



KĘSTUTIS ŠAPOKA

Lietuvos Nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, Lietuva
Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, Lithuania

LATENTINIS IDEOLOGINIS NARATYVAS SOVIETMEČIO DAILĖJE. DAILININKO VINCO KISARAUSKO RANKRAŠČIŲ MOTYVAIS

A Hidden Ideological Narrative in Soviet Art.
Based on the Manuscripts of the Artist Vincas Kisarauskas.

SUMMARY

The article discusses the manuscripts / typescripts of the artist Vincas Kisarauskas (1934–1988) that vary from texts and memoirs about the works of colleagues and discusses also scientific material collected for Kisarauskas' monograph on the art of ex-libris. In this case, we are interested in Kisarauskas' texts dedicated to the analysis of colleagues' works in which the ideological background of the time is evident. It is not directly mentioned nor alluded to, but the latent ideological narrative of the Soviet era can be felt from the way certain things and aspects are circumvented, silently or (un)deliberately presented as „non-ideological“. The mechanisms of ideological masking were not necessarily conscious. It was rather a response to outright ideological pressure. It manifested itself as the form of “aesthetic escapism.”

SANTRAUKA

Straipsnyje pasitelkiami dailininko Vinco Kisarausko (1934–1988) rankraščiai / mašinraščiai, varijuojantys nuo tekstų apie kolegų dailininkų kūrybą, atsiminimų iki mokslinės medžiagos, rinktos Kisarausko monografijai apie ekslibriso meną. Mus šiuo atveju domina dailininko tekstai, skirti kolegų kūrybos analizei, atsiminimams, kuriuose ryškėja laikotarpiui būdingas ideologinis fonas. Apie jį tiesiogiai nekalbama arba užsimenama netiesiogiai, tačiau sovietmečio latentinį ideologinį naratyvą galima pajusti iš to, kaip tam tikri dalykai, aspektai apeinami, nutylimi ar (ne)sąmoningai pateikiami kaip „neideologiniai“. Šie ideologijos maskavimo mechanizmai nebūtinai buvo įsisąmoninti, kadangi egzistavo specifinė mintijimo konjunk-tūra kaip tiesmukas ideologinis spaudimas ir kaip sunkiau apčiuopiama laiko makroideologinė struktūra.

RAKTAŽODŽIAI: Kisarauskas, Čiurlionis, Gudaitis, sovietinė ideologija ir meno sistema, tautinis neoromantizmas.

KEY WORDS: Kisarauskas, Čiurlionis, Gudaitis, soviet ideology and art system, national romanticism.

Straipsnyje Kisarausko rankraščius / mašinraščius traktuojame kaip mintijimo procesą, kuriame, sąmoningai ar ne, atsispindi vėlyvojo sovietmečio epochos kvaziideologinis pamušalas. Todėl studijuojant Vinco Kisarausko rankraščius, mašinraščius, kreipiame dėmesį labiau į ideologinį foną ir (ne)sąmoningas reakcijas į jį, o ne į dailininko analizuojamą, aprašomą „objektą“. Svarbu ne tik tai, ką ir apie ką rašė Kisarauskas, tačiau ir tai, kaip tuose tekstuose atsispindi ideologinis fonas – dažniausiai kaip reakcija „estetiniu eskapizmu“. Tačiau šiuo atveju ir „estetinis eskapizmas“ traktuojamas kaip kvaziideologinis veiksmas, taigi kaip vienai ideologijai priešinama kita ideologija, tik išreiškiamą labiau užmaskuotais pavidalais.

Vienas tokių epochinių kultūros (politikos) reiškinių visą XX a., ir ypač sovietmečiu, buvo vadinamasis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (kūrybos) reiškinys. Šis dailininkas dėl įvairių istorinių ir politinių aplinkybių tapo viena centrinių figūrų Lietuvos kultūroje (netgi Lietuvos kultūros simboliu apskritai) ne tik ir ne tiek estetinė, kiek būtent socioideologine prasme. Stalinmečiu Čiurlionio kūryba buvo atvirai puolama, nors ir po užmaskuota tariamai socioestetine problematika.

Kisarausko archyve, saugomame Lietuvos nacionalinėje bibliotekoje, yra du didesnės apimties mašinraščiai. Nors Kisarausko tekstai, skirti Čiurlionio kūrybai, datuoti XX a. 8 dešimtmečiu, kai Čiurlionio atminimui ir vertinimui rimtas pavojus jau nebegrėsė, tačiau šiuos dailininko tekstus galime traktuoti kaip atgarsį ir paties Kisarausko atsaką tam

„kulto laikotarpiu“ plėtotam ideologiniam puolimui, kurį galime suprasti ne vien kaip puolimą prieš konkretų dailininką, tačiau ir platesne prasme. Pažymėtina tai, kad Kisarauskas savo tekstuose taip pat tiesiogiai neišvardija ideologinių priežasčių, šį leitmotyvą bandydamas kaip nors apeiti. Taigi mums rūpi, kaip dailininko tekstuose (mintijimo procese) įsiterpia ideologiniai elementai, kurie (ne)sąmoningai slepiami, apeinami, tačiau bet koku atveju dalyvauja semantinėje tekstų struktūroje¹.

M. K. Čiurlionio kūrybą, apskritai visą kultūrinį naratyvą, susijusį su Čiurlioniu, kaip reiškinį platesne prasme galime traktuoti kaip universalizuotą mūsų nacionalinės kultūros naratyvą. Todėl Čiurlionio kūrybos interpretavimas ir reprezentavimas (ir Kisarausko siekis įsiterpti į šiuos procesus) pasako, ko gero, daugiau apie ideologinę plačiąją prasme situaciją sovietmečiu (žinoma, ir dabar), nei konkrečiai apie Čiurlionio kūrybą. Šis laikotarpio kvaziideologinis atspaudas Kisarausko tekstuose šiame straipsnyje mus labiausiai ir domina. Kai ta kūryba tampa kultūrinės ideologijos dalimi, bet kokia, iš pažiūros netgi „grynai estetinė“ interpretacija, suvoktina ir kaip (kvazi)ideologinė², Čiurlionio fenomenas visą XX a. skleidėsi labiau politinėje ir kultūros politikos plotmėje. Kas kita, kad šis reiškinys nuolat buvo pateikiamas kaip „grynai estetinis“. Kisarausko mašinraščiai, skirti Čiurlioniu, irgi atsispindi tą pačią mintijimo ir kalbėjimo schemą, kai ideologinės potekstės bandomos apvilkti estetinėmis, dailėtyrinėmis ir pasaulėžiūrinėmis vengiant atviro ideologinio naratyvo.

Tiksliau pasakius, tai, kas pasakoma apie Čiurlionio kūrybą, neišvengiamai atspindi kvaziideologines tekstūras:

M. K. Čiurlionis – vienas labiausiai tyrinėtų ir populiariausių Lietuvos dailininkų. Skaitant įvairių laikų tekstus apie M. K. Čiurlionį, juntamas „epochų alsavimas“. Menotyrininkų ir žurnalistų tekstai, muziejininkų kuriamos parodų koncepcijos ir net parodų salių adresai atspindi tų metų idėjas ir kultūrinių skonių kaitą (Andriušytė-Žukienė 2004: 16).

