

TOTALITARIZMAS IR SOVIETMEČIO
MENO (NE)LAISVĖ
KAI KURIE VERTINIMO KLAUSIMAI

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ



ISSN 1392-0588
2007. 47

Išorinės meninės raiškos ribos (užsakovų keliamos sąlygos, materialiniai resursai, politinės, religinės ir kt. cenzūros faktai) nuo seno domina tiek meno sociologus, tiek kultūros ir meno teoretikus, istorikus. Sovietų Sąjungos meninio gyvenimo tyrimai šia prasme užima svarbią vietą analizuojant hierarchinio kultūros administravimo bei meno priežiūros fenomeną XX a. visuomenėse. Meno suvaržymų ar draudimų tema šiuo atveju paprastai siejama su totalitarinio meno, oficialiojo valstybinio bei neoficialiojo meno, socialistinio realizmo, pagrindžio kultūros ir panašiais klausimais.

Apie totalinę priežiūrą sovietiniame mene kalbėti nėra paprasta. Mat kai kuriose kultūros ar meno srityse (pvz., teatre, literatūroje, žurnalistikoje) ši priežiūra reiškėsi gana aiškiais administraciniais reglamentais ar veiksmais. O mažiau tiesiogiai su oficialiąja ideologija susijusiose srityse (pvz., klasikinėje muzikoje) draudimus ir meninės raiškos suvaržymus būtų sunku apibrėžti remiantis tais pačiais kriterijais. Be to, aiškus ir vienprasmiškas meno reglamentavimas Sovietų Sąjungoje buvo įmanomas tik egzistuojant kone absoliučiai kultūros represijai, įteisintai jėga; o šeštajame dešimtmetyje, atsiradus net ir menkiausioms menininkų pasirinkimo galimybėms, kontrolė pradėjo aižėti. Savo ruožtu totalitarinės priežiūros irimo procesas buvo ilgas ir nenuspėjamas. „Tai, kas buvo leidžiama vienais metais, jau buvo draudžiama kitais ir atvirkščiai; tai, kas buvo toleruojama literatūroje, buvo smerkiama tapyboje; tai, ką galėjo daryti vienas menininkas, galėjo liūdnei baigtis kitam; tai, ką vienas biurokratas leido, kitas galėjo uždrausti,“ – teigė cenzūros procesus Sovietų Sąjungoje tyrinėjusi JAV meno kritikė Amei Wallach¹. Rusijos dailės gyvenime, beje, realios cenzūros atsiradimas siejamas būtent su naujomis „atšilimo“ laikotarpio galimybėmis ir vėlesniais metais

¹ Wallach, A. Censorship in the Soviet Bloc. *Art Journal*, Fall 1991, vol. 50, no. 3, p. 76.

išryškėjusia menininkų bei valdančiojo aparato konfrontacija (tokios konfrontacijos anksčiau nė negalėjo būti)².

Kalbant apie vėlyvojo sovietinio laikotarpio Lietuvos meną, taip pat kyla klausimai apie represijų ar bausmių kūrėjams nuoseklumą. Skirtingos meninės raiškos sritys (net ir, pavyzdžiui, dailėje galima kalbėti apie skirtingus „priežiūros būdus“ taikomus ekslibrisui ir monumentaliosios dailės kūriniai), kaip ir po „atšilimo“ skirtingų reglamentų nenuspėjamumas, šiandien dažniausiai įgalina kliautis empiriškai ne visada patikrinamais, tačiau metodologiškai patogiais apibendrinimais. Psichologiniu požiūriu didžiosios dalies vėlyvojo sovietmečio kūrybinės inteligentijos laikysena dažniausiai vertinta neišvengiamo dvylypumo, arba dviejų autonomiškų bendravimo plotmių – neoficialiosios ir oficialiosios – sąveikos aspektu³. Vietinėje kultūros publicistikoje, taip pat ir istoriografijoje, ne kartą minėta „natūrali“ kūrėjų savicenzūra „nuolatinės baimės“ atmosferoje, arba tam tikros „nerašytos“, tačiau visiems „žinomos“ taisyklės, determinuotos „iš viršaus“ ir „iš apačios“, nuolat kintančios „legalumo ribos“.

Pavyzdžiui, kolektyvinėje monografijoje *Lietuvos suvereniteto atkūrimas 1988–1991 m.* (2001 m.) rašoma, jog „leistinumą ribas paprastai nubrėždavo sudėtinga partinių ir represinių institucijų sąveika su kūrybinių sąjungų ir meno kolektyvų vadovais“⁴. Kitoje kolektyvinėje monografijoje *Lietuva 1940–1990 m.: okupuotos Lietuvos istorija* (2005 m.) teigiama, jog „į legalumo erdvę, kuri tai viliojamai praplatėdavo, tai vėl susitraukdavo, orientavosi absoliuti dauguma Lietuvos menininkų“⁵. Kūrybos ir kultūros laisvės sovietmečiu ribas aptarė ir pavieniai autoriai, kultūrinės autonomijos problematikos tyrimais išsiskiria istorikės Danutės Blažytės-Baužienės darbai⁶. Mažo vietinio meno pasaulio mastelis, asmeniniai menininkų bei kultūros įstaigų darbuotojų, administratorių ryšiai „netipiškus atvejus“ taip pat įgalino paaiškinti subjektyviais faktoriais⁷. Teorinius publicistinius svarstymus ir memuarus papildė sovietmečio kultūros politikos realijas

² Kaip teigė A. Wallach, Leningrado menininkas Jurijus Dyšlenko prisipažino, jog cenzūra iki 1974 m. netgi nekėlė problemų, nes „ligi tol nebuvo jokios laisvės“. Anot jo, 1974 m. jam ir kitiems „autsaideriams“, t. y. oficialiai sistemai nepriklausiusiems menininkams, buvo pirmą kartą suteiktas leidimas eksponuoti darbus Leningrado kultūros salėje. Buvo iškeltos trys sąlygos, visos, be abejo, atviros interpretacijai: darbai neturi vaizduoti nieko, kas galėtų būti traktuojama kaip antisovietiška, kaip religinė propaganda arba kaip pornografija. 1984 m. tapytojas Viačeslavas Sysovejus visgi buvo dvejiems metams įkalintas už pornografiją, o konkrečiau – už karikatūras, kurios išjuokė oficialiojo sluoksniu korupciją ir godumą. A. Wallach, ten pat, p. 80.

³ Šiuos aspektus daugiau kaip prieš dešimtmetį yra aptaręs Juozas A. Krikštopaitis. Žr. Krikštopaitis, J. Dvilypumo briauna sovietmečio visuomenės elgsenoje. In *Priklausomybės metų (1940–1990) lietuvių visuomenė: pasipriešinimas ir(ar) prisitaikymas*. Vilnius: Pasaulio liuanistų bendrija, 1996.

⁴ Blažytė, D. Lietuvos inteligentija ir visuomenė tarybinės priklausomybės metais. In *Lietuvos suvereniteto atkūrimas, 1988–1991*. Vilnius: Dilemų leidykla, 2000, p. 53.

⁵ Jakubčionis, A. Partinis diktatas ir modernioji kultūra. In *Lietuva 1940–1990: okupuotos Lietuvos istorija*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimų centras, 2005, p. 574.

⁶ Blažytė, D. Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai, *Menotyra*, 1996, nr. 1; Blažytė-Baužienė, D. Kultūrinė autonomija sovietinėje Lietuvoje: realybė ar regimybė? *Metai*, 2002, rugpjūtis/rugsėjis, nr. 8–9.

⁷ Pusiau neoficialaus dailės gyvenimo bruožus, kaip ir priežiūros „iš viršaus“ nuoseklumą liudija retrospektyvūs pasakojimai. Žr. *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*. Sudarė E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba, 1997.

padedantys rekonstruoti dokumentų rinkiniai⁸. Konkrečios meno šakos požiūriu bene išsamiausiai gvildinti mūsų literatūrinės cenzūros klausimai⁹.

Visgi į akis šiandien krinta, pavyzdžiui, ne sociologinių tyrimų gausa, bet sovietmečio kūrėjų laikysenos moralinės bei politinės charakteristikos (paprastai iliustruojamos tik vienu kitu „kraštutiniu“ pavyzdžiu). Mat jau paskutiniaisi Sovietų Sąjungos gyvavimo metais daugelis tų, kurių autoritetas ir pasiekimai tiesiogiai priklausė nuo sovietinės meno sistemos, viešai smerkė tiek cenzūrą, tiek pačią sistemą. Visa tai įgalino ligi šiol besitęsiančias spekuliacijas sovietmečio meno „visapusiškos kontrolės“, taip pat ir kultūrinės rezistencijos tema.

Retorines kūrybos (ne)laisvės diskurso dimensijas puikiai atskleidžia ir tai, jog praktiškai neįmanoma cenzūros klausimų mene aptarti atsietai nuo ginčų dėl šio meno vertės. Juk tiek vienpartinėse, tiek ir demokratiškos visuomenių sistemose cenzūra nėra neutralus ir visais atvejais vienodai objektyviai „pamatuojamas“ reiškinys – jis tiesiogiai siejasi su išankstiniais vertybiniais kriterijais ir jų eksploatavimu viešojoje erdvėje. Intriguojanti užduotis, pavyzdžiui, būtų sovietinės cenzūros palyginimas su kitokio pobūdžio moderniajame mene egzistuojančiais („nesovietinės“) cenzūros reiškiniais. Juk gan ironiška, kad XX a. devintojo dešimtmečio pabaigoje, kai Sovietų Sąjungoje cenzūra praktiškai išnyko (kaip netrukus ir pati valstybė), su įvairiomis politinėmis, religinėmis, seksualinėmis ir moralinėmis kontroversijomis susijusios cenzūros atvejai būdavo vis dažniau iškelti Jungtinių Amerikos Valstijų vizualiojo meno pasaulyje¹⁰. Tačiau šiuo atveju nesiekama nei vardyti sovietmečio meno suvaržymo faktų, nei jų lyginti su kitų politinių sistemų analogiškais reiškiniais.

Straipsnio tikslas – išryškinti universalaus estetinio bei politinio meninės kūrybos vertinimo prieštaravimus ir atkreipti dėmesį, kad „totalios kultūros nelaisvės“, kaip ir „tylaus menininkų pasipriešinimo“ naratyvus posovietinėje kultūros istorijoje ligi šiol dažnai lemia retorinis santykis su totalitarine praeitimi. Net ir nuolatos (bent jau teoriškai) pripažįstant vėlyvojo sovietmečio meno realybės komplikotumą, ši realybė neretai vertinama normatyviniu požiūriu. Todėl moralinius kriterijus implikuojančios išankstinės politinės nuostatos vis dar gyvuoja tiek meno administravimo aprašymuose, tiek pasakojimuose apie kultūrinę rezistenciją.

Aptariant lietuvių sovietmečio dailės (ne)laisvės vertinimus, praktiškai pirmą kartą šį klausimą siekiama analizuoti tarptautinių diskusijų kontekste. Totalitarizmo

⁸ *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys*. Sudarė J. R. Bagušauskas ir A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.

⁹ Cenzūra, kuri visų pirma siejasi su publicistine ir literatūrine raiška, neatsitiktinai kelė daugiausia problemų Lietuvos rašytojams. Todėl ji aktualizuota iš karto po nepriklausomybės atgavimo. Žr. *Rašytojas ir cenzūra*. Vilnius: Vaga, 1992.

