekcionieriai dar nė nepasibaigus Šaltajam karui ir kurios teikiama „aukso gyslą“ posovietinės Rusijos meno elitai iš karto pajuto ir pasinaudojo.

Knygos autorės santykį su analizuojamu objektu kartais norisi palyginti su mikroistorijoje naudojamais principais, kai svarbius klausimus mėginama gvildinti nuosekliai tiriant vienintelį įvykį arba vieno objekto (pvz., kaimo) raidą kelių šimtmečių bėgyje; taip akcentuojamos ne tiek didžiųjų įvykių struktūros, kiek pavienių istorijos agentų reikšmė. Nors Antrojo pasaulinio karo metų įvykiai ar okupacijos datos seniai nebėra paslaptis, tačiau dailėtyrininkės parinktos laikraščių antraštės ir tekstai, Liaudies seimo rinkimų plakatai, atsišaukimai šiandien leidžia pamatyti pirmosios okupacijos kontekstą tuometinių gyventojų akimis. Negausių liudijimų yra išlikę net iki dabar, pavyzdžiui, apie tai, kad po karinės sovietų invazijos Lietuvos Respublikos simboliai viešumoje kurį laiką egzistavo šalia okupacijos simbolių (prie Vyties buvo pakabinti naujosios santvarkos vadų portretai), šiandien kalbama Marcelijaus Martinaičio prisiminimuose, panašiai liudija ir Jankevičiūtės cituojamas Liudas Dambrauskas.

Žvelgiant į knygos iliustracijas sunku kalbėti ne tik apie dailės kritikoje įprastus dalykus – asmeninio stiliaus įtvirtinimą ar raiškos priemonių plėtrą; dažnai nelengva įsivaizduoti ir meno, kaip emocinės sublimacijos priemonės, funkcijas. Kalbėdama apie elgetą kaimo kelyje vaizduojančią Jono Martinaičio akvarelę „Šalta žiema“ (1941), knygos autorė pasitelkia Juozapo Mackevičiaus romano *Kelias į niekur* (1955) Vilniaus aprašymą, kuris atspindi 1940–1941 m. nuotaikas mieste, nors tokia interpretacija labiau rodo tik vėlesnių pasakotojų perteikiamą begalinį nykumos pojūtį, o vietoje jos, ko gero, tiktų ir kitas (tikrai nebūtinai miesto) aprašymas (p. 187).

Nemačiusiems parodos gali kilti klausimas, kodėl iš bendros knygos struktūros tarsi „iškrenta“ (yra išskiriami?) atskiri dailės įvykiai ir kūriniai (p. 184–187; ar 1940 m. birželio-liepos mėn. veikusios apžvalginės parodos aprašymas p. 28). Galbūt kiek eskizinę leidinio formą galėtų paaikškinti paties objekto savotiškas „nerišlumas“. Juk pasirinktas ne meno istorijoje dėmesio jau sulaukęs periodas su sava pokyčių dinamika ir artikuliuota „seno“ ir „naujo“ kova; priešingai – analizuojamas savotiškas tarpas tarp epochų, galima sakyti, tam tikras „laiko plyšys“. Ne vien medžiagos trūkumas, bet ir karo metų dailės netipiškumas iš dalies paaikškina, kodėl ji iki šiol taip ir netapo dailėtyrinio dėmesio objektu. Tiesą sakant, nė nemanau, kad ateityje meno istorikai

aptariamąjį objektą turėtų žūtbūt sureikšminti, nebent atsiras intriguojantys palyginimai su analogiškais reiškiniiais (pvz., kitose šalyse).

Beje, nedramatizuojant nei terminų, nei politinių santvarkų esminių skirtumų (visų pirma turiu mintyje meninės adoracijos objektą), nesunku brėžti palyginimus kad ir su ankstesnių šimtmečių provincijos dailininkų, amatininkų ar pasimokiusių meistrų dirbiniais. Bent jau man į kai kuriuos artefaktus maga pažvelgti pasitelkiant senojo, taip pat ir dažnytinio meno vertinimo kriterijus. Pastaruoju atveju paprastai išryškinama populiarių ikonografinių pavyzdžių sklaida, parodomos vietinių meistrų pastangos mėgdžioti pirmavaizdžius ir pan. Pirmosios sovietinės okupacijos metu, kaip ir ankstesniais šimtmečiais, sektiniais pavyzdžiais tapdavo reikšmingų meistrų darbai, pavyzdžiui, Aleksandro Gerasimovo Stalino portretas buvo panaudotas ne vienai rusiško provaizdžio kartotei, kurias Lietuvoje privalėjo „kepti“ net ir studentai (Kazio Varnelio prisiminimai). Mokslų akademijos pradėta kaupti žymių kultūros veikėjų portretų galerija – kuo ne ankstesnių epochų vyskupų ar didikų galerijos analogija? Su senosios dailės analize siejasi ir tokie knygoje vartojami terminai kaip „efigija“; tiesiog šiuo atveju kalbama apie darbo žmonių šventę netiesiogiai „stebinčio“, itin garbingą vietą salėje užimančio „tautų tėvo“ romantizuotą realistinį portretą (p. 96).