Kisaraukas, gindamas Čiurlionio kūrybą nuo jai kadaise primestos „diletanto“ etiketės, turi nutylėti šios etiketės pagrindinę potekstę stalinmečiu ir iš dalies vėlyvuju sovietmečiu – sumenkinėti tautinės mažumos kūrėjo vertę.

Todėl Kisaraukas priverstas rašyti apie Čiurlionio „diletantiškumo“ problemą vėl rinkdamas įvairiausius argumentus, tačiau apeidamas tiesiogiai ideologinius, kurie Čiurlionio puolimo kampanijoje (į pirmą planą iškeliant, pavyzdžiui, Michailą Vrubelį) ir buvo esminiai. Kisaraukas rašo, jog Čiurlionio „diletantiškumas“ yra ne trūkumas, o dailininko laisvės ir jausmo išraiška. Maža to, tai tik vienas formalus aspektas, kuris „ištrauktas iš visumos“ (turint omenyje iš dalies ir ideologines priežastis) ne tik kad neatkleidžia esmės, bet netgi klaidina:

jie nesupranta vieno ir pagrindinio, kad tas vadinamas Čiurlionio „diletantizmas“ yra jo laisvė, jo kūrybos, jo mąstymo, jo genialumo laisvė. (...) Tas vadinamas diletantizmas, kuriuo yra kaltinamas Čiurlionis, tėra tik nedidelė dalis jo visos kūrybinės visumos, būtent techniniai paveikslų išpildymas (Kisaraukas 1973–1977: 4).

Taigi ryškėja ideologinis persisluoksniavimas iš pažiūros „grynai estetiniai-

me“ naratyve – negalima liesti ideologinės plotmės. Tačiau ideologijos vengimas ir bandymas užsidaryti estetinės formos kaip dvasinio turinio koncepcijoje traktuotinas taip pat kaip (kvazi)ideologinis veiksmas. Pavyzdžiui, (latentiškai) ideologiniu veiksmu galime vadinti Kisarausko bandymą pagrįsti Čiurlionio kūrybos tautiškumą „spalvos“ koncepcija. Būtent per „spalvos“ koncepciją Čiurlionio kūryba Kisarauskui tampa „tautinės dvasinės tradicijos“ atspirties tašku tarpukario nepriklausomoje (buržuazinėje) Lietuvoje, konkrečiai – „Ars“ grupės kūryboje. Ši „spalvos“ koncepcija pateikiama estetinėje formalioje plotmėje, tačiau akivaizdu, kad jos karkasas taip pat yra ideologinis.

Vis dėlto sunkoka būtų išvelgti Čiurlionio kaip „spalvininko“ siaurąją prasmę ir „ARS“ spalvinės filosofijos sąsajas bei tęstinumą. Painiava ta, kad tiek Čiurlionis, tiek vadinamieji arsininkai (pirmiausia Antanas Gudaitis, Viktoras Vizgirda ir Antanas Samuolis) klovėsi gana skirtingomis plastinėmis koncepcijomis, kurios vis dėlto iš dalies traktuotinos kaip bendros neoromantinio tautiškumo tradicijos atšakos. Daugiau ar mažiau sutapo pati neoromantinė tautiškumo intencija, arba vadinamojo „nacionalinio meno“ idėja³, kurios vieni pradininkų ir buvo Čiurlionis kartu su žmona Sofija Kymantaite-Čiurlioniene. Šis organizacinis ir kartu „liaudiškasis“ (ideologiškai „apžaiestas“) nacionalinio meno aspektas buvo akcentuojamas Čiurlionį oficialiai įrašant į „vientisą“ tautinio meno istorijos „demokratinę“ liniją, kurioje darniai sugyvena liaudies (sovietine prasme) ir profesionalusis menas (Gudynas 1976: 7–8).

Tačiau abiem atvejais (Čiurlionio ir „Ars“ atstovų) šis tautiškumas buvo traktuojamas skirtingai būtent plastinėje plotmėje. Čiurlionis rėmėsi „vizionieriškumo“ koncepcija, kurioje nebuvo vietos profesionalizmui siaurąja prasme, kitaip sakant, tokiam plastiniam metodui, kurį galime vadinti modernistiniu „akademizmu“, kuris būdingas „Ars“ plastinei programai.

Čiurlionio vadinamųjų vizijų spontaniškumo, žinoma, nuneigti negalima, tačiau tai nebuvo „grynas psichinis automatizmas“⁴, kurį Vakarų Europos dadaistai ar surrealistai vėliau naudojo kaip kultūrinių konvencijų griovimo „metodą“, kaip ir nepriklausė vadinamajam „bepročių“ ar „vizionierių“ (*art brut*) menui siaurąja prasme. Bepročių menas nedalyvauja estetineje konjunktūroje („bepročiams“ menkai terūpi profesionalaus meno kanonai ir apskritai ši sistema) ir į ją gali būti įrašomas *post factum* kaip specifine verte pasižymintis alterkultūrinis reiškinys. Taigi Čiurlionio vizionieriškumas buvo renčiamas ant pakankamai tvirto pasaulėžiūrinio pamato:

Pabrėžtinas mąstysenos laisvumas ir fragmentiškumas jo [Čiurlionio. – *K. Š. past.*] ankstyvuosiuose estetines problemas gvildenančiuose tekstuose lėmė potraukį prie visko, kas neapibrėžta, nepripažįsta išankstinės reglamentacijos. Šis neapibrėžtumas tuomet dvelkė ypatinga poetika, todėl gali būti traktuojamas kaip romantinių estetikų idealų paveiktos kūrybingos asmenybės laisvės raiška. Vėliau, sukauptus daugiau kūrybinės patirties ir profesionalėjant, jo estetikų ir meninių reiškinų refleksijoje augo griežtesnės reglamentacijos ir aiškaus racionalaus struktūrinio mąstymo svarbos supratimas (Andrijauskas 2020: 138–139).

Šią paradoksalią „vizionieriškumo“ ir savito „racionalumo“ sintezę, be kita ko, sudarė ir XIX a. antrosios pusės–XX a. pradžios Vakarų ir ypač Rytų Europos meno simbolistinės, okultinės, spiritualistinės idėjos, kiek paviršutiniškas orientalizmas – galbūt apytikslis Rytų įsivaizdavimas, ir kiek abstraktokas rytiškumo supratimas (Andriūšytė-Žukienė: 2004), ne tiek nuodugnai tyrinėjant tas kultūras, kiek pasikliaujant muziejuose matytų artefaktų sukeltais išpūdžiais.

Beje, Kisarauskas rašo, kad tyrinėjant Čiurlionio kūrybą, ano laikotarpio fonu nereikia per daug pasikliauti, kaip ir stengiasi išvengti Čiurlionio kūrybos anuometinio perdėto siejimo su „liaudies menu“ ir akcentuoja Čiurlionio universalų „dvasinį polėkį“, žinoma, irgi savaip susietą su tautiškumo (sovietmečiu) ideologine gija.