¹⁰ Žymus meno teoretikas Robertas Atkinsas tuo metu netgi pamėgino išplėsti cenzūros sąvoką ir chronologiškai, pradedant prieškariniu, išvardyti meno suvaržymo atvejus JAV. Visgi dėl minėto vertybinio sąlygiškumo vargu ar konservatyviosios Amerikos kritikai būtų galėję (ir norėję) rasti bendrus meno cenzūros vardiklius atsižvelgdami ir į analogiškus faktus Sovietų Sąjungoje. Žr. Atkins, R. A. *Censorship Time Line*. *Art Journal*, Fall 1991, vol. 50, no. 3, p. 33–37.

ir kultūros santykio sampratos čia iliustruojamos tiek išėivijoje skambėjusias pasisakymais (tiesiogiai dariusiais įtaką ir vietinių intelektualų, menininkų kritinėms refleksijoms), tiek remiantis platesne sovietmečio praeities vertinimų perspektyva. Nors šiame straipsnyje minimi kai kurie sovietinės meno sistemos administracinio centro (Rusijos) dailės gyvenimo pavyzdžiai, tačiau „realiai egzistavusių socializmų“ istorinės sąlygos nenagrinėjamos. Totalitarizmas (ideologinės ir politinės represijos fenomenas) ir vėlyvųjų socializmų kultūros politikos realybė neturėtų būti tapatinami *a priori*, nes kiekvienas atvejis turėtų būti tyrinėjamas atskirai. Laikomasi prielaidos, kad išankstiniai apibendrinimai apie Sovietų Sąjungos respublikų ir kitų Rytų bei Centrinės Europos šalių kalbamojo laikotarpio kultūros politikos realijas vargu ar turi prasmės¹¹. Cenzūros terminas dėl minėtojo vertybinio reliatyvumo atskirai taip pat nekonceptualizuojamas.

Analizuojant etinių ir estetinių sovietinio meno vertinimų komplikuotumą, čia visų pirma atskleidžiami požiūrių į totalitarizmą ypatumai Vakaruose ir buvusioje Sovietų Sąjungoje, parodomos Šaltojo karo retorikos sąsajos su disidentinės išėivijos mintimis. Vėliau nagrinėjamos totalitarizmo sąvokos konotacijos vizualiojo meno lauke. Atkreipiamas dėmesys į tas su vietiniu kontekstu susijusias moralines dilemas, kurios kilo posovietinėje Lietuvoje vertinant nesenos praeities meninį palikimą. Galiausiai aptariami kai kurie posovietinės dailėtyros požiūriai.

TOTALITARIZMO VERTINIMO YPATUMAI

Kalbant apie vėlyvojo sovietmečio kultūros politiką, kurią nuo stalininės kone totalios visų gyvenimo sričių kontrolės skiria jau minėtos transformacijos – „atsilimas“, vėlesnis sąstingis ir pertvarkos pokyčiai – iškyla ne tik totalitarizmo vertinimo, bet ir termino vartojimo problema. Neabejotinai painioja tai, kad ginčai dėl totalitarizmo apibrėžimo niekada neapsiribojo akademinio pobūdžio debatais. Dėl vietos stokos neapatinėjant totalitarizmo sąvokos cirkuliavimo XX a. politinėje ir akademinėje

¹¹ „Išorės vartojimui“ skirtuose lietuvių dailėtyrininkų tekstuose kartais pasikliaujama apibendrintais, empiriškai nepagrindžiamais teiginiais apie tai, jog sovietinės okupacijos metais Baltijos šalių menininkai turėjo daugiau laisvės nei jos buvo kitų sovietinių respublikų mene, nors bendros sąlygos čia buvo kur kas labiau represinės, nei tos, kurias turėjo kitų socialistinių šalių, tiesiogiai neadministruotų iš Maskvos, menininkai. Žr. Jurėnaitė, Raminta. Briefly on Lithuanian Modern Art. In *Baltic Art: Contemporary Paintings and Sculptures. Estonia, Latvia, Lithuania*. Baltic Art Exhibition, U.S. – Baltic Foundation, 1999, p. 17. Tokie apibendrinimai šiandien mažai ką sako vien todėl, jog realios gyvenimo sąlygos komunistų partijų valdytose regiono šalyse iki 1989 m. perversmų buvo gana skirtingos ir tai priklausė nuo daugelio faktorių (ne paskutinis jų – vietinių partinių lyderių savybės). Užtektų paminėti, jog, pavyzdžiui, totalitarinės ir ligi pat 1989 m. pabaigos vykdytos represijos Rumunijoje (kai kuriais atvejais jos būtų galėjusios sugluminti netgi patį Josefą Staliną) vargu ar lygintinos su perestroikos metų situacija pačioje Sovietų Sąjungoje, kurioje egzistavo kur kas daugiau pilietinių laisvių. Specifinė kultūros politikos situacija buvo susiklosčiusi ir tuometinėje Rytų Vokietijoje, Čekoslovakijoje, etc.

literatūroje¹², verta atkreipti dėmesį į kai kurias šio termino „vakarietiškos“ bei „vietinės“ vartosenos konotacijas. Vakaruose totalitarizmo įvaizdžiai siejosi ir su *totalitarine* kryptimi sovietologinėje istoriografijoje. (Lietuvoje šią kryptį trumpai aptarė istorikė Dalia Marcinkevičienė, kuri lygino konkuravusias totalitarinę, revizionistinę bei postrevizionistinę tradicijas ir kaip produktyviausią sovietinės sistemos tyrimų kryptį numatė postrevizionistinėje mokykloje¹³). Visgi vertėtų atsižvelgti ne tiek į vienprasmiską istoriografinę tradicijas, kiek į moderniosios Europos intelektinį klimą formavusius politinius ir kultūrinius veiksnius¹⁴.

Svarbu akcentuoti aštuntajame dešimtmetyje ryškėjusias totalitarinės krypties sąsajas su Rytų Europos šalių disidentų iniciatyvomis. Neatsitiktinai totalitarizmą bene nuosekliausiai analizavo intelektualai¹⁵, nukentėję nuo Rytų Europos režimų (tiek nacizmo, tiek ir komunizmo). Taip pat ir totalitarinį Sovietų Sąjungos vertinimą veikė ne tik bendras politinis Šaltojo karo kontekstas, bet ir aštuntojo devintojo dešimtmečio emigrantų iš Rytų Europos pastangos. Kitaip tariant, tiek totalitarinės istoriografinės tradicijos palaikoma mintis apie sovietinės sistemos vientisumą ir kontrolės totalumą, kurios moralinis ydingumas buvo nuo pradžių determinuotas valstybės ideologinės doktrinos, tiek bendra socialistinės retorikos kritika aštuntajame dešimtmetyje gali būti tiesiogiai siejama su *disidentiniu diskursu*.

Kita vertus, kai tik Vakarų sovietologams paaiškėjo, kad teroras nebuvo pagrindinė sovietinės valdžios egzistavimo sąlyga, o įtempimo mažinimas (*detente*) tarptautiniuose santykiuose pakeitė sulaukymo (*containment*) strategiją JAV užsienio politikoje, daugelis jų atsisakė ir totalitarizmo termino. XX a. devintojo dešimtmečio antroje pusėje, vykstant intensyviems pokyčiams Sovietų Sąjungoje (pvz., formuojantis pilietinei visuomenei), jau buvo ganėtinai akivaizdu, jog totalitarizmo kategorija negali būti vartojama aprašant sovietines realijas ir stalinizmo, ir gorbačiovinės perestroikos metais. Tai, kad vėlyvosios sovietinės sistemos modernizacijos ir liberalizacijos faktai kėlė sunkiai atsakomus klausimus, rodo ir žinomo totalitarinės krypties tyrinėtojo Walterio Laqueurio 1985 m. pripažinimas, kad stalinizmo modelį pasirenkant išėities tašku, tenka konstatuoti, jog komunistiniai režimai šiandien „nebėra totalitariniai“¹⁶. Ogi kultūroje, anot tyrinėtojo, totalitarizmo transformacija į autoritarizmą po 1956 m.

¹² Totalitarizmo termino genezė ir jo vartoseną istoriografinėje literatūroje būtų atskira tema. Apie totalitarizmo termino dialektiką atsižvelgiant į XX a. akademinę ir politinę tradiciją žr. Laqueur, W. *Soviet Realities: Culture and Politics from Stalin to Gorbachev*. New Brunswick, USA: Transaction Publishers, 1990; taip pat žr. Rabinbach, A. *Totalitarianism Revisited*. *Dissent*, Summer 2006.

¹³ Marcinkevičienė, D. Sovietmečio istoriografija: užsienio autorių tyrinėjimai ir interpretacijos. *Lietuvos istorijos metraštis*, 2003, nr. 2.

¹⁴ Pavyzdžiui, aštuntajame dešimtmetyje daugelis Vakarų Europos viešųjų intelektualų galutinai nusivylė socializmo kaip didžiojo istorinės pažangos naratyvo pažadais. Šios aplinkybės gan išsamiai aptariamos: Judt, T. *Postwar: A History of Europe since 1945*. New York: The Penguin Press, 2005, p. 559–584.

¹⁵ Rabinbach, A. Ten pat.

¹⁶ Laqueur, W. Is There Such a Thing as Totalitarianism. *Soviet Realities*. Ten pat, p. 126.

XX KP suvažiavimo buvo įvykusi ne kartą. Kita vertus, kultūrinės realijos nebūtinai buvo tinkamos tyrinėjant kitus gyvenimo aspektus¹⁷.

Visgi totalitarizmo termino atsisakymas kėlė savas problemas. Kaip teigė W. Laqueur, dar prieš griūvant Sovietų Sąjungai ši sąvoka jau buvo virtusi savotiška abstrakcija, bet naujų terminų išradinėjimas būtų sukėlęs daugiau komplikacijų nei tuo metu buvo galima numatyti. Todėl sovietologas ryžosi jį vartoti lygiai taip pat, kaip šį terminą vartojo „iš vidaus“ bei „iš išorės“ komunistų partijų valdytas visuomenės aprašę autoriai. Totalitarizmo transformaciją 1991 m. mėgino charakterizuoti ir aštuntajame dešimtmetyje įtakingą totalitarizmo ideologijos koncepciją pasiūlęs prancūzų politikos teoretikas Claude'as Lefortas¹⁸. Ilgainiui tyrinėtojams problemų kildavo vartojant ir komunizmo, ir socializmo terminus. Antropologiniu požiūriu gvildenant buvusių režimų kultūrinius procesus, terminas socializmas atrodė priimtinesnis nei komunizmas, kurio iš esmės nerepresentavo nei viena buvusio Varšuvos bloko šalis. Anot Katherine Verdery, analizavusios socializmo sistemą Centrinės Europos šalyse, nors visas šias šalis valdė komunistų partijos, bet jos buvo vadinamos socialistinėmis respublikomis ir įsivaizduotos kaip esančios tiesiog „pakeliui“ į komunistinį rytojų¹⁹.

Naują impulsą atgaivinti totalitarizmo terminą tarptautiniuose debatuose, gal ir paradoksaliai, suteikė tie patys sovietinės perestroikos pokyčiai. Mat tuo metu, kai daugelis Vakarų tyrinėtojų praktiškai galutinai atsisakė totalitarizmo sąvokos kaip aiškiai pasenusios, sovietiniai autoriai (ir visų pirma – pati šalies vadovybė, t. y. KP CK pirmasis sekretorius) staiga prikėlė šį terminą, kritikuodami savo pačių visuomenę²⁰. Savo ruožtu Sovietų Sąjungoje plūstelėjusi nauja mąstymo banga autobiografijų, biografinių vertimų, archyvinių manuskriptų, filmų, romanų ir laiškų formomis pasiekė ir Vakarų auditoriją.

Viešumo politika atvėrė kalbos laisvės galimybes, tad sovietų intelektualai taip pat netruko pritaikyti totalitarinį praeities interpretavimo modelį kalbėdami apie esamos sistemos blogybes. Dėl to vėlyvučiu sovietmečiu vakariečiai, totalitarinės istoriografinės minties atstovai, čia tapo intelektualiniais herojais, o klasikinės šios krypties studijos, pavyzdžiui, Hanna Arendt „Totalitarizmo ištakos“ (pirmasis leidimas 1948 m.) – sovietinių intelektualų užstalės knyga²¹. Platesnioji visuomenė taip pat karštai siekė susipažinti su ligi tol draustais literatūros kūriniiais, istorinėmis interpretacijomis, naujomis

¹⁷ Laqueur, W. Introduction: Confession of a Self-made Sovietologist. *Soviet Realities*. Ten pat.