Žinia, neįmanoma schematiškus ar negrabių diktatoriaus portretus vertinti kaip „savito“ (neprofesionalaus?) stiliaus išraišką ar kalbėti apie atlikėjų polinkį į egzaltuotą liaudies meistrų manierą. Betgi panašios mintys gali kilti žiūrint į, pavyzdžiui, utriruotų figūrinių gestų Vytauto Kašubos bareljefo reprodukciją. Šis darbas perteikia, anot autorės, „vietinių dailininkų ir jų užsakovų pastangas pašlovinti sovietų valdžią“, o pats jo atsiradimo faktas šiandien nuskamba šokiruojančiai dar ir todėl, kad „kūrinio paviešinimas spaudoje sutapo su Lietuvos piliečių masinių deportacijų į Stalino lagerius pradžia“ (p. 81).

Jankevičiūtė demaskuoja, tačiau nesiekia nei kaltinti, nei teisinti. O juk dažnai siekis sureikšminti savo tyrimo objektą bei emocinis šališkumas tampa nesąmoningu profesiniu įpročiu; rašant apie marginalijas itin sunku išvengti noro jas „pagražinti“. Štai kalbėdama apie vieną žymiausių Antano Žmuidzinavičiaus 1941 m. tapytą Salomėjos Nėries portretą, knygos autorė pamini ir kai kurių vėlesnių interpretatorių mėginimą liūdną ir pavargusį poetės veidą bei nuleistų akių žvilgsnį traktuoti kaip savotišką vidinį atsivertimą, atseit „portreto autorius siekė perteikti poetės savigraužą, supratęs valstybės ir tautos tragediją, kurios aktyviai veikė ji buvo ir pati“. Dailėtyrininkė nepasiduoda tokių interpretacijų vilionėms, mat „vėlesni Nėries gyvenimo faktai paneigia politinio atsivertimo versiją; poetės požiūris į sovietų valdžią liko palankus iki gyvenimo pabaigos“ (p. 83).

Darbe parodomas ne tik kai kurių menininkų susitapatinimas su režimu, bet ir lakoniškai primenama apie konkrečių žmonių tragediją. Išvardijami pirmosios okupacijos ir vėlesniais karo metais į Sibirą deportuoti, iš gimtųjų vietų išvaryti, nužudyti, kalėjimuose ar žydų getuose suluošinti menininkai. Karo pabaigoje bene pusė žinomesnių lietuvių dailininkų pasitraukė į Vakarus (šiandien greičiausiai galėtume teigti, kad jie „pagaliau susiprato“). Paskutinis smūgis meno bendruomenei, anot autorės, buvo „1945 m. prasidėjusi priverstinė lenkų kilmės dailininkų „repatriacija“ į Lenkiją“ (p. 190). Trumpai tariant, kultūros atstovai knygoje netraktuojami kaip homogeniška režimą po raudonąja žvaigžde pasitinkančių naivuolių

grupė. Skirtingų žmonių likimai minimi ir trečiajame parodos dokumento skyriuje – vienoje išpūdingiausių knygos dalių, kurioje sužinome apie penkis sistemos vienaip ar kitaip sutraiškytus greičiausiai gabius dailininkus, bent jau taip leidžia manyti pateikiamos iliustracijos. Deja, minimos pavardės šiandien Lietuvos visuomenei yra praktiškai nežinomos vien todėl, kad tie žmonės mirė tremtyje, nusižudė ar, laimingai susiklosčius aplinkybėms, iš lagerių negrižtamai pabėgo į tolimus kraštus. Pastarajam atvejui knygoje atstovauja dvaro kultūros atstovė Sofija Romerienė, dar 1941 m. dalyvavusi konkurse sukurti kūrinį „darbo žmonių gyvenimo tema“ ir pavaizdavusi paveiksle jauną ir žavų Tytuvėnų dvaro ūkvedį (darbas apdovanotas antrąja premija).

Knygos skyriuje „Sovietinės gerovės mitas ir režimo vilionės“, kuris, anot Jankevičiūtės, galėtų vadintis „Kolaboravimas su sovietų režimu ar opozicija tautininkų kultūros politikai?“ autorė jau atvirai mėgina suprasti „kaip čia atsitiko“. Kas nutiko, kad meno autonomijos įtvirtinimui nepriklausomybės metais tiek energijos skyrę dailininkai, atrodo, vos ne „per vieną naktį pakeitė pažiūras ir pradėjo visiškai kitaip suprasti meninės kūrybos tikslus ir būdus? Už nugaros stovėjo ginkluotas prižiūrėtojas? O gal pakvipo dideliais pinigais? Buvo žadamas aukštesnis socialinis statusas, sotesnis ir patogesnis gyvenimas?“ (p. 232). Kone į visus šiuos klausimus knygoje atsakyta teigiamai.

