



PILLĖ VELJATAGA

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Lietuva
Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania

NACIONALINIO SAVITUMO RAIŠKA ATLYDŽIO LAIKOTARPIO LIETUVIŲ DAILĖJE: FOLKLORINIS MODERNIZMAS GRAFIKOJE

The Expression of National Peculiarity in Thaw-Period
Lithuanian Art: Folklore Modernism in the Graphic Arts

SUMMARY

The paper deals with the theme of national peculiarity of artistic expression during the Thaw period. Research subject is critical reflection of graphic arts, one of the branches of soviet arts that experienced the earliest modernization. The concept of national peculiarity of arts employed at the time as a methodological framework for art criticism is evaluated. The paper considers the shifts of critical reception of folklore modernism in Lithuanian graphic arts in the central soviet cultural press as well as in Lithuanian art criticism, specifying, in particular, the take on the stylization of folk art, primitivism, modernism. By establishing the means of expression, which were legitimized through their link with folk art tradition, the researcher reveals the influence of folklore modernism on the modernisation of the Lithuanian graphic arts.

SANTRAUKA

Straipsnyje analizuojama nacionalinio savitumo raiška atlydžio laikotarpio dailėje. Tiriama grafikos – vienos iš dailės šakų, kuriose anksčiausiai prasidėjo sovietinės dailės modernėjimas, – refleksija dailės kritikoje. Apžvelgiama dailės nacionalinio savitumo samprata, tapusi metodologiniu pagrindu aptariamo laikotarpio dailės kritikai. Nagrinėjama, kaip keitėsi folklorinio modernizmo grafikoje vertinimai centrinėje sovietų sąjungos kultūrinėje spaudoje bei lietuvių dailės kritikoje, išryškunami vyravę požiūriai į tautodailės stilizavimą, primityvizmą, modernizmą. Aiškinantis, kokios meninės raiškos priemonės buvo legitimuotos kaip sietinos su liaudies meno tradicija, atskleidžiama folklorinio modernizmo įtaka lietuvių grafikos modernėjimui.

RAKTAŽODŽODŽIAI: lietuvių grafika, dailės kritika, nacionalinis savitumas, liaudies menas, modernizmas.

KEY WORDS: Lithuanian graphic arts, art criticism, national peculiarity, folk art, modernism.

Pagausėjo Lietuvos istorikų, kultūrologų, literatūrologų bei muzikologų atliktų sovietmečio tyrimų (Streikus 2018; Rubavičius 2020; Sovietmečio lietuvių literatūra 2019; Stanevičiūtė, Petrauskaitė, Gruodytė 2018). Atlydžio laikotarpio dailė bei architektūra aptartos keliolikoje straipsnių bei studijų, taikant menotyrinę ir kultūros istorijos prieigas (Grigoravičienė 2019; Lubytė 2019; Streikus 2019; Jakaitė 2019; Veljataga 2019; Jankevičiūtė 2016; Žvirblytė 2014).

Šio darbo autorė pradėjo tirti nacionalinio savitumo raišką atlydžio laikotarpio dailėje straipsniu *Lietuviškoji kultūrinė tapatybė atlydžio laikotarpio dailėje: dailės nacionalinio savitumo samprata ir dailė gyvenamajai aplinkai* (Veljataga 2019) ir tęsia šį tyrimą, nagrinėdama grafiką.

Kontekstualizuojant meno nacionalinio savitumo temą, galima būtų pasiremti užsienio sovietologų tyrimais: „[...] nacionalumo skatinimą galime suvokti kaip vieną iš sovietinės gerovės valstybės užsibrėžtų uždavinių. [...] T. Martinas, I. Slezkine apibūdina tai kaip folkloristinį nacionalumą, kurį išrado bei puoselėjo sovietinės valstybės ir daugeliu atvejų buvo palaikomas vietinių intelektualų“ (Marcinkevičienė 2005: 104). Taip pat praverstų Lietuvos istorikų išvalgos apie tai, kad nuo šeštojo dešimtmečio vidurio valdžia ėmėsi „panaudoti etninio nacionalizmo simbolius savo autoritetui pakelti“, „sovietų režimas toleravo tik etnolingvistinio pobūdžio tautiškumą, o platesniu kultūrinio – pilietinio bendrumo pagrindu paremtą identitetą pripažino tik vienai bendrijai – naujai „tarybinei tautai“ (Streikus 2007: 30).