¹⁸ Lefort, C. Reflections on the Present. In *Writing the Political Test (Post-Contemporary Interventions)*. London: Duke University Press, 2000.

¹⁹ Verdery, K. Introduction. In *What was Socialism and What Comes Next?* Princeton, USA: Princeton University Press, 1996, p. 3.

²⁰ Laqueur, W. Introduction: Confession of a Self-made Sovietologist. *Soviet Realities*. Ten pat, xiv-xv.

²¹ Shlapentokh, V. *A Normal Totalitarian Society: How the Soviet Union Functioned and How It Collapsed*. New York: M. E. Sharpe, 2001, p. 10 (220).

politinėmis idėjomis, todėl disidentų, politinių emigrantų mintys ir jų simbolinis kapitalas režimo griūties išvakarėse įgavo visiškai naują svorį²².

Revoliucinės idėjos atgimimo metais Lietuvoje taip pat paskatino „totalitarinės praeities“ bei naujojo „tiesos sakymo“ perskyras viešojoje erdvėje. Anot vietinius politinius procesus stebėjusio ir juos plačiai aprašiusio JAV istoriko Alfredo E. Senno, ryšiai su išėivija, radikalus istorijos perkainojimas, praeities atsiminimai atsiradus progai „prasiveržė į viešumą su tokia jėga, kuri turbūt nustebino net ir žmones, juos išpuoselėjusius“²³. Istorinės savimonės bei istoriografijos žodyno kaitą viešumoje aptarusio tyrinėtojo nuomone, tai siejosi ne tik su naujais „į dienos šviesą ištrauktais“ faktais, bet ir su tam tikrais naujais mitais apie praeitį. Nedviprasmišką moralinį verdiktą totalitarizmui tuo metu skelbė vietiniai intelektualai. Kaip nepriklausomybės priedauryje teigė filosofas Arvydas Juozaitis, „mes – Blogio imperijos augintiniai. Joje į oficialios ideologijos rangą pakeltas melas, prievarta, neapykanta, jėgos kultas. <...> Totalitarizmas yra ypač sistematizuotas blogis“²⁴. Panašus praeities vertinimas kultūrinėje publicistikoje populiarus ir šiandien.

Netikėti paradokso ženklinio ir tam tikrą „nesusikalbėjimą“ tarp Vakarų bei vietinių intelektualų dešimtojo dešimtmečio pradžioje, kai griuvus „geležinei uždangai“ prasidėjo intensyvūs tarptautiniai kultūriniai mainai²⁵. Iš principo ne tik publicistikoje, bet net humanitariniuose ir socialiniuose moksluose ligi šiol vyraujantis hierarchinis Sovietų Sąjungos aprašymas neskatina tirti sovietinės sistemos atsižvelgiant į funkcines socialistinės visuomenės savybes, o ne į jos „moralinį veidą“²⁶. Šią problemą pastaruoju metu akcentavo skirtingam funkcionalistiniam (arba „civilizaciniam“) požiūriui atstovaujantis JAV sociologas Vladimiras Shlapentokhas, siūlantis traktuoti SSRS kaip „normalią totalitarinę visuomenę“, ir taip išvengti sovietologijoje kažkada vyravusių totalitarinės bei revizionistinės krypties kraštutinumų²⁷. Vertybinių nuostatų kaita ženklinio humanitarinius tyrimus ir (po)sovietinėje Lietuvoje, kai „didžiųjų naratyvų“ griūtis akivaizdoje tyrinėtojus veikė simboliškai represuojamos praeities

²² Yurchak, A. *Everything was Forever, Until it Was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton, USA: Princeton University Press, 2006, p. 1–7.

²³ Senn, A. E. *Gorbačiovo nesėkmė Lietuvoje*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. xiv.

²⁴ Juozaitis, A. Laisvė arba ideologijos mirtis. *Į Laisvę*, 1989–1990 žiema, nr. 107, p. 58. Pirmą kartą straipsnis pasirodė Lietuvoje 1989 12 19 *Komjaunimo tiesoje*.

²⁵ Lietuvoje dar ilgą laiką vyravo gana uždaras intelektualinis klimatas. Kur kas aktyviau kalbamuoju metu šie mainai vyko tarp Vakarų ir Rusijos. Susan Buck-Morss vėliau aprašė šiame kontekste išryškėjusį Šaltojo karo stereotipų eskalavimą vertinant tiek kapitalistinio pasaulio patirtį, tiek totalitarinę praeitį. Žr. Buck-Morss, S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. London: The MIT Press, 2000, p. 230–247.

²⁶ Pavyzdžiui, vieno pirmųjų retrospektyvinių socializmo kultūros tyrimų – 1991 m. pasirodžiusios Nicolae Ceaușescu Rumunijos kultūros politikos analizės autorė K. Verdery prisipažino, kad jai reikėjo nuolatos priešintis tam, ko iš jos tikėjosi kolegos Rumunijoje. Mat antropologė siekė ne tiek palaikyti vieną ar kitą vertybinę sampratą, išryškėjusią Rumunijoje tarp konfliktuojančių kultūros elito grupių, bet analizuoti visą lauką, kuria- me skirtingos kultūros definicijos konfliktavo viena su kita. Žr. Verdery, K. *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley: University of California Press, 1991. Nenuostabu, jog pastaruoju dešimtmečiu neutraliausiai sovietmečio kultūrinius reiškinius analizuojantys darbai taip pat rašomi tų mokslininkų, kurie į savo tyrimų objektą žvelgia ir „iš vidaus“, ir „iš šalies“.

²⁷ Shlapentokh, V. *A Normal Totalitarian Society*. Ten pat, p. 13.

artumas. Istorijos mokslo srityje Egidijus Aleksandravičius šią būseną vėliau įvardijo kaip „gyvosios dabarties“ slenkstį²⁸. Vietiniams (Lietuvoje dirbantiems) tyrinėtojams šis slenkstis vis dar nėra lengvai peržengiamas.

DISIDENTINIS DISKURSAS IR KŪRYBOS (NE)LAISVĖS KLAUSIMAS

Disidentų propaguojamus sovietinės kultūros vertinimus neretai charakterizavo tai, jog paprasti sovietiniai piliečiai buvo išsivaizduojami kaip neturintys autonomiškos sprendimo valios, įvairių apsisprendimo galimybių. T. y. jie traktuoti kaip neatsiejama komunistinės terpės dalis, kurios elementais jie tapo arba per prievartą, arba buvo šios terpės sėkmingai internalizuoti. Savo ruožtu teigiant, kad tokios realybės, kuri skirtųsi nuo oficialiosios ideologijos tiesiog nebeliko, sovietiniai žmonės išsivaizduoti kaip neturintys kritinės nuostatos sovietinės sistemos atžvilgiu. Šiam požiūriui neprieštaravo ir iš pirmo žvilgsnio priešinga nuomonė, teigianti, jog paprasti sovietiniai piliečiai puikiai suvokia totalitarizmo blogį ir jam (bent jau paslapčia) nepritaria. O palankiai susidėliojus aplinkybėms, tie patys žmonės galiausiai nulėmė ir šio blogio griūtį. Taip išsivaizduotą sovietinę realybę nesunku buvo analizuoti vadovaujantis opozicinėmis „priespaudos“ ir „rezistencijos“ ar „represijos“ ir „laisvės“ kategorijomis; atsietai kalbėti apie valstybę ir žmones, oficialią ir šešėlinę ekonomiką, oficialią kultūrą ir kontrkultūrą²⁹.

Pavyzdžiui, aštuntajame dešimtmetyje į Vakarus pasitraukęs Lietuvos disidentas, liberalios politinės minties atstovas Aleksandras Štomas visus tarybinius žmones laikė politinio režimo kaliniais ir kalbėjo apie visuotinę, sąmoningą, nors atvirai ir neeskaluojamą, piliečių opoziciją sovietinei sistemai. Anot jo, „opozicija Tarybų Sąjungoje yra totalinė, o atviroji disidentija yra tik maža, tačiau reprezentatyvi tos totalinės opozicijos dalis, savotiška didžiulio disidentinio aisbergo viršūnė“³⁰. Mąstytojas teigė, jog „minties kontrolė yra, kaip žinoma, nuolatinis tarybinės tikrovės bruožas. Todėl tos kontrolės sustiprėjimas ar susilpnėjimas visada yra tik reliatyvūs reiškiniai, iš esmės nekeičiantieji bendros totalitarinės situacijos“³¹.

²⁸ Aleksandravičius, E. Vėlyvojo sovietmečio istoriografinės problemos ir LKBB. Aleksandravičius, E. *Praeitis, istorija ir istorikai*. Vilnius: Vaga, 2000, p. 201. Sovietmečio istoriografijos vertinimo problema, panašiai kaip ir kitų kultūros sričių atveju, vertė istorikus įvairiais požiūriais kvestionuoti sovietinio istorijos mokslo palikimą, kurį bandyta ir atmesti, ir kūrybiškai tęsti. „Kiekvienu atveju sprendimo ieškoma jau arba dar svetimoje „praeityje“ ar „dabartyje“, nepastebint ar pamirštant, kad tikroji ir vis dar „sava“, mūsų praeitis yra sovietinė, kad tiek instituciniu, tiek asmeniniu, tiek kultūrinio konteksto ar tradicijų požiūriais Lietuvos istoriografijoje liko daug sovietiškuo“. Žr. Pratarė. Lietuvos sovietinė istoriografija: teoriniai ir ideologiniai kontekstai. In *Lietuvos istorijos studijos*, t. 2. Vilnius, 1999, p. x.

²⁹ Apie šių dichotomijų sąsajas su aštuntojo dešimtmečio disidentine ideologija žr. Yurchak, A. *Everything was Forever*. Ten pat, p. 4–8.

³⁰ Štomas, A. Opozicija Tarybų Sąjungoje (*Sėja*, 1977, nr. 2.). *Laisvės horizontai*. Vilnius: Baltos lankos, 2001, p. 36.

³¹ Kovoti prieš viską, kas krašte gyva (atsakymai į klausimus). *Metmenys*, 1976, nr. 31, p. 178.

Disidentinį diskursą nuo pokario lietuvių išėivijoje pasirodydavusios nekritiškos nostalgijos savo kraštui akivaizdžiai skyrė ir skeptiška disidentų pozicija naivaus tautiškumo atžvilgiu. Mat sovietinėje sistemoje susiformavusios lietuviškos kultūros formos „yra okupanto apnuodytos svetima komunistine ideologija, kuri siekia įsiskverbti į lietuvių visuomenę, kad greičiau ją suskaldytų ir sunaikintų“³². A. Štromas tikėjo, jog vidiniai Sovietų Sąjungos raidos dėsniai rodė tiek jos moralinį neteisėtumą, tiek neišvengiamai artėjantį žlugimą³³, o meninę sovietinės Lietuvos kultūrą taip pat vertino atsižvelgdamas į kūrėjų moralinį apsisprendimą. Tik netoleravę kompromiso ir nepraradę sąžinės menininkai (A. Štromo minėti „nepritapėliai“ – su sistema konfrontavę Jonas Jurašas ir Tomas Venclova) įvardyti kaip „tikri“ kūrėjai³⁴.