Iš tiesų buvo pakankamai svarių dalykų, nulėmusių, kad „žinomi šalies dailininkai suskubo sukurti įtaigius plakatus vos sovietams įkėlus koją į Lietuvą pradėtai rinkimų agitacinei kampanijai“ (p. 232). Režimo pastangos vilioti menininkus svarių atlygiu, nuolatiniais užsakymais, periodiškai skelbiamų konkursų premijomis daro išpūdį. Paskutiniame skyriuje publikuojama „lyg ir ataskaita“ apie sovietinės valdžios nuopelnus dailės gyvenimui ir itin aktyvų jos rūpestį meno ateitimi (E. Medonio vardu pasirašyta 1941 m. publikacija) verčia suglumti ar net rimčiau susimąstyti apie kūrybiškos prigimties dviprasmybes. Paradoksalu, tačiau skaitant šį ilgoką tekstą, ne vienam gali „nutįsti seilė“ dėl beveik neįtikėtino valdžios „teisingumo“ rūpinantis ne vien ekonomine šalies gerove, bet ir kultūra (!). Nenoriu brėžti toli siekiančių paralelių, tačiau sunku atsikratyti minties, kad analogiškas dokumentas, surašytas net ir šiandien (žinoma, pasitelkus visiškai naują postindustrinėje visuomenėje populiarią retoriką) greičiausiai ne vienam paglostytų ausį visokeriopu valdžios rūpesčiu „aukštesnėmis“ vertybėmis. Kaipgi kitaip – juk ir anuo metu „naujoji valdžia davė ar artimiausiu metu žadėjo duoti viską, apie ką svajoto Lietuvos dailininkai“ (p. 235).

Be jau minėto „nesusivokimo“ lemtingosios vasaros įvykių akivaizdoje, svarbia aplinkybe laikoma ir tai, kad laisvo kūrėjo savivoką jau ketvirto dešimtmečio antroje pusėje „pamažu keitė užsakovo reikmes tenkinančio amatininko mentalitetas“ (p. 232). Tokią išvadą knygos autorei leido padaryti ir jos pačios ankstesni tyrimai apie tarpukario dailę. Bent jau profesiniu požiūriu amatininkas „negali būti vadinamas kolaborantu: jis vykdo užsakymą, gaudamas už savo darbą atlygį, nepriklausomai nuo to, ar jo pažiūros sutampa su užsakovo pažiūromis“ (p. 232). Kaip rodo 1940 m. rugsėjo mėn. prasidėjęs aktyvus dailininkų ruošimasis Lietuvos kultūros dekadai Maskvoje, dailininkai išties įsismarkavo konkuruodami tarpusavyje dėl naujojo mecenato užsakymų. Režimui po konkurso pasirinkus geriausius meistrus, „užsakymų negavusieji pasijuto atstumti ir neslėpė savo nusivylimo“ (p. 66). Įdomu, kad netgi realios „valstybės cenzūros veikimo per pirmuosius sovietų okupacijos metus Lietuvos dailininkai pajusti nespėjo, tačiau vidinis cenzorius veikė pakankamai tiksliai“ (p. 67).

Kaip jau minėta, Giedrė Jankevičiūtė nesiekia įrodinėti ne kartą profesinėje ir ypač eseistinėje literatūroje linksniuotų „tiesų“ apie sovietinio meno prigimtį; istorine bei vizualine medžiaga paremtų savo interpretacijų ji neslepia ir po kokių nors madingų postmodernistinių teorijų kiautu. Gal kiek paradoksalu, kad ši knyga, nė nepretenduojanti „išsiveržti“ iš kultūros ir meno istorijos tyrimų lauko rėmų, iš tiesų atveria neišnaudotas pastarosios galimybes. Šiuo atveju, atkreipiant dėmesį į objektus, kurie nėra labai vertingi tradiciniu estetiškos kokybės požiūriu, ryškėja toli gražu ne vien retoriniai pasvarstymai; o pastarieji gali tapti atspirties tašku pagrindžiant tiek tarp teoretikų įprastas ir šiandien jau neretai gerokai nuvalkiotas sąvokas, tiek ir plečiant pačios sovietologijos akiračius.

¹ Margarita Matulytė, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

² *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje, 1940–1990: Dokumentų rinkinys*, sudarė Juozapas Romualdas Bagušauskas, Arūnas Streikus, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.