Kisarauskas, lygindamas Čiurlionio kūrybą su estų dailės patriarcho Eduardo Viiralto grafikos racionalumu ir profesionalumu (tai, anot Kisarausko, apskritai atspindi estų meną), pabrėžia kardinaliai priešingas Čiurlionio kūrybos savybes, pavyzdžiui, regėjimus, spontaniškumą, emocionalumą (Kisarauskas 1973–1977: 4), o ne logiką:

Čiurlionis yra toli nuo materialaus gamtos apčiuopimo, kelio į meną per sumaterialintą pasaulio medžiagos supoetiniumą, tos medžiagos privertimą tapti daugiau negu medžiaga, atskleidžiant materijos struktūras ir įtampą, kas dominuoja Viralto graviūrose. Mikalojui Konstantinui viskas yra nuspalvinta keista trapumo ir tirpimo spalva, tirpimo, kuris greičiau jaučiamas negu liečiamas pirštais. Savo laiką atitikusią formą – dekonstruotą muzikinę-peizažinę konstrukciją Čiurlionis

pripildo dvasinės erdvės ir jeigu jo paveikluose yra materialus atskirų daiktų įtikinamumas (aukso juostelė apie galvą, debesys, vanduo, tolumos ar perspektyvos iliuzija ir t. t.) tai tik tam, kad paveiklas apleičiamas neiširtų, tam, kad iliuzija, vizija, ta dvasinė erdvė turėtų realų įtikinamumą. (...) Jį toliau pratęsė Arsininkai. Mąstymas per spalvą (Kisarauskas 1973–1977: 2–3).

Tai ir vėl šioks toks prieštaravimas, kadangi savybės, kurias Kisarauskas išvardija kaip būdingas būtent Čiurlioniui, nesipriešina minėtam ano meto okultiniam, spiritualistiniam, teosofiniam, netgi savitam astronominiam⁵, neoromantiniam-tautiniam (veikiamam daugiausiai lenkų tautinio spiritualizmo idėjų) su modernistinėmis priemonėmis kultūriniam fonui. Tiesa, Kisarauskas nuolat pabrėžia, kad Čiurlionis „peržengė“, „pranoko“ šį idėjinį-filosofinį laikmečio antstatą.

Tačiau bandant aiškintis, kuo pranoko, Kisarauskas vėl kliaujasi daugiausia gana abstraktoka (kvazireligine) „šventumo“ ir „tikro meno“ retorika:

tikras menas kaip ir tikras šventumas jaudina. Čiurlionis savo kūryboje sujungė vieną su kitu, vienodai žavėdamasis mažu drugeliu ir kosminėmis galaktikomis, vienodai nustebejęs prieš pienės pūką ir pasaulio sutvėrimą. (...) Kalbėti apie paveikslą „Rojus“ – tas pats, kas apie maldą. (...) Tai tapyba šventojo, kūrusio paveikslus kaip maldą (Kisarauskas 1973–1977: 10, 12).

Taigi Čiurlionio ir arsininkų tautiškumo koncepcijos iš dalies susisiekią neoromantinio tautiškumo terpėje, tačiau konkrečiai „spalvos“ koncepciją Kisarauskas, galima sakyti, pritempė prie „Ars“ spalvinės sintaksės logikos. Ir,

žinoma, šio veiksmo potekstės buvo kvaziideologinės, o ne estetinės. Čiurlioniui „spalva“ arba „spalvinė gama“ tebuvo vienas kūrinių plastinės/pasaulėžiūrinės visumos, siužeto emocinio fono pagalbinių elementų. Tuo tarpu arsininkų nuosaikajame ekspresionizme „spalva“ tiesiogine žodžio prasme rėmėsi visa semantika. Čiurlioniui, kaip (tautiniam) neoromantikui labiau rūpėjo turinys (plačiaja prasme), o „Ars“ grupės branduolys – tapytojai – (tautinio) neoromantizmo naratyvą plėtojo išimtinai per formaliąją kalbą (per „reikšmingos formos“ koncepciją).

Taigi Kisarausko kuriamo (labiau – kartojamo) ideologinio-estetinio karkaso esminė mintis – „tautinė-nacionalinė (estetinė) tradicija“, užgimusi XX a. pradžioje ir puoselėta tarpukariu. Šioje plotmėje tikrai įmanoma susieti Čiurlionį su arsininkais⁶. Žinoma, ne Kisarauskas „išrado“ šį neoromantinį-tautinį naratyvą. Jis perėjo iš tarpukario į (vėlyvąjį) sovietmetį, ir Kisarauskas veikiau išsitemko jame, tęsė jį ir bandė savaip išplėsti. Šios kvaziideologinės schemos pagrindinė ir baigiamoji ašis – būtent sovietmečio Lietuvos (TSR) dailininkai, kurie parodomi / paverčiami šios „čiurlioniškos-arsinės“ tradicijos tiesioginiais paveldėtojais ir tęsėjais.

Kisarauskas savo tekstuose ne tik tęsė čiurlioniškąją tautinės tradicijos kaip „nacionalinės sintezės“ giją, tačiau bandė ginti Čiurlionį ir kitomis vizualumo ideologijos interpretacijomis. Pavyzdžiui, jis bandė „apversti“ vieną iš dominuojančių modernistinės dailės genezės schemų. Nupasakodamas Vakarų dailės santykių su tikrove per geometrinę perspektyvą, pradedant Gotika ir Re-

nesansu, t. y. realistinio-mechanistinio modelio, kitaip erdvės suvokimo ir atvaizdavimo, istoriją, Kisarauskas bandė jai priešinti Čiurlionio kūrybą.

Anot Kisarausko, šiai realistinei – geometrinės perspektyvos – tendencijai paklūsta ir XX a. pirmosios pusės modernistinė dailė, kurioje laužoma, deformuojama, suplokštinama erdvė (pavyzdžiui, kubizme arba ekspresionizme), tačiau, anot Kisarausko, bazinės realizmo struktūros išlieka. „Laužoma“ atsižvelgiant į realistinės tradicijos konvencijas. Tuo tarpu Čiurlionis savo dailės kūriniuose, Kisarausko teigimu, apskritai atsisakė šios tendencijos, savo kūrinius paversdamas „fantastinėmis hiperbolėmis“, kurios tampa nebepavaldžios realistinei tradicijai:

bendrajam matymo, bendram realaus matymo dėsniui, jis kuria savus, pagal savo norą ir tikslą dėsnius ir erdvės taisykles. Paveiksle daiktai ir dydžiai sukeičiami, atsiranda kelios perspektyvos, keli planai ir aloginės jungtys tarp tų planų. (...) Čiurlionis kuria visai kitokį vaizdavimo būdą. Esminiai kitokį (Kisarauskas 1972–1977: 5–6).

Kad ir kaip būtų, norėdamas pabrėžti Čiurlionio absoliutų išskirtinumą, Kisarauskas vis dėlto neapsiėjo be dozės naivoko idealizmo ir „apreiškimo“ motyvų, teigdamas, kad Čiurlionis ne tik aplenkė visą europinę moderniąją dailę, tačiau „kažin ar pats gerai suprato, suvokė tų atradimų naujumą, pirmumą, esmę. Jis kaip Kolumbas – ieškojo Indijos – atrado Ameriką. Gal taip“ (Kisarauskas 1972–1977: 5–6).