Reikia pripažinti, jog atvirai kritiškos laikysenos sovietinės sistemos atžvilgiu – programiško „nepritapimo“ pavyzdžių – tuometinėje lietuvių dailėje praktiškai nebuvo. Tačiau kaip tik todėl svarbu nepamiršti bene vienintelio ne eskapistinę, bet konfrontacinę disidentinę laikyseną iliustruojančio grafiko ir tapytojo Vlado Žilčiaus atvejo. 1976 m. dailininko emigracijos iš Sovietų Sąjungos aplinkybės aptartos kitur³⁵; galima tik paminėti, kad V. Žilčiaus kūryba tuo metu buvo susidomėjęs gausiausia neoficialiosios Sovietų Sąjungos dailės kolekciją ilgainiui sukaupęs JAV kolekcionierius Nortonas T. Dodge'as³⁶. Fragmentiški paties dailininko pasisakymai tų pačių metų išėivijos spaudoje įsiliejo į disidentinę totalitarinio režimo kritiką – sovietinės kultūros institucinį modelį V. Žilčius traktavo kaip „visiškai pajungtą Maskvos instrukcijom“³⁷.

Tuo pat metu emigravęs režisierius J. Jurašas irgi kalbėjo apie sovietinėje Lietuvoje „tuo kiečiau besiveržiančius cenzūros varžtus, kuo labiau stiprėja menininko vidiniai įsitikinimai“ ir nurodė bendrą sovietinės meninės tikrovės dėsnių apie menininko galimybes, kurios yra „atvirksčiai proporcingos jų realizacijai“. Kadangi šiuo atveju absoliutinta menininko politinė laisvė, pripažintas ir meninės raiškos laisvės klausimo Sovietų Sąjungoje principinis neišsprendžiamumas. Mat likdamas oficialios raiškos ribose, anot J. Jurašo, menininkas bet koku atveju arba „pasiduoda lėtai degradacijai, arba sueina į neišsprendžiamą konfliktą“³⁸.

Kiek išsamiau šio laikotarpio lietuvių emigrantų propaguotos mintys atsiskleidė 1978 m. žurnalo „Metmenys“ puslapiuose, kur septyni lietuvių išėivijos kūrėjai, kul-

³² Štromas, A. Išėivija ir pavergetoji Lietuva dabar (*Tėviškės žiburiai*, 1981, balandžio 16). *Laisvės horizontai*. Ten pat, p. 183.

³³ Ženklys, T. Ko mes tikimės iš išėivijos? (*Akiračiai*, 1975, nr. 2.). *Laisvės horizontai*. Ten pat, p. 135.

³⁴ Kovoti prieš viską, kas krašte gyva; ten pat, p. 181.

³⁵ Plačiau apie V. Žilčiaus emigracijos iš sovietinės Lietuvos kelius, jo vėlesnius nesutarimus su kai kuriais išėivijos atstovais žr. Lankauskas, R. Laisvos dvasios paliudijimas. *Kultūros barai*, 1990, nr. 6, p. 16–18.

³⁶ Šis susidomėjimas kilo todėl, jog V. Žilčiaus kūryba kolekcionieriui labiausiai priminė nonkonformistinio meno pavyzdžius. Žr. McPhee, J. *The Ransom of Russian Art*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994, p. 33.

³⁷ Dailininkas Vladas Žilčius apie padėtį okupuotoje Lietuvoje. *Į Laisvę*, 1976, nr. 68, p. 38.

³⁸ Jurašas, J. Sovietinės biurokratijos mįslė. *Į Laisvę*, 1976, nr. 66, p. 33–34.

tūros veikėjai pasisakė apie situaciją okupuotuoje Lietuvoje. Čia buvo aptartos ir specifinės (pvz., kur kas laisvesnės nei Maskvoje) kūrybos sovietinėje Lietuvoje sąlygos, minėti lankstų lietuvių menininkų elgesį nulėmę istoriniai politiniai veiksniai, taip pat „skaudus paradoksas“, jog „reliatyviai laisvesnėje kultūrinėje erdvėje – mažiau laisvesnių prasiveržimų“ (Aušra M. Jurašienė)³⁹. Kritikuotas ir regimai „liberalėjančios“ konformistinės sovietinės Lietuvos kultūros hipokritiškumas. Beveik dešimtmečiu vėliau, 1986 m. į Vakarų emigravęs rašytojas Saulius T. Kondrotas kitame išėjijos leidinyje taip pat užsiminė apie apgaulingas tokio konformizmo pasekmes. Anot rašytojo, „menininkai tarnauja partijai, įtikindami save, kad tarnauja tautai, absoliutaus gėrio idėjai ir pan.“⁴⁰

Sovietinės cenzūros faktų sutapatinimas su nelaisve ir savo ruožtu šios cenzūros nebuvimas – su absoliučia menine laisve, pačią cenzūrą įgalino apibrėžti vienprasmiskai. Todėl disidentiniame diskurse neatsitiktinai ignoruoti kiti meno raišką ribojantys istoriniai kūrybos veiksniai (tokie kaip materialinės sąlygos, užsakovo reikalavimai ir kitokio pobūdžio cenzūra)⁴¹. Pavyzdžiui, 1980 m. A. Štromas išėjijos spaudoje aštriai polemizavo su LKP CK Užsienio ryšių skyriaus vedėju ir LSSR Aukščiausios Tarybos užsienio komisijos pirmininku Feliksu Strumila, kurio pasisakyme sovietiniame laikraštyje „Literatūra ir menas“ buvo „sumaišyti su purvais“ keturi naujieji emigrantai (Simas Kudirka, T. Venclova, V. Žilius ir J. Jurašas):

Netiesia ir tai, kad Vladas Žilius ir Jonas Jurašas vargsta, nesugebėdami sau susirasti Amerikoje darbo. Vladas Žilius puikiai įsitaisė didelėje reklamos firmoje, kur dirba dailininku. Savo darbu jis sako esąs labai patenkintas, nes turi *visišką laisvę* (išryškinta mano – S. T.) kaip įmanydamas savo kūryboje eksperimentuoti, ieškoti naujų išraiškos formų, žodžiu, dirbti taip, kaip jam pačiam patinka. Kaip matote, pone Strumilai, Žilius Amerikoje susirado tą laisvę, kurios jam taip trūko Jūsų ir Jūsų viršininkų priežiūroje esančiose Vilniaus leidyklose.⁴²

Politinio pobūdžio „visiška laisvė“ šiame diskurse suvokta ne tik kaip būtina, bet ir kone vienintelė sąlyga vidinei kūrėjo laisvei skleistis. Kita vertus, ne visa kūrybinė išėjija palaikė šią maksimalistinę, politinei realybei supriešintą kūrybos (ne)laisvės sampratą.

³⁹ Ar išsimiklinome būti prispaustais? *Tylusis modernizmas*. Ten pat, p. 161.

⁴⁰ Lyg gyvenimas prasidėtų iš naujo (pokalbis su Kondrotu). *Akiračiai*, 1987 vasaris, nr. 2, p. 8.

⁴¹ Tai, žinoma, nereiškė, kad opoziciškai nusiteikusi sovietinė inteligentija visiškai nepajėgė suvokti tų grėsmių laisvai individo kūrybai, kurios egzistavo kapitalistiniame pasaulyje, tačiau galimi meno suvaržymai Vakaruose atrodė nepalyginami su kūrybos nelaisve Sovietų Sąjungoje. Kaip pavyzdį galima paminėti Donatos Mitaitės aprašytus T. Venclovos „priešemigracinius“ pareiškimus ir jo netiesioginį dialogą šia tema „Akiračiuose“ su Vincu Trumpa. Žr. Mitaitė, D. *Tomas Venclova: biografijos ir kūrybos bruožai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 90–91.

⁴² Štromas, A. Tendencinga biurokratinė ataskaita (*Akiračiai*, 1980, nr. 4). *Laisvės horizontai*. Ten pat, p. 174.

TOTALITARIZMAS IR MENAS

Neatsitiktinai platesniame tarptautiniame kontekste totalitarizmo menu istoriškai domėtasi žvelgiant į jį pro „klasikinių“ XX a. totalitarinių politinių sistemų prizmę. Kolonizacijos ir lokalinių socializmo kultūrų transformacijos klausimus Šaltojo karo metais natūraliai užgožė bendra, kartkartėmis vakarietiškoje spaudoje pasirodydavusi sovietinės kultūros politikos kritika, kurioje būdavo paliečiama ir kultūrinės rezistencijos problematika. Opoziciškai interpretuojama sovietinės kultūros samprata (kuri, kaip minėta, egzistavo disidentų pasisakymuose) buvo patogi vien todėl, jog Vakaruose apie neoficialias kultūras anapus „geležinės uždangos“ buvo žinoma itin mažai, o domėjimasis pagrindžio kūryba tuo metu siejosi su ganėtinai rizikinga veikla⁴³. Tokį domėjimąsi paprastai labiau paskatindavo nuo režimų nukentėjusių ir į Vakarus emigravusių menininkų pasakojimai.

Nenuostabu, kad apie represinę sovietinės dailės sistemą Vakarų publika sužinojo iš Rusijos emigrantų, kurių dėka surengtos ir pirmosios didesnės parodos, Vakaruose pradėtos kaupti privačios ir muziejinės kolekcijos⁴⁴. (Lietuvos dailėje, kaip sakyta, minėtinas vienintelis V. Žilias atvejis, tačiau šis pavyzdys yra greičiau vietinės reikšmės). XX a. aštuntojo dešimtmečio vidury į Didžiąją Britaniją išvykęs žinomas ekspertas, Maskvos valstybinio dailės muziejaus darbuotojas Igoris Golomštokas vakarietiškoje meno spaudoje ne kartą aprašė sovietinio meno (tiek oficialaus, tiek ir neoficialaus) aplinkybes, publikavo palyginamojo pobūdžio studijas apie stalininės Rusijos, hitlerinės Vokietijos ir fašistinės Italijos dailę. 1990 m. dailėtyrininko tyrimus apie realistiniam akademizmui atstovaujancio „tarptautinio XX a. totalitarinio stiliaus“ funkcionavimo aplinkybes įvairiose šalyse apibendrino ir netrukus išpopuliarėjęs leidinys⁴⁵.

Tačiau ketvirtajame dešimtmetyje suformuluoti socrealizmo principai bei jų pritaikymas įvairiose meno šakose su politinėmis ir socialinėmis totalitarizmo sąlygomis tiesiogiai siejosi nebent minėtais „klasikinių“ diktatūrų atvejais. Kalbant apie vėlesnius laikus tenka užsiminti apie sustingusios oficialiosios ideologinės doktrinos ir realios meninės raiškos „neatitikimus“. Ši problema ne kartą reflektuota profesinėje literatūroje; taip pat ir paties I. Golomštoko. Aštuntajame dešimtmetyje dailėtyrininkas, pavyzdžiui, atkreipė dėmesį į vidinius socialistinio realizmo prieštaravimus. Šie prieštaravimai ryškėjo tiek tarp „centro“ ir „periferinių“ meno sistemos grandžių,

⁴³ Plačiau apie tai žr. Trilupaitytė, S. Meno rinka, rusiškasis undergroundas ir sovietmečio dailės vertinimo problemos Lietuvoje. *Kultūros barai*, 2006, nr. 11–12.

⁴⁴ Neoficialiojo meno iš Rusijos prekybą Šaltojo karo metais visų pirma skatino politinės priežastys, tačiau pirmieji svarbesni šiam reiškiniiui skirti vakarietiški leidiniai ankstesnių dešimtmečių dailininkų kūrybą vertino kaip nepolitišką. Todėl terminas „neoficialus menas“, kuris paprasčiausiai įvardijo meną, neatspindintį ideologinių Komunistų partijos standartų, tačiau ir nepažeidžiantį jokių sovietinių įstatymų, buvo traktuojamas kaip kur kas labiau pateisinamas, nei politizuotos „disidentinio“ ar „andegraundo“ meno sąvokos. Žr. Golomštok, I.; Glezer, A. *Soviet Art in Exile*. New York: Random House, 1977.