Atlydžio laikotarpio literatūros kritikoje griebiamasi „retorinių vingrybių,

nuolat svarstoma, ką gali ir ko negali socialinio realizmo rašytojas, t. y. ką ir iki kokios ribos socrealizmas toleruoja ir legitimuoja“ (Sprindytė 2015: 402). Dailės kritikai, antroje šeštojo dešimtmečio pusėje formavę „realizmo be krantų“ diskursą (prancūzų marksisto Rogerio Garaudy knyga pavadinta *Realizmas be krantų*), kėlė klausimus apie tai, koks sovietinio modernizmo santykis su Vakarų modernizmu:

Vakarų modernizmas traktuotas kaip „kultūrinis imperializmo ginklas“, ignorojantis žmogaus patirtį, malšinantis nacionalinį savitumą, įpavidalintas į abstrakčią formą tarsi į „kosmopolitinę uniformą“ [...] Oficialaus diskurso formuotojai siekė remtis realistiniais figūratyvu, tačiau suteikti jam emocionalumo (dramatiškumo) pritaikant ekspresionistines išraiškos priemones: formos ir erdvės deformaciją, ekspresyvius potėpius, aštrius toninius kontrastus (Žvirblytė 2014: 111–112).

Šeštojo–septintojo dešimtmečių sandūroje Vilniuje įvykusios Lietuvos, Latvijos ir Estijos tapybos trienalės aptarimą lydėjo dailininkų svarstymai spaudoje apie tai, kurių modernizmo kryptių palikimas aktualus, vaizduojant šiuolaikinį tarybinį žmogų. Nors išryškėjo skirtumų aiškinantis, kas laikytina ekspresionizmo poveikiu, o kas – meninės raiškos ekspresyvumu, visi sutarė, kad lietuvių liaudies menui būdingas ekspresyvumas, kaip savitas nacionalinis mūsų dailės bruožas. Iš Dailininkų sąjungos suvažiavimo 1959 m. tribūnos buvo raginama atsigręžti į liaudies memorialinės skulptūros palikimą, o 1960 m. pastatytas Gedimino Jokūbonio paminklas *Pirčiųupių motina* pelnė aukščiausią Sovietų Sąjungoje apdovanojimą – Lenino pre-

miją. Palaikyti ryšį su liaudies menu buvo ir oficialiai skatinta, ir menininkų siekius atliepianti realizmo modernizavimo strategija¹. Jaunosios lietuvių gra-

fikų kartos akiratyje šeštojo dešimtmečio pabaigoje atsidadė liaudies raižiniai bei modernistinis tarpukario lietuvių grafikos primityvizmas.

NACIONALINIO SAVITUMO SAMPRATA SOVIETINĖJE ESTETIKOJE

Atlydžio laikų meno teorijos nacionalinio savitumo sampratą – tiek, kiek ji buvo tapusi metodologiniu dailės kritikos pagrindu – tikslinga aptarti, pasitelkiant Ingridos Korsakaitės monografiją *Gyvybinga grafikos tradicija* (Korsakaitė 1970) ir maskvietės menotyrininkės Svetlanos Červonajos monografiją *Lietuvių dailės ryšiai* (Červonaja 1977). „Ilgą laiką tarybinėje estetikoje buvo manoma, kad nacionalinis meno savitumas glūdi tik jo formoje, o turinyje sukaupia klasinė, socialinė esmė. Šis teiginys, išplaukiantis iš bendro nacionalinės kultūros apibrėžimo, buvo raidiškai taikomas menui, nesigilinant į estetinę jo specifiką“, o dabar, atsisakius supaprastintos traktuotės, „plačiai ir dialektiškai suprantant nacionalinės formos sąvoką, nesutapatinant jos su grynai menine forma, ji visai nepaneigia meno turinio nacionalinės specifikos“, – rašoma Korsakaitės monografijos įvade (Korsakaitė 1970: 7). Autorė aptaria „nacionalinės formos“ ir „nacionalinio stiliaus“ skirtį, nurodydama, kad stilius yra „tik išviršinė, labiausiai apčiuopiama ir akivaizdi nacionalinės formos išraiška“. Liaudies kūrybos poveikio lietuvių grafikai, kaip suformulavo temą Korsakaitė, tyrimo išvadose apibendrinama:

Galima apčiuopti du pagrindinius liaudies meno poveikio aspektus. Vienas – labiau besiremiantis atskirais liaudies meno motyvais, citatomis, ornamentika, antras – vidujai susijęs su pačia dailinin-

ko menine mąstysena, pasaulėjauta [...]. Ilgainiui stiprėjo giluminis liaudies meno poveikis [...]. Panaši evoliucija pastebima ir individualioje paskirų grafikų kūrybos raidoje. Tarpinę padėtį tarp abiejų minėtų liaudies meno poveikio aspektų užima stilizavimas, kuris gali linkti į vieno arba kito pusę, būti grynai išoriškas arba kūrybiškas, iš vidaus susijęs su dailininko braižu (ten pat, p. 178).

Atlydžio laikų lietuvių ir sąjunginėje dailėtyroje į lietuvių liaudies meną žvelgiama kaip į meninės raiškos sąlygiškumo, t. y. vaizduosenos, dažniausiai nusakomos sąvoka „apibendrinimas“, pavyzdį. Tvirtinama, kad atsinaujinančių sovietinį meną, kuriam iškeltas uždavinys pakilti virš buitiskumo ir vaizduoti „simbolinį žmogų“, su liaudies menu sieja „placią gyvenimišką medžiagą apibendrinantieji bruožai“. Korsakaitė samprotavo apie liaudies meno vaizdiniją:

[L]iaudies dainose ir paveiksluose yra susikristalizavę tradiciniai paveikslai, o grafikoje ir skulptūroje pastoviai kartoja si tos pačios ikonografinės schemas. Pastarieji tradiciniai paveikslai ir vaizdai, plačiai apibendrinti, pasidaro labai talpūs, kiekvienas žmogus gali išvelgti juose sau artimą turinį. Todėl ir profesinės dailės meistrams atsiveria didžiulės naujo šių paveikslų interpretavimo galimybės, perkurti profesionaliajame mene, kiekvienoje epochoje jie įgauna naują prasmę.

Autorė nurodė liaudiškojo primityvizmo sąlyčio su modernizmu taškus:

[Š]alia didelio paprastumo ir apibendrinimu pagrįsto lakoniškumo liaudies kūrybos meninė kalba yra be galo ekspresyvi ir įtaigi. Šią ekspresiją sukelia vaizdi metaforika, drąsus sąlygiškumas ir plastiniame liaudies mene gana dažnas realių tikrovės formų deformavimas (ten pat, p. 17–18).

Įvardiname Červonajos knygos skyriuje dėstomos teorinės nuostatos: nacionalinį savitumą suprastume per siaurai, jei apsiribotume tik siekiu „plėtoti ir ryškinti liaudies meno formas ir tradicijas. Žinoma, pati savaimė ši tendencija irgi pakankami svarbi. Juk kaip tik iš medinės lietuvių skulptūros galime kildinti kai kuriuos nuostabius J. Mikėno kūrinis, liaudies skulptūros tradicijoms artima ir G. Jokūbonio Pirčiupių *Motina*, ir ekspresyvioji V. Vildžiūno plastika. Su liaudies raižinių tradicijomis glaudžiai siejasi A. Makūnaitės liaudies pasakų iliustracijos, J. Kuzminskio ciklas lietuvių liaudies dainų temomis, kai kurie V. Jurkūno, A. Skirutytės, B. Žilytės, A. Surgailienės grafikos darbai. Bet kaip vertinti tuos lietuvių dailės klodus, kurie nei stiliumi, nei šaknimis nesisieja su liaudies menu. Nejaugi jie ne nacionaliniai?“ (Červonaja 1977: 20). Apibūdinant „nacionalinį charakterį“, pasak Červonajos, reikia rasti, „kas kultūrine prasme vieni ja vienos tautos įvairių klasių atstovus“. Tai kalba, žmogaus grožio idealą nulėmiantis „rasinis ar etnis tipas“, „geografinės tautos gyvenimo sąlygos su visomis iš jų išplaukiančiomis socialinėmis ir psichologinėmis pasekmėmis“ bei „kultūrinės ir istorinės tradicijos“ – dėl jų, nors Vilniaus gotika ir barokas „reakcingiems klerikalams ir progresyviems