Šiuo atveju mums svarbūs ne tik konkretūs Čiurlionio kūrybos (ar įtakų) ty-

rimai, kiek Kisarausko mintijimo specifika su kvaziideologiniais rudimentais. Kitaip sakant, mums rūpi tai, kad mintijimo procese (ir tekstuose) dalyvauja ideologinis fonas ir kaip į jį – sąmoningai arba ne – visada sąmoningai reaguojama.

Todėl ir „tautinės tapybos“, tariamai prasidedančios su Čiurlionio kūryba, koncepciją galima traktuoti ir platesne prasme – kaip sovietmečio dailininkų (susi)kurta „dvasinio komforto“⁷, arba bent jau psichoemocinės alternatyvos terpę:

Myliu tas vėjuotas, pilnas nerimo ir įtampas dienas. Skaisčioje saulėje, ritmingai užiant ežero bangoms, pritariančioms mano minčių žingsniui, vaikščiojau prie Baltųjų Lakajų, galvodamas apie Čiurlionį. Man padėjo debesys ir pušys, žaluma, vaiski saulės šviesa, ir džiaugsmingas gyvenimo jutimas. Plati ramuma išsidriekusi dvasioje. (...) Ežerų geltonai oranžinės gelmės, plaukia girgždėdama irklais valtys, virš valtys garbanoti ir didybės pilni išsirikiavo debesys, žėrėdami aukšniais kraštais ir šviesdami liepsnojančiais bokštais milžiniškoje vasaros erdvėje. Virš ežero nutilusio – įsiklausiusio į tą tylą, virš tų lėtai, be pastangų judančių debesų kliokia laikas (Kisarauskas 1973–1977: 14).

Pažymėtina, kad „dvasinio komforto“ terminas nėra vien tik kalbinė metafora. Tai, kad susikurtas „tautinės tapybos“ (ar „tautinės ar nacionalinės sintezės“ apskritai) veikiau emociškai, nei racionaliai pagrįstas modelis sovietmečio dailininkų buvo suvokiamas kaip realiai egzistuojantis, bent jau turintis įtakos sociokultūrinei sferai, liudytų ir minimi Kisarausko tekstai. Juose svarbu ne tik tai, kas sakoma, tačiau pati psichoegzistencinė šių tekstų struktūra, kuri galop peržengia patį mintijantįjį, pranoksta jį ir tarsi pa-

siglemžia. Ji tampa ne tik psichoegzistencine kategorija, tačiau savitu erdvėlaikiu, kuriame ir tarpsta patys dailininkai.

Tokia pusiau metodologinė, pusiau ezoterinė ar kvazireliginė (tautinio) idealizmo psichoegzistencinė terpė, galima sakyti, yra būdinga ne tik sovietmečio Lietuvos, bet ir kitų mažesnių Sovietų Sąjungos nacionalinių respublikų kultūriniam modeliui. Tai galima vadinti bandymu pasipriešinti nutautėjimui gana provincialios kultūros terpėje, didžiąja dalimi atkirstoje nuo adekvatesnių, rimtesnių akademinų (ir ideologinių) diskusijų⁸.

Kisarauskas rašė mintis apie Čiurlionį kelerius metus – maždaug 1972–1977 m. Jų stilius varijuoja nuo dailėtyrinių, pasaulėžiūrinių argumentų iki padrikų, asmeniškų minčių ir pastabų, beveik dieno-raštinių formų. Todėl juos galima iš dalies suvokti ne tik kaip „straipsnius“, bet kaip čiurlionišką (gyvenimo ir kūrybos) psi-

cho)erdvę ir laiką (at)kartoti bandančią ne vien tekstinę, tačiau ir apskritai minėtą asmenybinių struktūrą⁹. Joje menotyrinė (nors netiesiogiai – ideologinė) argumentacija pereina į „vizionieriškas“ impresijas, tarsi kartodama Čiurlionio dailės kūrinų „dvasinę logiką“ (kaip ją suprato Kisarauskas). Tiksliau būtų sakyti, jog šis dvasinis turinys bandomas (at)kartoti ne tiek pačiuose tekstuose, tačiau teksto kūrimo (gyvenimišku) procesu bandoma dubliuoti Čiurlionio (kūrinių?) „psichoegzistencinę plotmę“, (su)tapti su ja.

Kitaip sakant, tai yra taip stipriai trokštama vizija, kuri ne tik dubliuoja tikrovę, tačiau iš dalies ją netgi užgožia. Maža to, kalbant bendresne kultūrine prasme, ši „čiurlioniška-arsiška“ tautinio meno tradicijos koncepcija padėjo formuotis, o vėliau ir dominuoti, ir specifiniam sovietiniam-konjunktūriniam nacionalizmui oficialios (kultūros) politikos lygmenyje.

IDEOLOGIJA KAIP NUKREIPIANČIOJI PROJEKCIJA I „KULTO LAIKOTARPI“

Vienaip ar kitaip, ideologinis naratyvas Kisarausko tekstuose egzistuoja, kaip matėme iš atvejų su Čiurlionio kūrybos interpretacijomis, kuriose ideologija „apžaidžiama“ neva dailėtyrine problematika. Dar viena tendencija Kisarausko tekstuose kalbėti apie ideologiją, tiesiogiai jos neįvardijant, arba įvardijant ne visai tiesiogiai, gali būti vadinama išcentruojančia projekcija, t. y. projekcija į „kulto laikotarpį“.

Tai įdomus aspektas, kadangi ideologija beveik neslepama, tačiau vėlgi įvardijama kaip (praėjusios ir oficialiai pamerktos) stalinistinės epochos bruožas:

tuo labiau, kad tie jo pirmi nutapyti eskizai būdavo labai šviesūs, plono dažų sluoksnio, net saldoki, dar reiškęsi kulto laikotarpio įpročiai, to perdėto šviesumo, pigaus optimizmo, spalvos anemiškumo įpročiai. (...) Etapinė drobė. Kiek čia dar daug vadinamo kulto laikų piešiniškumo, detalizavimo, paslėpto, įkalto sukaustymo, paviršutiniškumo ir palaidumo, išorinio optimizmo (Kisarauskas 1972: 3–4).

„Kulto epochos“ atgarsiai, kuriuos įžiūri Kisarauskas kolegų dailininko kūrinėje, iš tiesų nurodo į rimtą ideologinį posluoksnį, ne vien turint omenyje konkrečiai „kulto laikotarpį“, t. y. praei-

tį, tačiau, ko gero, ir tiesiogiai neįvardijamas sąsajas su šiandiena (t. y. tuo metu, kai Kisarauskas rašė tekstus – XX a. 8-jame dešimtmetyje ir 9-ojo pradžioje). Kisarauskas viename tekste netgi įvardija „chruščiovinį laikotarpį“.