⁴⁵ Golomštok, I. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: Icon Editions, 1990.

tiek stilistinės įvairovės prasme (nekalbant jau apie tai, jog šalyje egzistavo ir mažiau oficialūs, su socrealizmu niekaip nesietini meno reiškiniai). Ir nors formaliai meno funkcionavimo struktūra tuo metu nerodė ypatingų pokyčių (meninio gyvenimo hierarchiniai principai liko tie patys, kaip ir J. Stalino laikais), socialistinio realizmo konvencijos plėtėsi, bent jau stiliaus požiūriu⁴⁶.

Socrealizmo (oficialiosios meno dogmos), realių meninių procesų ir totalitarizmo (politinio sistemos vertinimo) netapatumo klausimai skatino tyrinėtojus atkreipti dėmesį į prieštaringus meninių bei politinių ideologijų santykius ir pripažinti paradoksalias istorines, stilistines, etc. sąsajas. Netikėtas konotacijas įgavo ir pati totalitarizmo sąvoka. 1981 m. į Vakarų Vokietiją emigravęs rusų meno teoretikas Borisas Groysas išryškino gan ironišką „totalinio stalininio meno“ aspektą. Anot jo, utopinę meno ir gyvenimo sąjungą propagavusio amžiaus pradžios avangardo projektas radikaliausiai buvo įgyvendintas tą pačią avangardo raišką represavusio J. Stalino (*Gesamtkunstwerk Stalin*)⁴⁷. Kitaip tariant, avangardo aspiracijos, anot B. Groysa, savo esme yra ne mažiau totalitarinės nei klasikiniai socrealizmo pavyzdžiai.

I. Golomštokui savo darbuose „šlifuojant“ totalitarinio meno koncepciją, tuo pat metu kai kurie Vakarų meno tyrinėtojai kritiškai traktavo apibendrintą sovietinio ir nacių meno estetikos vertinimą kaip „totalitarinę propagandą“ – akivaizdžią blogybę, kuriai priešinta neva neribota „tikrojo“ vakarietiško meno laisvė⁴⁸. Net ir programiškai totalitarizmo sąvoką atmetusios vakarietiškos dailėtyros, žinia, nereikėtų tiesiogiai sieti su aukščiau minėtomis istoriografinėmis kryptimis⁴⁹. Visgi „revizionistines“ nuotaikas itin priminė kai kurie politiniai Sovietų Sąjungos meno vertinimai perestroikos metu, kai ne vieno vakariečio reakcija į dailę iš Rusijos rodė Michailo Gorbačiovo populiarumą ir pritarimą liberalioms Sovietų Sąjungos lyderio reformoms. Skelbtas netgi besąlygiškas pasitikėjimas Sovietų Sąjungos kultūros politika ir optimistiškai deklaruota, jog bet kokia ankstesnė opozicija tarp oficialios ir vadinamosios neoficialios meno scenos atgimusioje Sovietų Sąjungoje prarado prasmę⁵⁰.

Nepaisant minėtų dviprasmybių, devintajame dešimtmetyje Vakarų pasaulyje neatsisakyta ir aiškių vertybinių kriterijų. Kaip jau minėta, opoziciniam disidentiniam

⁴⁶ Golomstok, I. The Future of Soviet Art. In *New Art from the Soviet Union*. Ed. N. Dodge & A. Hilton. Washington: Acropolis Books, 1977, p. 53. Panašias mintis kalbant apie oficialią sovietinę meno sistemą galima aptikti ir kitose dailėtyrininko knygoje. Žr. Rueschemeyer, M.; Golomstok, I.; Kennedy, J. *Soviet Emigré Artists: Life and Work in the USSR and the United States*. New York: M. E. Sharpe, 1985.

⁴⁷ Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

⁴⁸ Christine Lindey šią ideologiją siejo su žymaus moderniosios dailės teoretiko, JAV muziejininko Alfredo H. Baro suformuluotom modernistinės estetikos nuostatom. Žr. Lindey, Ch. *Art in the Cold War: From Vladivostok to Kalamazoo, 1945–1962*. London: The Herbert Press, 1990, p. 182.

⁴⁹ Tarp totalitarizmo sąvokos atsisakiusiųjų minėtinas bene pirmasis detaliai stalinistinį Sovietų Sąjungos meną tyrinėjęs vakarietis, Didžiosios Britanijos dailėtyrininkas Matthew C. Bown, kurio studija taip pat paskelbta dešimtojo dešimtmečio pradžioje. Žr. Bown, M. *Art under Stalin*. Oxford: Phaidon, 1991.

⁵⁰ Ross, David A. Provisional Reading: Notes for an Exhibition. In *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*. Ed. D. Ross. Boston, MA: The Institute of Contemporary Art, 1990.

nusiteikimui nuosekliausiai atstovavę mąstytojai įtariai žvelgė į tariamą vėlyvosios sovietinės sistemos kultūrinę laisvę, net ir gorbačiovinės pertvarkos metu. Bene geriausiai šį nusiteikimą parodo meno literatūroje taip pat ne kartą minima vengrų disidentų, sovietinio saugumo represijas tiesiogiai patyrusio Miklos Haraszčio knyga apie „švelnias“, su klasikiniu socrealizmu mažai ką bendra turinčias sovietinės cenzūros ir kultūrinės priespaudos formas⁵¹.

Čia aprašomas nuo pokario totalitarinių represijų ryškiai besiskiriantis moderniosios sovietinės valstybės kultūros politikos modelis, aptariamą „pozityviosios cenzūros“ (lazdos ir meduolio principas) psichologiniai aspektai, netgi savotiška cenzūros estetika, kuri apėmė oficialiai puoselėtus „aukštus“ meno idealus ir pan. Parodyta, kad net iš pažiūros „nekalčiausi“ psichologiniai menininkų savicenzūros ir jų prisitaikymo prie sistemos būdai terodo pačios sistemos lankstumą. M. Haraszis teigė, jog laisvoniškai menininkų ištobulintos ir nuolatos plečiamos cenzūros ribos („progresyvioji cenzūra“) negali būti tyrinėjamos atsižvelgiant į tradicinę cenzūros, kaip aiškių draudimų, sampratą (mat tokių draudimų tiesiog nebeliko). Šių sąlygų, kurių sovietinėje sistemoje kuriantys menininkai patys nė nesuvokia, anot M. Haraszčio, taip pat neįmanoma suvokti stebėtoji iš šalies, kitos politinės sistemos atstovui.

Visgi kultūrinės vėlyvojo sovietmečio realybės tyrimai nuolatos siūlė kvestionuoti politinį visų pakraipų meno vertinimo žodyną. Politologams, sociologams, istorikams pripažįstant sovietinio gyvenimo modernizacijos procesus, o meno tyrinėtojams – socrealizmo doktrinos prieštarumą, problemiškas tapo ne tik totalitarizmo sąvokos nekritiškas vartojimas. Ne mažiau problemų kėlė ir kitas išpopuliarėjęs požiūris, meninio nonkonformizmo apraiškas Sovietų Sąjungoje siejantis su politine rezistencija⁵². Mat šiuo atveju taip pat ryškėjo principinė priešara tarp neva politinių meno intencijų ir meninio gyvenimo sąlyginės autonomijos. Kaip pažymėjo kai kurie Vakarų meno teoretikai, politinės nelaisvės kontekste gimusių kūrinių estetiškos problematikos trūkumas, kurį liudijo dažniausiai novatoriškumu nepasižymintys „antrinio modernizmo“ pavyzdžiai iš Sovietų Sąjungos, Vakarų publikos akyse nuolatos turėjo būti „pateisinami“ pasipriešinimu oficialiai valstybės ideologijai⁵³. Galų gale etinio nuosprendžio totalitarizmo menui nepaisė ir Vakarų meno rinka (nors 1988 m. *Sotheby* aukcione „sprogimą“ sukėlė itin sėkmingai parduoti neoficialių Rusijos menininkų darbai, šiame aukcione ilgainiui tapo vertinami ir klasikinio socrealizmo pavyzdžiai).

⁵¹ Tai savotiška „konformistinio meno istorija be vardų“, pavadinta „švelniuoku kalėjimu“. Žr. Haraszti, M. *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*. New York: Basic Books, 1987.

⁵² Apie meninės raiškos laisvės aspiracijas sovietmečiu kaip apie specifinės rezistencijos reiškinį itin dažnai kalbėta jau po Sovietų Sąjungos griuvimo. Žr. *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*. Ed. N. Dodge; A. Rosenfeld. New York: Thames and Hudson, 1995.

⁵³ Belting, H. Europe: East and West at the Watershed of Art History; žr. Belting, H. *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 57–58. Taip pat žr. Elliott, D. Looking Things in the Face. In *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*. Ed. B. Pejic, D. Elliott. Stockholm: Modern Museum, 1999, p. 029-030.

Kritinio meno tapatinimas su politika ryškus ne tik rusiškojo pagrindžio tyrimuose, bet ir kalbant apie platesnį Rytų Europos socializmo regioną. Štai posovietinėse kultūros studijose ne kartą kalbėta apie Rusijos ir Rytų bei Centrinės Europos vėlyvajam socializmui būdingus alternatyvaus (neretai postmodernaus) meno reiškinius. Šiame kontekste aktualizuota ir „atvirkštinė“ totalitarinio diskurso reikšmė arba ideologijos dekonstravimo pastangos kritinio pobūdžio mene (pvz., Rusijos *socarto* reiškinys, Slovėnijos grupės *Laibach* veikla ir pan.), kai menininkai pasitelkė ironiškas oficialiosios vizualinės raiškos parafrazes⁵⁴.

Alternatyviuosius Lenkijos teatro reiškinius tyrinėjęs JAV kultūros sociologas Jeffrey'as Goldfarbas jau XX a. devintojo dešimtmečio pabaigoje priėjo prie išvados, kad tokie reiškiniai – kaip socialistinis realizmas mene arba „lysenkoizmas“ moksle – tiesioginė totalitarizmo išraiška, nė negali būti laikomi kultūros produktais modernia prasme. Taip yra vien todėl, jog modernybė implikuoja skirtingas institucines gyvenimo sferas, o totalitarizmas šias sunaikina⁵⁵. Išėities tašku sociologui, beje, tapo ne vien kūrybos ir totalitarizmo principinis nesuderinamumas, bet ir paties totalitarizmo ideologijos vidiniai prieštaravimai⁵⁶. Tačiau šios ir panašios hipotetinės prielaidos neišsprendžia dilemos tarp to, kaip šiandien reprezentuoti totalitarinį (konformistinį) bei antitotalitarinį (nonkonformistinį) meninį palikimą. Todėl meninės raiškos ir politinio poveikio analogijos (ar būtų kalbama apie totalitarinius socialistinio realizmo pavyzdžius, ar nonkonformistinę kūrybą) dažniausiai plėtojamos retoriniu, o ne praktiniu (pvz., kolekcijų kaupimas ir saugojimas) lygmeniu.

POSOVIETINĖS MORALINĖS DILEMOS LIETUVOJE: AUTENTIŠKA KŪRYBA TOTALITARINĖJE NELAISVĖJE?

Atgimimo metais Lietuvoje totalitarizmo sąvoka, kaip jau minėta, buvo linksniuojama gana dažnai. Įvairių sričių meno tyrinėtojai ją paprastai vartojo apibendrinami neigiamą sovietmečio patirtį (kur kas rečiau užsimindami apie konkrečius stalinizmo laikotarpio chrestomatinius artefaktus). Neatsitiktinai posovietinėje visuomenėje atgarsį rado ir disidentinė kūrybos laisvės samprata, besąlygiškas kūrybos laisvės tapatinimas su politine laisve. Visgi į Vakarų emigravę disidentai oficialiajame kultūros gyvenime besireiškiančius sovietinius menininkus, kaip sakytą, neretai traktavo tarsi

⁵⁴ Erjavec, A. Introduction. In *Postmodernism and the Postsocialism Condition. Policed Art under Late Socialism*. Ed. Erjavec, A. Berkeley: University of California Press, 2003. Totalitarizmo ideologiją kūrybiškai interpretavusių rusų *socartą* B. Groysas taip pat siejo su postmodernizmu. Žr. Groys, B., ten pat.