inteligentams demokratams reiškė ne tą patį“, architektūra formavo visų estetinį skonį. „Taigi šie keturi požymiai sudaro estetinių jausmų ir skonio nacionalinę specifiką. Toliau jau veikia klasinės skirtybės ir ryšiai, akivaizdžiai nustatantys, kuo skiriasi kiekvienos tautos buržuazinė kultūra bei ideologija nuo proletarinės kultūros ir ideologijos“, – autorė pamini tai, be ko sovietinė doktrina negalėjo apsieiti (ten pat, p. 25). Toliau pina retorines vingrybes: nacionalinis kultūros pobūdis ir klasinis kultūros sąlygotumas neprieštarauja vienas kitam, nes „šie reiškiniai yra susiję dialektiniu ryšiu“, „istorinis tautos likimas kiekviename raidos etape apsprendžia jos klasinę struktūrą“ (ten pat, p. 25). Marsksistinė socialinė teorija susiejama su istorizmo metodologine prieiga. Tai leidžia „dialektinio ryšio“, „estetinio idealo perimamumo“ frazėmis kalbėti apie sąsają tarp grožio idealo, išreikšto „lietuvių liaudies mene, šventųjų statulėlėse – liūdnuose rūpintojėliuose, didžiakėse madonose su nepakeliamo skausmo strėlėmis pervertomis širdimis, ir „grožio, vyriškumo, dorovinės ir intelektualinės žmogaus stiprybės idealo, kurį teigia tarybinė lietuvių dailė“ (ten pat, p. 26). Pasitelkiant tokią manipuliacinę retoriką, įmanoma priskirti tradicijų perimamumą kad ir kubistiškai sugeometriniams Vlado Vildžiūno skulptūroms (Červonaja jas vadino „ekspresyviomis“), nes deformacija dėl ekspresyvumo laikoma liaudies skulptūros ypatumu, taigi legitimuotina. Ne visomis aplinkybėmis manipuliacinė retorika, grindžiama anksčiau aptarta teorine prieiga, buvo veiksminga – tai priklausė nuo to, ar meno politika buvo liberalesnė, ar griežtesnė.

LIAUDIES DAILĖ IR FOLKLORINIS MODERNIZMAS

1956 m. Vilniuje surengtoje Lietuvos, Latvijos bei Estijos grafikos parodoje ir ją lydėjusioje konferencijoje pradėta garsinti Lietuvos grafika, pabrėžiant, kad tai ryškus liaudies kūrybos tradicijų panaudojimo ir nacionalinio savitumo pavyzdys.

Paroda ne tik atvėrė kelius V. Jurkūno, J. Kuzminskio, P. Rauduvės bei jaunųjų dailės instituto absolventų V. Galdiko, A. Makūnaitės, A. Steponavičiaus, B. Žilytės raiziniams į tarprespublikinį ir sąjunginį pripažinimą, bet ir pačius dailininkus įkvėpė dar kūrybiškiau panaudoti liaudies meno tradicijas, folklorinę ir šiuolaikinę tematiką, plėsti kūrybinį diapazoną. Visa tai lėmė didžiulį lietuvių grafikos suklestėjimą šeštojo dešimtmečio pabaigoje ir septintojo pradžioje“, – po dešimties metų publikuotoje monografijoje konstatavo Červonaja (Červonaja 1977: 115).