„Kulto laikotarpio“ pobūdį galėtų iliustruoti kad ir tokios citatos iš 1948 m. Dailininkų sąjungos valdybos posėdžio:

A. Žmuidzinavičius: „Labai daug dailininkų (...) neturi ryškesnio politinio įsitikinimo. Kadaisė pas mus formalizmas pilnutinai žydėjo, bet jau seniai praeityje. Jis jau gerokai išnyko. Ėmė nykti nuo mūsų dailininkų lankymosi Maskvon. Pas mus šiandien formalizmas išplaukia greičiau iš seno įpročio, negu kad iš įsitikinimo. Tai keistos pažiūros į dailę. Pavyzdžiui, Vienožinskis jaunimą auklėjo ir veikė savo niūrumu ir dekoratyvumu, jis nuolat kovojo su trečiuoju matavimu. Tai labai pakenkė Lietuvos dailei. (...) Kairiūkštis Vytautas – grynas formalistas. Jam gražių spalvų dėmės buvo viskas, o kam tos dėmės – nesvarbu. Dabar nustojo tapęs – gal ir gerai padarė.“

LKP(b) CK atstovas T. Černiauskas: „(...) buržuazinės pasaulėžiūros liekanos dailininkų sąmonėje. Tai būtent ir yra giliausios formalizmo šaknys, kurių niekas nepastebėjo. Valdyboje nieko nedaroma, kad žmonės įgytų marksistinę pasaulėžiūrą, kuri yra ne tik bolševikų, bet visų tarybinių piliečių pasaulėžiūra. (...) vakarinių marksizmo-leninizmo kursų lankymas tai dar ne laidas, kad dailininkas pasisavina šią pasaulėžiūrą. Sąjungos valdyba turi imtis konkrečių priemonių, kad ši pasaulėžiūra būtų matoma dailininkų kūryboje“ (Kunčiuvienė 2020: 129).

Po žodžiais „nustojo tapęs“ arba „imtis konkrečių priemonių“ slypi konkrečios ir drastiškos priemonės – areštas, deportacija arba bent jau karjeros sužlug-

dymas kaip „auklėjamoji priemonė“, dažnai lydintas dailininko viešo atsiprašėjimo už padarytas ideologinio auklėjimo(si) klaidas, „buržuazinio formalizmo liekanas“ ir pasižadėjimų „pasitaisyti“.

Pažymėtinas Kisarausko tekstas apie Antano Gudaičio vieną paveikslą, datuojamas 1972 m., taigi priskirtinas jau netgi ne chruščiovinio atšilimo, o pamažu įsibėgėjančios brežnevinės stagnacijos laikotarpiui. „Dabartis“ tame tekste vėlgi savitai „deideologizuota“, tačiau pasireiškia socialine kritika, neretai netgi ciniškai natūralistine – dailininkas pasakoja apie Trakų mokykloje-internate, į kurią jis atvyko su Čiurlionio meno mokyklos mokiniais į praktiką, aptiktą „dailės kolekciją“, jos žemą meninį lygį ir apgailėtiną būklę. Ir kelis toje kolekcijoje aptiktus aukštesnio meninio lygio kūrinčius, kurių vienas tapytas A. Gudaičio. Kisarauskas aštriai kritikuoja pačią meno sistemą ir joje klestintį konjunktyrinį požiūrį į kultūrą ir meną:

Pasirodo, 1960 m. atidarant šią mokyklą-internatą buvo masiškai per dailės kombinatą užpirkta „meno“ šios mokyklos papuošimui, taip sakant meną sujungti su liaudimi. Daugumoje tai blogi, pasenę, labai nekokie paveiksai, parduoti pravalant dirbtuves arba specialiai tam užpirkimui nutapyti, kaip V. Karatajaus didžioji drobė, daug nevargstant norint neblogai užsidirbti. Tuo metu V. Karatajus buvo savo šlovės zenite, tapybos sekcijos biure ir suprantama ta galimybė realizuoti tokį didelį paveikslą (Kisarauskas 1972: 1).

Tai vienas vėlyvojo brežnevizmo ideologijos maskavimo (nors kartu ir kalbėjimo apie ideologiją) būdų – gana (natūralistiškai) atvira atskirų sistemos negeorovių (stagnacijos, krizės) kritika, kurią

galime traktuoti dviprasmiškai. Viena vertus, kaip užmaskuotą visos ideologinės sistemos kritiką, kita vertus, kaip tos kritikos neutralizavimą. Ši dviprasmybė gana akivaizdžiai ryškėja kad ir rašytojo Juozo Baltušio dienoraščiuose, kuriuose, kritikuojant sistemos paskiras negeroves, prieinama prie beveik atvirai antisisteminų ištarų, tačiau vis dėlto, paradoksaliu būdu tos ištaros kaip išvados užsidaro pačioje sistemoje (kadangi tai apskritai ideologinis laikmečio antstatas, kurio jame esantysis tiesiog negali peržengti, nes tokiu atveju turėtų peržengti savo paties gyvenimą). Kitaip sakant, ano meto ištaras, kad ir kokios kritiškos jos bebūtų, negalime vertinti iš šiandieninės logikos ir ideologinės konjunktyūros pozicijos. Tą patvirtina ne vienas ano meto sociokultūrinės sistemos atstovas:

Iki pat 9-ojo dešimtmečio pabaigos socialinis totalitarizmo fonas atrodė visiškai nepajudinamas, todėl ir mūsų grupės jaikus pasaulis atrodė amžinas. Gyvenimo stiliaus, prasmės pokyčiai atsirado tada, kai vadinamoji perestroika pasiekė ir Lietuvą (Rapoportas 1994: 39).

Kita vertus, priverstinis ideologinio turinio pobūdis kūryboje galėjo būti „apžaidžiamas“, kitaip sakant, parodomas kaip kūrybos, paskiro paveikslas „plastiškai nesėkmingas“ sprendimas. Tokiu atveju galima buvo suprasti, kad dailininkas ideologinį siužetą kūrė „ne visai savo noru“, taigi, į tokią „plastiškai nesėkmingo sprendimo“ interpretaciją metaforiškai galėjo būti „įrašomos“ ir ideologinės indoktrinacijos potekstės:

Tapytojas nevengia pasakyti savo nuomonės apie savo tapybas, dažnai ir dosniai save pagiria, nors atvirai pasako, kas ne-

pavyko, kodėl nepavyko. Štai Senežo kūrybos namuose, pamaskvėje 1952 m., A. Savickas nutapo „...natūralistinėje manieroje „Leninas Vilniuje 1895 metais“. Tai buvo pirmas lietuvių tapytojų leninianos kūrinys. Reikia pripažinti, kad jis man nepavyko.“ Daug kur tapytojas nurodo priežastis, kodėl nepavyko, ar praėjus laikui jau nebeatikto dailininkui¹⁰ (Kisarauskas 1978: 4; Савицкас 1977: 103).

Vis dėlto šiuo atveju paties A. Savicko prisipažinime apie nepavykusį kūrinių, ko gero, nereikėtų ieškoti metaforinės kalbos apie ideologinį spaudimą. Tikėtina, kad konkrečiai šiuo atveju dailininkas tikrai turėjo omenyje nepavykusį plastinį, t. y. dailininkui mažiau artimą ir būdingą, natūralistinį tapymo braižą. Dailininkas vėliau yra nutapęs „labiau plastiškai pavykusių“ leninianai skirtų kūrinių. Be to, rusų kalba leistoje oficioziniame autobiografijoje sunku būtų tikėtis kad ir „paslėptų“ užuominų į ideologinio aparato prievartą. Knygoje, priešingai, dominuoja pabrėžiamas lojalumas, ir dailininką „daugelį metų jaudinusi revoliucinė tema“.