⁵⁵ Goldfarb, J. *Beyond Glasnost: The Post-Totalitarian Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 66–69.

⁵⁶ J. Goldfarbas taip pat pripažino, kad kompleksinės totalitarinės visuomenės kategorija neturi prasmės, nes kultūrinė totalitarinio gyvenimo dimensija (kaip ir opozicija totalitarizmui) buvo nuolatinis totalitarinės socialinės tvarkos komponentas. Anot jo, „kultūros laisvė, jei traktuosime šį reiškinį sociologiškai, kyla iš pačios totalitarinės tvarkos“. Žr. Goldfarb, J. *Beyond Glasnost: The Post-Totalitarian Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 78.

sistemos tarnus (nepriklausomai nuo pačių menininkų intencijų). Tuo tarpu režimo griūties metais pačioje Lietuvoje menininkų laikysena dažniau apibendrintai įsivaizduota kaip nuolatinis, sąmoningas ir sutelktas priešinimasis komunistinės ideologijos spaudimui. Šią nuostatą galima vadinti ir savotišku „atvirkštiniu“ disidentiniu diskursu, kurį stiprina nacionalinio išsivadavimo aspiracijos. Juk skirtingai nei turtingą pogrindžio ir socialinės kritikos kultūrą išugdžiusios sovietinės Rusijos atveju, vertinant nesenos praeities meną posovietinėje Lietuvoje, meno nepolitiškumą savotiškai „kompensavo“ jo tautiškumas.

Kitaip tariant, verdiktas totalitarizmui Lietuvoje visų pirma buvo pareikštas iš nacionalinės spaudos pozicijų, tai ne kartą skambėjo ir disidentų pasisakymuose. Aštuntojo dešimtmčio viduryje V. Žilius, pavyzdžiui, gan detalai nusakė lietuvių meno represavimo mechanizmą – „galingą ir beatodairišką sovietų niveliavimo mašiną“, prieš kurią „stovi beginklė, tik nepalaužiamo atkaklumo ir prisirišimo prie savo lietuviškos kultūros savitumų palaikoma mūsų tauta“⁵⁷. Dėl šios priežasties posovietiniai lietuvių menininkai nesunkiai įvardijo išorinį priešą. Simptomiškas šiuo požiūriu būtų muzikologo, vieno iš atgimimo lyderių bei Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio vadovų Vytauto Landsbergio 1989 m. straipsnis „Pertvarka ir muzika“, kuriame sovietmečio muzika traktuota kaip ta sritis, „kurioje brinko laisvės grūdas“. V. Landsbergis „beveik pusę šimtmečio trukusį kultūros prievartavimo laikotarpį“ įvardijo „muzikos pasipriešinimu“. Ne tik todėl, kad Lietuvos kompozitorių sąjunga pirmoji Lietuvoje pasiskelbė nepriklausoma nuo SSRS analogiškos struktūros 1989 m. sausio 24 d., bet ir dėl to, kad sovietmečiu Kompozitorių sąjungos valdyboje buvo „kaunamasi dėl paskutinių demokratijos likučių, diktato sistemos spragelių“⁵⁸.

Vienas aktyviausių Lietuvos dailininkų sąjungos reorganizacijos iniciatorių, taip pat ir vienas 1989 m. susikūrusios grupės „24“ lyderių, grupės pirmąją parodą pristatęs dailėtyrininkas Viktoras Liutkus teigė, kad dailininkams „totalitarinis režimas – priešas Nr.1“. V. Liutkus vaizdžiai nusakė ir kūrybinės raiškos laisvės sovietmečiu siekį. Anot jo, „chruščiovinio atšilimo metais dailininkai ne tiek išjudino aukštų instancijų gerai prižiūrimą tvorą, kiek ieškojo būdų kaip pralįsti pro plyšelius, kiaurymes, tarpus. Ne vienam pavyko. Ir jų kūryba gali būti laikoma grupiniu pasipriešinimu“⁵⁹. Galutinai žlugus sovietinei santvarkai, spaudoje taip pat ne kartą kalbėta apie kovos už meninės raiškos laisvę sovietmečiu aspektus.

Dailininkų veiklą sovietinėje nelaisvėje kai kuriais atvejais nevengta vertinti ir kaip kūrybos formomis pasireiškusią politinio pobūdžio rezistenciją, kas iš dalies priminė jau minėtus analogiškus Rusijos nonkonformistinio meno vertinimus. Menotyrininkės Irenos Kostkevičiūtės 1992 m. publikuotame straipsnyje „Dailė tarp prievartos ir

⁵⁷ Dailininkas Vladas Žilius apie padėtį okupuotoje Lietuvoje. *I Laisvę*, ten pat.

⁵⁸ Landsbergis, V. Pertvarka ir muzika. *Muzika*, 1990, nr. 9/10, p. 3

⁵⁹ Liutkus, V. Leisti neigti save. *Grupė "24"* (parodos katalogas). Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjungos fondas, 1990, p. 19.

pasipriešinimo. Istoriniai metmenys“ menas gan vienprasmėškai traktuotas kaip rezistencijos forma, „paslanki žadinti disidentinį visuomenės mąstymą“, o socialinis meno vaidmuo – kaip „legaliom formom besiskaidantis antirežiminis nusistatymas“⁶⁰. Čia išryškinta principinė dailininkų ir besąlygiškai juos pajungusio „prievarotos aparato“ dichotomija, kurią vienokiu ar kitokiu būdu sąlygojo „opozicinė meno autonomiško samprata“⁶¹.

Bendrojo pobūdžio istorinėse sovietinio laikotarpio apžvalgose, posovietinėje kultūrinėje publicistikoje tokia nuostata nesunkiai prigijo. Pavyzdžiui, D. Blažytė netiesiogiai palaikė minėtąją dichotominę požiūrį supriešindama „tikrąjį meną“ ir „komunistinę ideologiją“⁶². Šis priešinimas, kuris, kaip minėta, buvo charakteringas ne tik Lietuvoje, taip pat neblogai išryškina ir specifinius lietuviškojo „atvirkštinio“ disidentinio diskurso paradoksus. Pavyzdžiui, kalbėdama apie dailininkų „plečiamas“ socialistinio realizmo ribas, prie naujų meninės formos ieškojimų ir tuo būdu – kultūros laisvėjimo požymių – istorikė priskyrė netgi „mažiau tradicinius“ oficialius V. Lenino atvaizdus⁶³. Remiantis panašiomis prielaidomis, iš esmės visi profesionaliai atlikti sovietmečio kūriniai gali būti vertinami kaip „nekomunistiniai“ (ar net „nesovietiniai“), t. y. gimę lyg ir abstrakčioje grynojo meno erdvėje. Retrospektyviai koreguojamų meno ir rezistencijos analogijų reliatyvumą geriausiai rodo kiekvieną kartą subjektyviai brėždamos ribos tarp sistemai priklausiusios ir laisvos kūrybos. Pavyzdžiui, I. Kostkevičiūtės aukščiau minėtame straipsnyje sovietmečiu vykusios Pabaltijo tapybos trienalės pristatomos kaip renginiai, kurie ženklino „išsilaisvinimo kelius ir ieškojimus“⁶⁴. Tačiau tos pačios trienalės taip pat gali būti vertinamos ir kaip tipiški sovietinio oficialaus meno reiškiniai (priklausomai nuo vertintojų).

Atgimimo metais iškeltos nacionalinio meninio palikimo „suvienijimo“ idėjos, mėginimai rasti bendrus vardiklius išėivijos ir sovietmečio menui – tai liudijo rengiamos parodos, literatūros antologijos, etc. – neišsprendė daug kam aktualių moralinių dilemų. Vytautas Kubilius, lūžio metų kultūrinėje publicistikoje itin išsamiai plėtojęs kūrybinės laisvės leitmotyvus, 1989 m. klausė, kaip XX a. poezija galėjo puoselėti „tautos gyvybės ir žmogaus suverenumo balsą? Ar galėjo ji tobulėti ir bręsti totalitarinių režimų metu?“⁶⁵. Šis ir kiti panašūs populiarūs klausimai („ar gali totalitarinės prievartos sistemoje atsirasti dvasinis bekompromisiškumas, būtinas didelei kultūrai?“⁶⁶) patys savaime

⁶⁰ Kostkevičiūtė, I. Dailė tarp prievartos ir pasipriešinimo: istoriniai metmenys. *Literatūra ir menas*, 1992 05 02.

⁶¹ Ten pat, 1992 05 16.

⁶² Anot istorikės, „menininkų opozicija, menkai tesusijusi su tautiniu pasipriešinimu, o vėliau ir disidentiniu judėjimu, kilo iš esminio komunistinės diktatūros ir kultūros nesutaikomumo“. Žr. Blažytė, D. *Lietuvos inteligentija ir visuomenė tarybinės priklausomybės metais*, p. 52.

⁶³ Ten pat; taip pat žr. Blažytė, D. Kūrybinė inteligentija – tautinės savimonės puoselėtoja. In *Lietuvos sąjūdis ir valstybės idealų įgyvendinimas*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 1998, p. 237.

⁶⁴ Ten pat, 1992 05 16.

⁶⁵ Kubilius, V. *XX a. poezija* (Antologija). Vilnius: Vaga, 1991, p. 5.

⁶⁶ Kubilius, V. Kompromisinės kultūros galas (1991 07 31). In *Literatūra istorijos lūžyje*. Vilnius: Diemedžio leidykla, 1997, p. 16.

skambėjo kaip amžini kompromisai, tačiau tuometinėje viešojoje erdvėje jie atliko bent jau retorinę apsisvalymo funkciją.

Deja, totalitarinės praeities retorinis atmetimas, kaip ir visiškas cenzūros atsikratymas kultūros politikoje, negarantavo naujos meno kokybės. Dar nepriklausomybės priedaulyje, pavyzdžiui, A. Juozaitis suabejojo, ar iš viso laisvė yra būtina kūrybos sąlyga: „Galbūt atrodo paradoksalu, kad dabar, kai turime tiek laisvės, neįstengiamo nieko sukurt. Bet kūryba yra paslaptis, stebuklas, tad kalbėti apie nekūrybingumo priežastis yra beveik neįmanoma.“⁶⁷ Paskutiniaisiais sovietmečio metais ironizuota ir alternatyvi tautiškumo retorika. Mat išnykus cenzūrai ne vienas menininkas pasinaudojo naujomis legalumo ribomis, tačiau šis faktas savaime dar nesiūlė radikalių meninių iššūkių. Naujos publicistinės temos bei jų refleksijos mene skatino kritikus galvoti apie greitai besiformuojančią tautinės dailės konjunktūrą⁶⁸.

Populiarių požiūrių, kad cenzūra sovietmečiu besąlygiškai slopino „natūralią“ meno raidą (apie nacionalinės kultūros represiją dažniau kalbėta Lietuvoje nei Rusijoje), trikdė pastebėjimai, jog būtent cenzūra ugdė nuolatinį nesitaikstymą ir pozityvią alternatyvinę meninės rezistencijos savimonę. Kai kuriems Vakaruose išgarsėjusiems Rusijos dailininkams (tokiems kaip Erikas Bulatovas ar Ilja Kabakovas), sovietinė kultūros politika netgi tapo kūrybos tema. I. Kabakovas, pavyzdžiui, pareiškė, jog geras rusų menas gimsta tik cenzūros ir varžymų sąlygomis, itin nedidelėje erdvėje tarp oficialaus ir privataus gyvenimo. Panašių pareiškimų apie „įkvepiančią“ sovietinės cenzūros galią 1987 m. girdėjosi ir Gruzijoje⁶⁹; taip pat ir Lietuvoje⁷⁰.