Naujos epochos ikonomis tapo Liobytės atpasakotos liaudies pasakos *Saulės vaduotojas* (1959) ir *Ežerinis* (1962) su Makūnaitės iliustracijomis. Liaudies raizinių ir medinių dievukų atvaizdų parafravimas virto vienu nacionalinio meno kano dėmenų. Jis formavo skulptūros, grafikos ir vaikų knygų iliustravimo kryptį, išsilaikiusią kelis dešimtmečius. [...] Premijos, gautos Leipcigo knygų mugėje (1965 m. aukso medalis Steponavičiui už iliustracijas Kosto Kubilinsko vaikų eilėraščių knygai *Varlė karalienė*, 1971 m.; Žilytei už iliustracijas Aldonos Liobytės *Pasakai apie narsią Vilniaus mergaitę ir galvažudį Žaliabarzdį*), o ypač Bratislavos iliustracijų bienalėje (1967 m. BIB pagrindinis prizas „Aukso obuolys“ už *Varlė karalienę* teko Steponavičiui, 1969 m. – Žilytei už iliustracijas Janio Rainio *Aukso*

sieteliui), kėlė Lietuvos dailininkų, leidėjų, redaktorių, rašytojų ir skaitytojų saviverstės jausmą, pasitikėjimą tautiečių kūrybinio potencialu, gebėjimu konkuruoti ir būti pastebėtais pasaulyje“ (Jankevičiūtė 2016: 114).

Tiek mūsų, tiek sąjunginė dailės kritika laikė, kad pasakų iliustracijos bei lakštinės grafikos ciklai, sukurti padavimų, legendų, liaudies dainų motyvais, pasižymi nacionaliniu savitumu. Juk skatinta atnaujinti realizmą, suteikiant jam poetiškumo, metaforiškumo, ir tam buvo parankūs liaudies dailės meninės raiškos ypatumai: sąlygiškumas, figūrų deformacija, dekoratyvumas. Lietuvių grafika netruko atsigręžti į tautodailės raizinius kaip į dvimatės erdvės, skersinės medžio lentos raizymo technikos nulemtą ryškaus figūrų kontūro, sugeometrinto silueto, lokalinių spalvų pavyzdžius. Folkloriniame modernizme tautodailė buvo stilizuojama, o septintajame dešimtmetyje imta gilintis į visus jos meninės sandaros lygmenis, kuriant individualizuotą vaizdiniją.

Nuo atlydžio pradžios mūsų dailės kritikai palaikė tautodailės stilizavimą. Pavyzdžiui, Stasio Budrio 1958 m. respublikinės dailės parodos recenzijoje Domicelės Tarabildienės iliustracijos Maironio baladei *Jūratė ir Kastytis* kritikuojamos kaip „nelietuviško charakterio, daugiau „secesinio“ pobūdžio [...] liguista iliustracijų ekspresija, mistiškos nuotaikos – svetimos mūsų dailės tradicijoms“, tačiau abejonių recenzentui nekėlė Makūnaitės iliustracijų K. Kubilinsko *Stovi pasakų namelis* liaudiška orna-

mentika, dailininkės „laki fantazija“ spalvinant medžius mėlynai... (Budrys 1958: 160). Einantiems tautodailės stilizavimo kryptimi dėl meninės kokybės nenuolaidžiauta: Jono Kuzminskio, aukštas pareigas Dailininkų sąjungoje užimančio grafiko, estampe ideologiškai aktualia tema *Pirčiupių tragedija*, anot recenzento, „panaudotos liaudies meno priemonės nedavė norimo rezultato“ (ten pat, p. 160). Panašiai apie kūrinį atsiliepė ir Jonas Umbrasas. Korsakaitės monografijoje įvardijamos Kuzminskio *Pirčiupių tragedijos* nesėkmės priežastys: dailininkas iš liaudies raizinių perėmė kompozicinę struktūrą bei skirtingus figūrų mastelius (neigiamo veikėjo, fašistų kareivio mastelis mažas, motinos su vaikais grupės – didelis), tačiau pastangos sušiuolaikinti kūrinį „ilustratyviomis detalėmis (hitlerininkų tankas, svastika ant kareivio šalmo, Pirčiupių tragedijos data)“ atrodo neįtikinamos (Korsakaitė 1970: 110). Korsakaitė nelaiškė stilizavimo mažiau vertingu už, cituojant dailėtyrininkės ištarą, „prašokantį stilizavimą“ santykį su tautodaile. Jeigu menininko, tokio kaip Kuzminskis, pasaulėjauta yra gimininga liaudies meno „naiviam betarpiškumui ir paprastumui“, stilizavimas gali duoti gerą rezultatą. Toks yra septintajame dešimtmetyje sukurtas estampų ciklas, pasitelkiant liaudies dainų motyvus (ten pat, p. 147).