Todėl A. Savicko žodžiuose, kad jis pagaliau „nusprendė imtis žanrinės tapybos“ (ją suvokiant kaip ideologiškai angažuotą, sutampančią su oficialia ideologine linija), tarsi iki tol būtų švaistęs laiką ne tokiems visuomeniškai svarbiems žanrams, pavyzdžiui, pavilnės peizažų tapymui... irgi yra dvigubas dugnas. Kai dailininkas kuria išpūdį, kad „sugrįžimas prie žanrinio paveikslas“ yra tiesiog natūralus kūrybinio proceso etapas, žinoma, jis maskuoja arba švelnina ideologinės indoktrinavimo ir, aišku, vieno ar kito santykio su juo potekstes. Taigi, šiuo atveju tiek Savickas, tiek Kisarauskas vienaip

ar kitaip užčiuopia ideologinę plotmę, tačiau abu dailininkai savo tekstuose ją interpretuoja (ar pateikia skaitytojams) kiek iš skirtingo požiūrio taškų.

Taigi apmąstymuose apie vieną ar kitą tapybos „žanrą“ arba „vidinį kūrybos braižą“ sovietmečiu galima matyti, kaip ideologija tarsi patraukiama į antrą planą ir kalbama tarsi tik apie „stilistinius“ dalykus, tačiau akivaizdu, kad omenyje turima ideologinės priežiūros ir poveikio sistema. Antai Kisarauskas 1982 m., rašydamas atsiminimus apie „Minties“ leidyklos buvusį vyr. redaktorių Antaną Gedminą, panašiai, t. y. tariamai tiesiog „stilistiniais“ klausimais, „apžaidžia“ jo (Kisarausko) pjūdyką dėl Juliaus Janonio knygai *Poklius tykoja kas dieną* kurtų iliustracijų vadinamojo „formalizmo“:

Kitą kartą, po eilinių priekaištų, pamokymo ir nepasitenkinimo mano lankais spaudoje, prie centrinio knygyno susitikęs mane A. Gedminas besišnekant pareiškė – o tu paimk ir nutapyk kaip jie nori, įrodyk, kad gali! – ką jam galėjau atsakyti. Pirma – kad tai nelengva. Kai dirbi pagal savo reikalavimus, savo norus ir uždavinius, staiga pradėti [neaiškus žodis] pagal parodinio komiteto, Pr. Gudyno ar kurio nors kritiko skonį yra labai sunku ir kartu kuo tai žemina. Jeigu nesugeba įvertinti, atrasti ką tai gero tame ką darai tikrai įsitikinęs, iš širdies, pagal natūralų savo pašaukimo balsą, tad kodėl turi būti įvertinta ką padarysi meluodamas, ne pagal save, o pagal kokį tai visuomeninį etaloną? (Kisarauskas 1982: 6)

Tačiau iš minėtų pavyzdžių matome, kaip dailininkai, šiuo atveju Savickas arba Kisarauskas, sprendė „žanrinio“ paveikslo arba „visuomeninio etalono“ dilemą. Ideologijos nebuvo galima įvar-

dinti kaip ideologijos neigiama prasme, tačiau buvo galima ir netgi pageidaujama įvardinti ją specifiskai teigiamai. Ir šiuo atveju vėl savitai su ideologija, tiksliau, bandymu jos vengti, koreliuoja įvairūs tapybos žanrai. Pavyzdžiui – peizažas.

Mašinsraštyje apie tapytoją Joną Švažą Kisarauskas mini, kad dailininkas keliauvo po įvairias pasaulio šalis, aplankė muziejus, kuriuose pamatė daug šedevrų ir nuo to dvasiškai praturtėjo, kaip praturtėjo ir dailininko kūryba: „Vėliau dailininkas aplankė Prancūziją, iš kurios parsiveža brangių susitikimų su didžiais meno kūrinių išpūdžius, padidėjusį alkį didelėms ir tikroms vertybėms, praturtintą dvasinį horizontą“ (Kisarauskas 1975: 6–7). Tačiau retrospektyviai vertindami juk žinome, kad sovietmečiu keliones į užsienį kontroliavo būtent ideologinis aparatas. Po užsienio – arba vadinamąsias kapitalistines šalis – turėjo galimybę keliauti tik lojalūs dailininkai, kultūros veikėjai. Tad po nekalta ištara slypi grynoji (anuometinės meno sistemos) ideologija. Rusų kalboje sovietmečiu galiojo sąvokos „vyjezdnoj“ (*выездной*), nurodanti tą, kuriam leidžiama išvykti į užsienį, ir „nevyjezdnoj“ (*невыездной*), t. y. tą, kuriam neleidžiama išvykti. Žinoma, lojalumo nustatymo mechanizmai buvo painiai niuansuoti ir kartais prieštaringi, tačiau pati struktūra, jos veikimo mechanizmai manipuliavo dailininkais ir jų visuomeniniu statusu įvairiais lygmenimis ir dažniausiai ideologinei sistemai reikiama linkme.

Taigi, „grynasis peizažas“ tapo pagrindine sovietmečio tapytojų „dvasinės emigracijos“ erdve, iš dalies ir čiurlioniško „pasitraukimo“ į „dvasinius peiza-

žus“ kvaziestetinės legendos fone. „Grynasis peizažas“ sovietmečio tapyboje, viena vertus, padėdavo išvengti atviros ideologijos (socialistinio realizmo) reikalavimų kūryboje. Kita vertus, jis vis tiek negalėjo atsidurti anapus ideologijos. Taigi, ir šiuo atveju nebuvo absoliučiai saugių sprendimų¹¹.

Taigi, vertinant sovietmečiu sukurtą „grynąjį peizažą“ yra svarbu, kada ir kur nutapytas peizažas, koku stiliumi, kiek tas „grynasis peizažas“ nutapytas „užtikrintai“ ar „neužtikrintai“? Natūralus ar dirbtinis, tapytas tiesiog kaip „kelionės įspūdis“ ar galbūt jame atsispindi tam tikros turinio ir formos prieštaros? Visa tai gali nemažai pasakyti būtent apie ideologinį epochos foną ir apie konkretaus dailininko statusą ir psichologinę būklę tuo konkrečiu metu¹².

Pavyzdžiui, A. Gudaičio, Antano Žmuidzinaičiaus arba Sergejaus Gračiovo stalininio ir ankstyvojo chruščiovinio laikotarpio peizažų formalūs skirtumai nėra itin drastiški, labai ryškūs. Tačiau kardinaliai skiriasi psichoegzistencinių ir netgi kvaziideologinių nuostatų (tuo metu dominavusios socialistinio realizmo) ideologijos atžvilgiu.

Gudaičio atveju – tie „gryniesi peizažai“ tarsi užpjudytos asmenybės bandymas neprarasti (kūrybinės) savigarbos likučių totalitarizmo situacijoje. Viena vertus, tarsi bandoma bent iš dalies taikytis prie socialistinio realizmo reikalavimų, ieškoma kompromiso, kita vertus, bėgti „į grynąjį peizažą“, kuriame gali rusenti ikikarinio „formalizmo“ („reikšmingos formos“) židinėliai. Taigi, tai drama.