„Atvirkštinė“ disidentinė retorika nemažai buvo kritikuota iš šalies – visų pirma tų liberaliosios lietuvių išėivijos atstovų, kurie ankstesnių metų pasisakymuose neretai pritarė totalitarinio disidentinio pobūdžio sovietinės sistemos interpretacijoms. „Ginybinius ir apologetinius“ lietuviškosios kultūros uždavinius, kuriuos ėmė puoselėti „patriotinė“ nomenklatūra 1990 m. pradžioje aštriai užsipuolė T. Venclova. Anot jo, „šiandien Lietuvoje esama tam tikros naujos politinės ir kultūrinės mitologijos. Tiesa, ji visai atvirkščia komunistinei, antihumaniškai, sukompromituotai mitologijai: bet pateikti mitą atvirkščiai dar nėra didelis intelektualinis laimėjimas.“ Poetas priešišškai žvelgė ir į retrospektyvinį cenzūros sureikšminimą. Mat „daugelis mūsų konformistų (ar buvusių konformistų) igijo nedirbtinį populiarumą, nes savo veikla ir kūryba palaikė ir bandė įamžinti įsisenėjusius lietuviškus mitus bei stereotipus. Tuos

⁶⁷ Laisvos asmenybės pamatas (Laimos Kanopkienės pokalbis su Arvydu Juozaičiu). *Kultūros barai*, 1990, nr. 1, p. 3.

⁶⁸ Žymi dailės kritikė Gražina Kliaugienė 1988 m. prisipažino, kad „kai jauni poetai chorū ėmė keikti Staliną ir raudoti užkaluose tremtinių vagonuose, man pasirodė, kad tai dar vienas stalininės epochos sindromas, kurį šifruočiau kaip publicistinio prado prioritetą, kaip forsuoatą reaguojimą į kiekvieną politinį šūkį. Sunku tikėti menininku, kai jis kuria tik tai, kas jam „leidžiama“, nes negi menininko, kaip ir vergo laisvė matuojama ilgiu grandinės, prie kurios jis pririštas?“ Žr. Kliaugienė, G. „Persitvarkiusi“ grafika? *Literatūra ir menas*, 1988 11 12.

⁶⁹ Wallach, A. Ten pat, p. 82.

⁷⁰ Martinaitis, M. Tiesos Angelo globoje (Mintys apie lietuvių literatūrą ir tautinį atgimimą). *Į Laisvę*, 1990, nr. 109, p. 15.

mitus ir stereotipus visuomenė nekritiškai priimdavo jau vien dėl to, kad jie nebuvo komunistiniai. O juk reikia pasakyti, kad valdžia kliudė ir persekiojo tų stereotipų platinimą kur kas mažiau, negu dabar įprasta manyti.⁷¹ Dar vėliau T. Venclova prisipažino, jog „mane, kaip ir daugelį mano draugų, siutinte siutino aukštųjų partiečių cinizmas bei inteligentų pataikavimas valdžiai, kurią jie patys vėliau pradėjo vadinti rezistencija“⁷².

SOVIETINIO MENO IR POSOVIETINĖS LIETUVIŲ DAILĖTYROS AKISTATA

Lietuvos dailės tyrimuose totalitarizmo terminas plačiau neprigijo vien todėl, kad „klasikinis“ stalinizmo menas čia buvo atneštinis ir gan trumpalaikis reiškinys. Ne tik totalitarizmą (arba socialistinio realizmo doktriną) tiesiogiai iliustruojančius kūrinius, bet ir pagrindžio reiškinys lengviau buvo aprašyti remiantis Rusijos, o ne Lietuvos meninio gyvenimo faktais⁷³. Kita vertus, analizuojant konkrečius dailės pavyzdžius, ne kartą buvo atkreiptas dėmesys į oficialiosios sovietmečio dailės (visų pirma – tapybos) temų arba turinio ir raiškos neatitikimus. Pavyzdžiui, dar devintojo dešimtmečio antroje pusėje Jolita Mulevičiūtė išsamiai aptarė septintojo dešimtmečio lietuvių tapyboje padidėjusį dėmesį formai, kuri vėlesniais metais galutinai užgožė sustabarėjusio, sunorminto turinio atsinaujinimo galimybes: „iš vienos pusės – kanonizuota ir skurdi paveikslų semantika, iš kitos – kūrinio formos hipertrofija, kuria bandyta kompensuoti tą semantikos skurdą“⁷⁴. Tai siejasi ir su jau minėtąja I. Golomštoko mintimi apie socrealizmo kaip stilistinės krypties sąstingį ir nepaslinkumą, kurį jis išvelgė oficialiojoje Rusijos tapyboje.

1990 m. pradžioje lietuvių dailėtyrininkės gyvai ginčijosi apie tai, kokiais kriterijais remiantis vieną ar kitą reiškinį galima būtų priskirti rezistencijai ar konformizmui; tačiau svarbiausia – kėlė poreikį analizuoti skirtingus menininkų laikysenos tipus politinės nelaisvės sąlygomis⁷⁵. Buvo atkreiptas dėmesys į politinės opozicijos ir kultūrinio eskapizmo netapatumą, parodyta, kad lietuvių dailininkų pamėgtas atsiribojimas nuo rezistencinės kultūros, kuris rėmėsi išsikrovta sąlygine meninės formos laisve, iš esmės buvo itin ribotas reiškinys (J. Mulevičiūtė). Diskusijoje išryškinta meninės ir politinės laisvės santykio problema, mat sąlyginės veikimo laisvės galėjo būti siekiama ir savanoriškai tarnaujant sovietinei santvarkai („tai, ką mes vadiname konformizmu, gal tik menininko kaip pusinteligencio statuso nulemta būseną“ – Irena Vaišvilaitė).

⁷¹ Venclova, T. Nepriklausomybė. *Metmenys*, 1990, nr. 58, p. 10.

⁷² Venclova, T. Lietuvos ir pasaulio pilietis. *Laisvės horizontai*, p. 26.

⁷³ Tai matosi iš įvadinųjų publikacijų etapiniuose nonkonformistinei Sovietų Sąjungos dalei skirtose leidiniuose, kuriose beveik neužsimenama apie „specifines“ nerusiškas menines realijas. Žr. Scammell, M. Art as Politics and Politics in Art. In *From Gulag to Glasnost*, ten pat.

⁷⁴ Mulevičiūtė, J. Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje. In *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Vilnius: Academia, 1992, p. 38. (Rinkinio straipsniai rašyti 1987–1988 m.).

⁷⁵ Trečia nenušalta karta (pokalbis prie apskrito stalo). *Kultūros barai*, 1990, nr. 3.

Šiuos svarstymus vietinėje dailėtyroje galima traktuoti ir kaip vieną pirmųjų bandymų viešai dekonstruoti statiškus, t. y. opoziciškai apibūdinamus, sovietinės tikrovės įvaizdžius.

Požiūrį į sovietmetį kaip į totalitarinę, dichotominėmis priespaudos ir rezistencijos kategorijomis išmatuojamą realybę koregavo ir vertybiniai kompromisai. Sušvelnindamas binarinę sovietmečio dailės „konformizmo“ ir „nonkonformizmo“ schemą (kuri atskleidė idealų modelį, bet ne realybę), Alfonsas Andriuškevičius 1992 m. pasiūlė lanksčią seminonkonformizmo kategoriją. Galimi seminonkonformizmo „atpažinimo“ bei traktavimo būdai, nors empiriniu bei metodologiniu požiūriu ir neadvatūs, bent jau pademonstravo, jog laviravimas tarp valdžios ir kūrybos laisvės nebuvo vienprasmiškas:

Didžioji dalis talentingų įvairių kartų lietuvių dailininkų, kūrusių minėtu laikotarpiu, dalyvavo valdžios kontroliuojamame kultūriniame žaidime, paisė jo taisyklių, net naudojosi žaidimo dalyviams taikomomis „lengvatomis“ (sakykime, rodė savo darbus vietinėse parodose, siuntė juos į sąjungines parodas Maskvoje, reprodukovavo paveikslus periodiškai išeinančiuose albumuose); tačiau tuo pat metu (šie dailininkai) grovė vadinamojo socialistinio realizmo dogmas, o už tai buvo valdžios barami, kai kada – baudžiami.⁷⁶

Tuomet dėl aktualaus pripažinimo apie „dvigubą“ – konformistinę („kas ciosoriaus – ciosoriui“) ir nonkonformistinę (tapomo siužeto ir meninės kalbos „neatitikimai“) – tų pačių menininkų laikyseną, seminonkonformizmo kategorija itin išpopuliarėjo lietuvių dailės kritikoje kalbant apie visą vėlyvojo sovietmečio dailės palikimą. Ilgainiui istorikams akcentuojant moralinę politinio pasipriešinimo reikšmę⁷⁷ arba sprendžiant metodologines požiūrio į politinį kolaboravimą ir nekolaboravimą dilemas⁷⁸, posovietiniuose meno vertinimuose taip pat buvo aktualizuota moralinės atsakomybės problema⁷⁹.

Visgi vienprasmiški „atsakomybės“ įvaizdžiai akivaizdžiai netiko kalbant ne apie stalinistines represijas, bet būtent apie vėlyvojo socializmo transformacijas. Pažymėti-

⁷⁶ Andriuškevičius, A. Seminonkonformistinė Lietuvių tapyba: 1956–1986 (*Kultūros barai*, 1992, nr. 12); Andriuškevičius, A. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1997, p. 12.

⁷⁷ Rezistencijos tyrinėtoja Nijolė Gaškaitė, pavyzdžiui, teigė, kad „pasipriešinimas buvo ne tiek politinė, kiek moralinė problema. Moralinė ne vien todėl, kad reikėjo priešintis neteis्यbei, bet ir todėl, kad buvo tikima pasaulyje egzistuojančia teisybe“. Žr. Gaškaitė, N. Pasipriešinimo formos ir prisitaikymo ribos. In *Priklausomybės metų (1940–1990) lietuvių visuomenė*, p. 154.

⁷⁸ Santykis su okupaciniu režimu neatsitiktinai paskatino etinio pobūdžio sąvokomis (kolaboravimas, konformizmas, rezistencija, etc.) paremtus tyrimus. Tikslinant definicijas, ilgainiui tradiciškai neišvengiama dviejų binarinė opozicija grįstų kraštutinumų (tai neišsprendžiama dilema tarp plačiosios ir siaurosios kolaboravimo interpretacijos). Žr. Wittig-Marcinkevičiūtė, E. Koks skirtumas tarp Nijolės Sadūnaitės ir Antano Sniečkaus? *Kultūros barai*, 2003, nr. 10. Taip pat paminėtinas atsakymas į šį straipsnį – Klumbys, V. Dar kartą apie kolaboravimą (ir konformizmą), arba koks gi skirtumas tarp Nijolės Sadūnaitės ir Antano Sniečkaus. *Kultūros barai*, 2004, nr. 2. Pastaruoju atveju iškeliama svarbi sovietmečio „guminių terminų“ gyvybingumo problema, atkreipiamas dėmesys į vertybinio pobūdžio dviprasmybes (pvz.: „simpatiškų prisitaikėlių“ fenomenas).