Dailėtyros profesionalai, išmanantys stilizavimo prigimtį, jau septintojo dešimtmečio pradžioje kėlė klausimą apie jo meninį diapazoną. A. Gastevas 1961 m.

lietuvių grafikos parodos Maskvoje recenzijoje ryškiausiai lietuvių grafikos pasiekimais laikė iliustracijas pasakoms (minimi Makūnaitė, Steponavičius). Jas aptardamas, jis aiškino, kad stilizavimas grindžiamas ne betarpišku, o humoro distanciją išlaikančiu santykiu. Pasak dailėtyrininko, dėl „tradicinės formos pomėgio lietuvių grafika patiria šiokių tokių sunkumų įsisavinant šiuolaikinę tematiką“. Kaip pavyzdį jis sugretino Makūnaitės iliustracijas P. Cvirkos pasakai *Apie eželį ir jo jauną pačią* ir „šiuolaikiškos ne tiesiogine, bet poetine, simboliškai prasme“ tematikos estampų ciklą *Rugio daina*.

Menininkė karštai, aštriai kalba apie tai, kas svarbu ir artima. Patosas čia rimtas, tiesmukas. Makūnaitės raiziniai „Rugio dainai“ sunkiasvoriai, kartais nerangūs [...]. Išmušta iš įprastinio pasakiško – ironiško vaizdavimo kelio, menininkė laužo savo braižą, keičia jį, ieško ir ne visad randa. Kai kurių lakštų simbolika atrodo dirbtinokai [...]. Ir vis tik „Rugio daina“ Makūnaitės kūryboje – neabejotinai svarbus epizodas neį iliustracijos pasakoms (Гасрев 1961: 12).

Kaip pavykusį šiuolaikiškos tematikos atvejį folkloriniame modernizme Gastevas paminėjo Birtutės Žilytės ciklą *Jaunystė*: čia santykis su liaudies menu „nesuvaržytas, savistovus“, „ritmikos ir linijos laisvėje atsiskleidžia nauja lietuvių grafikos kokybė“, formos „aštresnės, kampuotesnės“. Išmokusiems sovietinio viešojo diskurso ezopo kalbą buvo aišku, kad tuo norėta pasakyti, jog jos labiau sietinos su modernizmu.

FOLKLORINIO MODERNIZMO ĮTAKA LIETUVIŲ GRAFIKOS MODERNĖJIMUI

Pastaruoju metu persvarstoma, ar pagrįstai kai kurie modernistiniai kūriniai yra priskirti nonkonformizmo diskursui, nagrinėjamas sisteminėje dailėje reiškęsis modernizmas: „[K]albant apie sovietmečio meną, regis, jau atsisakyta sovietologinių dvinarių opozicijų, kaip oficialusis – neoficialusis, prisitaikymas – oponavimas ir panašiai, nes ribos tarp daugelio reiškinių ir procesų nėra iki galo aiškios, labai dažnai hibridiškos.“ (*Apie šventąjį naivumą ar hiperkritiškumą*, 262). Ši nuostata svarbi, aptariant folklorinio modernizmo vaidmenį lietuvių dailėje.

Dešimtmečio viduryje ėmus slopti liberalioms atlydžio nuotaikoms, ir sąjunginėje, ir lietuvių dailės kritikoje išsakyta neigiamų folklorinio modernizmo vertinimų. 1965 m. aptariant antrąją *Pabaltijo respublikų dailės parodą* Maskvoje, iškeltas „supanašėjimo ir stilistinės monotonijos, dabarties niveliavimo pavojus“. O. Nikulina 1967 m. parodoje apie lietuvių grafiką teigė, kad „pastaruoju metu lietuvių grafikai tapo „tik dekoratyvūs, ne daugiau“ ir todėl neteko jėgos ir tikroviškumo“ (Korsakaitė: 34). Červonaja, palankiai įvertinusi parodos visumą, perspėjo, kad, kai „mechaniškai perimtos liaudies meno priemonės virsta šablonu ir štampu“, išrinka nesėkmę (Червоная 1967).