Žmuidzinaičiaus kūrybos atveju matome optimistinį naivumą (gal la-

biau – infantilumą), prisitaikant prie bet kurios socioideologinės konjunktyros (kiek tarpukario, tiek ir sovietinės) reikalavimų. Taigi, tai (netyčinis) epochos (ir savęs paties) pastišas¹³.

O Gračiovo kūrinių atveju – nuotaikingi kelionių po užsienio šalis etiudai „be jokių užslėptų minčių“, irgi bandant „pabėgti nuo ideologijos“. Tačiau Gudaičio ir Gračiovo psichoegzistencinė savi-jauta ir savivoka tuos „grynuose peizažuose“ – kardinaliai skiriasi. Vienu atveju jaučiamas diskomfortas, kitu, pavadin-kime... komfortas. Pavyzdžiui, apie Sergejaus Gračiovo peizažus sakoma šitaip:

Dailininkas Sergejus Gračiovas gyveno ir kūrė itin sudėtingu istoriniu laikotarpiu: formavosi pasaulinio karo metais, o kūrybos branda sutapo su pokariu, vėlesniais dešimtmečiais, kurie pasižymėjo dideliu ideologiniu spaudimu menininkams. Menininkas savaip spendė šį istorinių aplinkybių programuotą konfliktą. Yra sukūręs užsakominių, soc. realistinių kūrinių, tačiau drauge gynė savo, kaip menininko, laisvę, pasirinkdamas klajones ir kelionės, – tai buvo tam tikra eskapizmo forma, drauge ir paties gyvenimo kelio metafora. Judėjimas ir pauzė, kelias ir namai, kuomet kelyje ilgiesi ramybės ir atokvėpio, o jiems atėjus – tolimesnio judėjimo, tapo Gračiovo kūrybos leitmotyvais. (...) Gračiovo tapyboje atsiskleidžia plati egzotiškų kraštų geografija: nuo Bosforo sąsiaurio atsiveriantis Stambulas, Šv. Vincento kyšulys Portugalijoje, Gurzufas Kryme, Kaukazo kalnai, Juodosios jūros ir Atlanto vandenyno pakrantės, Afrika, Kinija, – ir drauge įdėmus, ramus, subtilaus stebėtojo žvilgsnis į žmogų (7 meno dienos 2013).

Čia jau svarbios tiek skirtingos nacionalinės tapybos (lietuvių ir rusų, t. y.

peredvižnikų) tradicijos, tiek ir tų tradicijų (kvaziideologinis) statusas konkrečiu metu, pavyzdžiui, stalinmečiu ir ankstyvuoju chruščiovizmo laikotarpiu.

Taigi, kelionių po įvairias pasaulio šalis etiudų-peizažų estetinis eskapizmas, apolitiškumas taip pat yra paradoksaliai (ir giliai) ideologiški.

APIBENDRINIMAS

Žinoma, šių apibūdinimų nereikėtų suprasti kaip tiesmukiško moralinio vertinimo. Tiesiog šiame straipsnyje laikomasi „panideologinės“ pozicijos, kad nėra nieko anapus ideologijos. Taigi, norima pasakyti, jog netgi „estetinis eskapizmas“ vienaip ar kitaip (latentiškai) persunktas vienokios ar kitokios ideologijos plačiąja prasme. Šio straipsnio pagrindinė idėja yra ta, jog „grynasis estetinis naratyvas“ neegzistuoja, nes kiekvienas būdas vengti tiesmukiškos ideologijos yra ideologinis veiksmas, vienai ideologijai priešinant kitą ideologiją. Kas kita, kad šiame veiksmе susiduria atvira politinė ideologija (soviet-

mečio ideologinis fonas) ir latentinė ideologija (reakcijos į šį foną būdai, kurių vienas – „estetinis eskapizmas“), kuri atviros ideologinės indoktrinacijos fone gali atrodyti kaip nieko bendro neturinti su ideologija.

Taigi visais išvardintais atvejais (įvyksta tarsi „kognityvinė disociacija“ tarp atviros ir tiesmukiškos ideologijos ir „estetinio eskapizmo“ formų, kurios, kalbant apie sovietmečio (daugiausiai vėlyvojo) dailės sistemą, gali būti apibūdinamos, priklausomai nuo požiūrio taško, įvairiai – „tyliuoju modernizmu“, „laisvės mikrozonomis“, „komforto zonomis“ ir panašiai.

Literatūra

- Čiurlionis – novatorius: straipsnis. [Dail. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba europinės dailės kontekste]. 1972–1977. Vinco Kisarausko fondas [Autografuota mašinraščio kopija], F137-3, LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.
- „Einu gatve ir...“ [Atsiminimai apie dail. Antaną Gedminą]. 1982. VI–VII. Vinco Kisarausko fondas, F137-12 (15/13920), LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.
- Maža istorija apie A. Gudaičio paveikslo „Vidurdienis“ II variantą. 1972. Vinco Kisarausko fondas, F137-2 (15/9219), LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.
- Mintys apie dail. Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybą. 1973–1977. Vinco Kisarausko fondas, F137-4, LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.
- Tapytojo automonografija [Apie tapytojo A. Savicko autobiografinę knygą (Savickas A. 1977. *Бес-*

покойное путешествие. Москва]. 1978. Vinco Kisarausko fondas, F137-10 (15/13971), LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.

Tapytojo šiokiadieniai ir šventės: straipsnis [apie dail. Joną Švažą ir jo kūrybą]. 1975. V. 6. Vinco Kisarausko fondas, F137-5, LNB Retų knygų ir rankraščių fondas.

Andrijauskas Antanas. 2021. Flammariono idėjų atspindžiai Čiurlionio estetikoje ir tapyboje, *Logos-Vilnius* 107.

Andrijauskas Antanas. 2020. M. K. Čiurlionio estetika: sąsajos su romantizmo meno estetika, *Logos-Vilnius* 105.

Andriušytė-Žukienė Rasa. 2004. *M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo*. Vilnius: Versus Aureus.

Antanas Gudaitis: tekstai ir vaizdai. 2020. Sud. Eglė Kunčiuvienė, Ema Mikulėnaitė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.

Gudynas Pranas. 1976. Lietuvos tapyba. *Lietuvos tapyba*. Vilnius: Vaga.

Kunčiuvienė Eglė. Antano Gudaičio gyvenimo ir kūrybos kelias. *Antanas Gudaitis: tekstai ir vaizdai*. 2020. Sud. Eglė Kunčiuvienė, Ema Mikulėnaitė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.

Mulevičiūtė Jolita. 2020. Vietoj įžangos, arba Pastabos Antano Gudaičio biografijos parašėse. *Antanas Gudaitis: tekstai ir vaizdai*. Sud. Eglė Kunčiuvienė, Ema Mikulėnaitė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.

Rapoportas Sergejus. 1994. *Vilniaus snobai (VII–VI–II dešimtmetis)*. Vilnius: Unitas.