⁷⁹ D. Blažytė, kalbėdama apie stalinizmo metus, teigė, kad „tikrieji reglamentavimo ir kontrolės sistemos sumanytojai ir prižiūrėtojai buvo SSRS valdžia ir sąjunginės biurokratinės įstaigos. Ši išvada savo ruožtu apibūdintų ir moraliniu požiūriu aktualią (išryškinta mano – S. T.) atsakomybės už stalinizmo metų dailės gyvenimo netektis problemą.“ Žr. Blažytė, D. *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, p. 65.

nas tuometinės Soroso šiuolaikinio meno centro Vilniuje direktorės, dailėtyrininkės Ramintos Jurėnaitės 1995 m. programinis straipsnis, rašytas Baltijos šalių dailės parodos „Asmeninis laikas“ (vykusioje *Zachęta* meno centre Varšuvoje) katalogui. Čia dailėtyrininkė ne tik komunistinius ideologus, bet ir dailininkus traktavo kaip aktyvius, nuolatos dariusius įtaką oficialiai meno sistemai veikėjus. Taigi ir cenzūra šiuo atveju suvokta kaip reliatyvus reiškinys, kurį lėmė ne tik administratorių „kišimasis“, bet ir pačių menininkų interesai. Mat sovietinė cenzūra ne tiek nurodinėjo, kas negalima, kiek apibrėžė, ką ir kaip reikėtų tapyti, eksponuoti, rašyti. Jos pagrindas buvo valstybės ideologija, tačiau kasdieniniai tiesioginiai jos iniciatoriai ir vykdytojai – patys kultūros administratoriai ir menininkai. Parodų, atrankos muziejams komisijų, redakcijų, leidyklų tarybų narių dauguma buvo patys menininkai. Jie ir palaikė sistemą, ir nuosaikiai su ja kovojo. Jie patys po kelis kartus per metus traukė su savo eskizais į dailininkų sąjungą, kad sudarytų su Kultūros ministerija sutartis kūriniams, oficialioms parodoms, ir patys dalyvavo kūriniių atrankose.⁸⁰

Menotyryninkė teigė, jog sovietmečiu „tie patys žmonės viešuose susirinkimuose, konferencijose toliau sakydavo ritualinius pagyrimus tvarkai, kurią patys kitoje aplinkoje išjuokdavo. Avangardistiniai ieškojimai net ir nebandė išeiti į viešumą, nebuvo atvirai kovojama už parodų ar spaudos laisvę“. Taigi atsakomybė už nonkonformistinės kultūros Lietuvoje trūkumą šiuo atveju tenka ne „prižiūrėtojams“ ar „specifinėms istorinėms aplinkybėms“, bet patiems kūrėjams. „Lietuvoje tik vienas kitas menininkas aktyviai rėmė komunistų partiją, tačiau visi prisidėjo prie jos ilgo viešpatavimo daugybe didelių ar mažų kompromisų, nuolankiu pakantumu, pagaliau – tylėjimu.“⁸¹ Šis požiūris iš dalies siejasi ir su minėtąja M. Haraszčio „pozityviosios cenzūros“ vėlyvuoju sovietmečiu koncepcija vertinant sąlyginę sovietinės dailės laisvę. Lanksčios, aktyvios ir „kūrybiškos“ vėlyvojo socializmo kultūros samprata populiarė ir šiandieninėje istorinio analitinio pobūdžio Lietuvos dailėtyroje⁸².

Savo ruožtu gilinantis į įvairias kitų lokaliųjų kontekstų aplinkybes neretai paaikškdavo, jog vienintelis nacionalinių socialistinių meno sistemų „reikalavimas“ siejosi ne tiek su meno kalbos ar stilistikos klausimais, bet menininkų lojalumu sistemai, kuris pačioje meno kalboje vargu ar identifikuojamas (mat vienose socialistinių šalių oficialiojo meno sistemose labiau toleruota modernistinė raiška, abstrakcija; kitose –

⁸⁰ Jurėnaitė, R. Įvadas. In *Šimtas šiuolaikinių Lietuvos dailininkų* (parengta pagal Soroso šiuolaikinio meno centro Lietuvoje dokumentaciją). Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000, p. 6. R. Jurėnaitės straipsnis apie sovietmečio dailininkų kūrybos sąlygas skaitytojų link „keliavo“ atvirksčia kryptimi nei minėtasis A. Andriuskevičiaus 1992 m. straipsnis apie seminonkonformistinę lietuvių tapybą. Pastarasis buvo išverstas svarbiam tarptautiniam užsienio publikai skirtam leidiniui (*From Gulag to Glasnost*). O R. Jurėnaitės straipsnis visų pirma pasirodė ne lietuvių kalba, ir tik vėliau jis buvo pritaikytas reprezentaciniam Soroso ŠMC leidiniui. Abu straipsniai anglų kalba pasirodė beveik tuo pat metu, dešimtojo dešimtmečio viduryje.

⁸¹ Jurėnaitė, R. Ten pat.

⁸² Pavyzdžiui, Erika Grigoravičienė, aptardama vėlyvojo sovietinio laikotarpio vietinės dailės diskursus, atkreipė dėmesį į socrealizmo taikymo atvejus, kai tikrovės interpretacija „sukūrė meninės kūrybos laisvės iliuziją, kai iš tiesų tebuvo kūrybiškiau pritaikytas meno partiškumo principas“. Grigoravičienė, E. Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės. *Menotyra*, t. 40, 2005, nr. 3, p. 34.

figūratyvas ir pan.). Todėl pripažintas ir šiandieninis „sovietmečio draudimų“ sąvokos spekuliatyvumas. Pavyzdžiui, prieita prie išvados, jog disidentinės kultūros moralinio nepriekaištingumo kriterijais manipuluoti tapo tiesiog madinga⁸³. Objektiviai nenustatomi meninio „prisitaikymo“ ir „pasipriešinimo“ kriterijai ilgainiui niekaip nepasitarnavo ir praktiniais lietuviškosios Nacionalinės dailės galerijos ekspozicijos formavimo klausimais⁸⁴. Kitaip tariant, nepaisant psichologinio „rezistencinio menininko“ tipo patrauklumo bendrojoje publicistikoje arba totalitarizmo sąvokos aktualumo politinio vertinimo kontekste, sąlygiškai autonomiškas menines realijas nagrinėjančioje dailėtyros disciplinoje minėtos kategorijos nebeatrodo prasmingos.

IŠVADOS

Apžvelgus pasirinktą temą, galima daryti išvadą, kad populiarios nuomonės apie sovietmečiu egzistavusius meno suvaržymus tiesiogiai siejosi su politiniais sistemos vertinimais. Totalitarizmo kaip vieningos ideologinės, socialinės bei kultūrinės realybės įvaizdžiai propaguoti ir XX a. aštuntojo dešimtmečio lietuvių disidentų pasisakymuose (Vakarų spaudoje), ir Lietuvoje atgimimo laikotarpiu, kai lūžio metu į viešumą iškilo moralinio apsilvimo nuo praeities imperatyvai. Visgi posovietinėje kultūros tradicijoje, kalbant apie neseną praeitį, mieliau akcentuotas ne totalus menininkų pajungimas komunizmo statyboms, bet jų opozicija režimui. Šiandien akivaizdu, jog minėtoms nuomonėms visų pirma darė įtaką ne tiek empiriniai tyrimai, kiek eseištiniai ar filosofiniai apibendrinimai; iš dalies galima būtų išvėlgti ir skirtingų disciplinų (kultūros istorijos ir dailėtyros) diskursų netapatumus. Psichologinės aplinkybės gali paaiškinti ir tai, jog socializmo žlugimo metais Lietuvos viešojoje erdvėje formavosi savotiškas „atvirkštinis“ disidentinis diskursas, kai kartu su totalitarizmo sąvokos „atradimu“ išryškinta ir principinė „tikrojo“ meno opozicija komunistinei sistemai.

Visgi svarbu nepamiršti, kad binarinėmis opozicinėmis kategorijomis paremtas požiūris, kaip ir dauguma socializmo sistemos kritikos, gimė arba išoriniame kontekste, kai sovietinė sistema vertinta tiesiog kaip radikaliai priešinga „Vakarų pasauliui“, arba formavosi paskutiniaisiais perestroikos metais, kai pačioje Sovietų Sąjungoje gimė naujas kalbinis režimas. Šiuo atveju politinis meno vertinimas nesiūlo jokių bendrų, visiems atvejams tinkamų vardiklių, o greičiau išryškina skirtingų paradigmų (meninės bei politinės) susidūrimus. Kultūros politikos ir kūrybinės veiklos priešprieša nėra

⁸³ 1998 m. lapkričio 5–6 d. Soroso ŠMC rengtoje tarptautinėje konferencijoje „Tarp konformizmo ir nonkonformizmo vakar ir šiandien“, kuri vyko Atviros Lietuvos fondo namuose Vilniuje, Rusijos, taip pat ir kitų šalių dailėtyrininkai kalbėjo, jog grūniant Sovietų Sąjungai mėginta pernelyg sureikšminti sovietinę „oficialių draudimų“ sistemą. Taip pat apie nonkonformistinio meno hipotetinį nemoralumą, žr. Andriuskevičius, A. Nonkonformistinės dailės fenomenas. *Kultūros barai*, 1998, nr. 7.

⁸⁴ Plačiau žr. Trilupaitytė, S. Meno rinka, rusiškasis undergroundas ir sovietmečio dailės vertinimo problemos Lietuvoje, ten pat.

unikalus lietuviškosios posovietinės humanitarinės savimonės bruožas; betgi minėta nuostata yra gana intriguojanti nagrinėjant tiek sąlyginės meno autonomijos klausimus, tiek aptariant nacionalinių socialistinių kultūrų ypatybes.

Šiandien nereikėtų ieškoti tiesioginių sąsajų tarp politinės filosofijos, bendrosios kultūros teorijos ir dailėtyros „totalitarizmą“; ypač analizuojant konkrečius vėlyvojo sovietinio meno (ne)laisvės reiškinius. Iš kai kurių dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės straipsnių matyti, kad posovietinė lietuvių dailėtyra ilgainiui atmetė kultūrinėje publicistikoje populiarią meno kaip vientisos ir specifinės rezistencijos formos koncepciją (savo ruožtu pabrėžtina, kad nė nebandyta sudaryti hipotetinės vėlyvojo sovietmečio konformistinio meno galerijos). Mat etinis požiūris į oficialiąją kultūros politiką paprastai neįgalina vienprasmėškai įvertinti vėlyvojo socializmo epochos kūrinių, kurių santykis su kūrybą varžančiomis išorinėmis aplinkybėmis turėtų būti nagrinėjamas greičiau kompleksiskai, o ne dichotomiškai.

Skaidra Trilupaitytė

TOTALITARIANISM AND THE (NON)FREEDOM OF ART DURING THE SOVIET PERIOD: REFLEXIONS ON THE PROBLEM OF EVALUATIVE CRITERIA

Summary

This article highlights the inconsistencies encountered in esthetic and political evaluations of art deemed universal. It also draws attention to the fact that in post-soviet cultural history accounts of the „absolute lack of cultural freedom“ as well as the notion of the „silent opposition of the artist“ have often been determined by the author's, or speaker's, rhetorical relationship to a totalitarian past. Even if one consistently (at least on the rhetorical level) recognises the complexity of the realities of art production during the late soviet period, this reality continues to be evaluated from normative perspectives. For this reason prior political convictions, which necessarily imply moral criteria, are still very much alive in accounts of the administrative aspects of art as well as in narratives of anti-soviet cultural resistance. In analyzing the complexities of ethical and esthetic evaluations of soviet art, this article considers first the characteristics of both the Western and the Soviet view of totalitarianism and points to the links between cold war rhetoric and the thinking of the dissident community of Lithuanian exiles. Then we analyse the connotations of the concept of totalitarianism in the field of the visual arts, drawing attention to the moral, local dilemmas that arose in post-Soviet Lithuania as it attempted to evaluate art objects of the not yet distant past. Finally, we discuss certain attitudes in post-soviet art criticism. It is clear today that opinions about art of the soviet era were first and foremost influenced not by empirical research but by essayistic and philosophical considerations; however, to a degree one can discern divergencies between discourses prevalent in the various disciplines (cultural history as opposed to art criticism, for instance). Psychological circumstances can also explain the fact that even as socialism collapsed, and parallelly with the „discovery“ of the concept of totalitarianism, a kind of „reverse“ discourse of dissidence came into being; it sought to clarify the fundamental opposition of „true“ art to the communist system.