Sergejaus Gračiovo (1922–1993) paroda „Kelionės ir uostai“. 7 meno dienos 9 (1023), 2013-03-01. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/dai-le/2013-03-01/Sergejaus-Graciovo-1922-1993-paroda-Keliones-ir-uostai>

Аугустинас Савицкас. *Беспокойное путешествие*. Москва: Издательство «Советский художник», 1977.

Nuorodos

- ¹ Reikėtų patikslinti, jog šiuo atveju ideologijos sąvoką vartojame kiek platesne prasme. Reikėtų atskirti ideologijos ir meno santykį siaurąja prasme, kai menas paverčiamas tiesioginės politinės propagandos įrankiu, ir latentinį kvaiziideologinį meno lygmenį. Šiame straipsnyje laikomės daugiau mažiau dialektinio materializmo pozicijos, kad „estetika“ plačiąja prasme ir „menas“ kaip socialinė praktika siaurąja prasme yra ne uždari ir sau pakankami „metafiziniai pasauliai“, o tiesiogiai ar netiesiogiai atspindi tam tikros politinės ir ekonominės santvarkos (epochos) „semiosferos“ vidinę sandarą, logiką.
- ² Tą patvirtina, pavyzdžiui, pastarojo meto diskusijos ir veiksmai rašytojo Petro Cvirkos paminklo atžvilgiu, kai bet kokių argumentų šaknys neišvengiamai glūdi ideologinėje plotmėje tiek siaurąja, tiek plačiąja prasme.
- ³ Ši „nacionalinio genijaus“ ir „lietuviškumo sintezės“ koncepcijos, anot kai kurių dailėtyrininkių, susiformavo XX a. 2 ir 3 dešimtmečiais ir toliau buvo tik stiprinama kaip vienintelė tiesa, kurios semantinė konstrukcija iš dalies suprantama, turint omenyje sovietmečio ideologinę situaciją, kurioje savo tekstus rašė ir V. Kisarauskas.
- ⁴ „Laiške M. K. Čiurlionis nepritaria intuicijos kūryboje sureikšminimui ir netgi sakosi nežinąs, „kas yra intuicija“. (...) Taip pat laiške broliui Povilui Konstantinas nepritaria Młoda Polska lyderio propaguojamam individualizmui bei autoanalizei. (...) M. K. Čiurlionis pateikia gan romantišką nežinomo autoriaus citatą, jog žmogaus mintis turi skraidyti ne tamsių prarajų gelmėse, bet beribėse erdvėse. Toks žodynas aiškiai atskleidžia menininko polinkį į romantišią idealizmą“ (Rasa Andriušytė-Žukienė 2004: 59).
- ⁵ Plačiau žr. Andrijauskas, Antanas. 2021. Flammariono idėjų atspindžiai Čiurlionio estetikoje ir tapyboje, *Logos* 107: 115–125.
- ⁶ Nors estetinėje plotmėje su jų „metodu“ labiau sietusi Vytauto Kairiūkščio XX a. 2–3 dešimtmečių modernizmas, kuris vis dėlto sunkiau ideologiškai susiejamas su arsininkų „tautiškumo“ koncepcija. Užkliūtų Kairiūkščio ikikarinio meno kosmopolitiškumas ir netgi (gana paviršutiniškai perimtos po studijų Rusijoje) kai kurios kairiojo avangardo srovių idėjos.
- ⁷ Terminas taikytinas vėlyvajam sovietmečiui. Jame neakcentuojama skirtis tarp konjunktūriškai susikuriamo profesinio ir buitinio komforto anuo metinėje (meno) sistemoje. „Tyliojo modernizmo“ arba „laisvės mikrozonų“ koncepcijos grįstos šio aspekto neigimu arba nepaisymu, akcentuojant tik „dvasinę laisvę“ kaip „priešinamąsi“ ideologiškai represyviai sistemai. Čia reikėtų atsižvelgti į visų šių trijų terminų dviprasmiškumą. Vienas sovietmečio poetas yra pasakęs, kad jie anuo met (vėlyvuojau sovietmečiu) „kūrė ką norėjo“. Tai galima suvokti kaip tiesą, tačiau su smulkia išlyga – tai, *ką jie norėjo kurti*, ko gero, dažniausiai nepranoko ideologinės sistemos nustatytų ribų.
- ⁸ Čiurlionis kaltintas, jog taip ir nesuformavo, kaip daugelis jo amžininkų modernistų, aiškios sistemos. Kita vertus, būtent šis besistemiškumas ar asistemiškumas, heteronomiškumas šiandien, revizuojant „didžiuosius naratyvus“, tarp jų ir modernistinės dailės istorijos, gali tapti kokybiškai nauja conceptualia „pozicija“.
- ⁹ Beje, šis Čiurlionio (erdvės paradoksalizavimo kūryboje) dubliavimas iš dalies juntamas ir V. Kisarausko kūryboje, gal netgi labiau nei tekstuose. Nors Čiurlionio kūrinių siužetų ar stiliaus paviršinio mėgdžiojimo ir nerastume.

- ¹⁰ Sovietinės ideologinės tikrovės fonas, tos tikrovės realizmas jaučiamas ir materialioje plotmėje. Kisarausko tekstas apie A. Savicko automonografiją spausdintas ant Lietuvos TSRS dailės fondo, Vilniaus kombinato „Dailė“ įsakymo formos (blanko). Paskutinis puslapis – ant LTSRMT Valstybinio kinematografijos komiteto Lietuvos kino studijos meninio kino filmo „Mainai“ blanko. Taip pat: Аугустинас Савицкас. *Беспокойное путешествие*. Москва: Издательство «Советский художник», 1977, с. 103
- ¹¹ Bet ir šiems tarytum saugiams, neutraliems žanrams taip pat visko nutikdavo. Turbūt labiausiai pagarsėjo kultūros ideologų išpuolis prieš „Vidudienį“ (1959) – didelio formato gamtos panoramą, plačiais teptuko mostais meistriškai perteikiančią saulėtos erdvės išpūdį (Jolita Mulevičiūtė. 2020: 13).
- ¹² Galų gale šiandien Jono Švažo pramoniniai peizažai gali būti traktuojami kaip „grynieji peizažai“, nors akivaizdu, kad juose stiprus buvo ir ideologinis-konjunktūrinis lygmuo. Kita vertus, A. Savickas, tapydamas senojo Vilniaus panoramas, tikėtina, sprendė grynai formalias, spalvines grynojo peizažo problemas, tačiau nevengdavo tų peizažų priekyje įkomponuoto kitokios ideologiškai (t. y. karjeros prasme pačiam dailininkui) naudingos figūros, pavyzdžiui, Lenino. Netgi žanrinis paveikslas, jo turinio ir formos santykis gali daug pasakyti apie socioideologinę situaciją, jeigu palygintume, pavyzdžiui, Vincento Gečo paveikslą „Kolūkio turguje“ (1959) ir Algimanto Julijono Stankevičiaus-Stankaus „Turgų Vilkijoje“ (1963).
- ¹³ Beje, Lietuvos dailės kūrinių aukcionuose Žmuidzinavičiaus kūriniai yra vieni labiausiai ir brangiausiai vertinamų.