„Lietuvių grafikų susižavėjimas liaudies raižinių tradicijomis sukėlė priekaištus dėl suvienodėjimo, perdėto prieraišumo. Gal tokio pavojaus būta. Bet jubiliejinė paroda parodė tokią lietuvių

grafikos meninių priemonių įvairovę, kad patiki, jog pavojus įveiktas“, – 1966 m. parodos *Tarybinės Lietuvos, Latvijos ir Estijos 25-metis* recenzijoje rašė E. Gankina, nesutikdama su folkloriniam modernizmui adresuota kritika (Ганкина 1966: 26). Recenzentė, atskleidama tokią lietuvių grafikos meninių priemonių įvairovę, paminėjo sąjunginiu mastu žinomos Makūnaitės kūrinių *Eglė žalčių karalienė*, pabrėždama, kad šis ciklas – nebe liaudies meno stilizacija. Pažymėjo dešimtmečio viduryje iškilusį Gibavičių kuris „visą liaudies medžio raižinių arsenalą ir dekoratyvinį turtinumą laiko pasąmonės gelmėse. Tai maitina jo sumanymus, vadovauja jo impulsams, bet niekur nepasirodo atvirai stilizuota forma“ (ten pat, p. 26). Dailėtyrininkei rūpėjo atremti lietuvių grafikai mestus priekaištus. Ji argumentuotai tvirtino, kad tolstama nuo klišėmis galinčio virsti stilizavimo, atrandamas įvairiapusiškesnis santykis su liaudies menu. Apie tai, kad folkloriniame modernizme sustiprėjo modernizmo dėmuo, kalbėjo ir Rozanova 1968 m. parodos *Pabaltijo respublikų grafika* recenzijoje: lietuvių grafikoje susiformavo „naujas stilistinis tipas“ (jam priskyrė Gibavičių, Steponavičių, Žilytę, Kalinauską, Valiuvienę, Valių). Jame ryškus intelekto vaidmuo, kurį „ženklina racionalaus prado sustiprėjimas ir drąsus eksperimentavimas“, „kūrybos proceso įsisąmoninimas“ (Розанова 1968). Taigi sąjunginės spaudos dailės kritikai, išvengę įtampą keliančio žodžio „moder-

nizmas“, dešimtmečio viduryje apibūdino su geometrine abstrakcija, opartu sietinų modernistinių raiškos priemonių atsiradimą lietuvių grafikoje.² Korsakaitės monografijoje, t. y. akademiniam tekste, vartojamos formuluotės „sumodernintos tautodailės formos“, „atsispindi kai kurios moderniosios dailės tendencijos“ (Korsakaitė: 137, 125).

„Lietuvoje daug gerų grafikų. Bet tai, kas mažiau talentingų kūriniuose gali atrodyti kaip ginčytinas formalus eksperimentas, Makūnaitės kūryboje įgauna svarų įtaigumą, nes visuomet pateisinta vidine vaizdo struktūra ir pripildyta žmogiško jausmo“, – tokiu apibendrinimu Rozanova užbaigė Makūnaitės kūrybai skirtą straipsnį (Розанова 1965). „Ginčytinu formaliu eksperimentu“ konservatyvūs sovietinės dailėtyros atstovai apkaltindavo menininkų, naudojusią su modernistiniu primityvizmu ar kuria kita modernizmo kryptimi sietinas raiškos priemones, kūrybą. Nuo to, kiek liberalus buvo dailės kritiko požiūris ir kokia jo profesinė nuovoka, priklausė, kaip pavyko legitimuoti tai, kas sisteminio požiūrio skelbėjams buvo nepriimtina. 1968 m. Rozanova rašė, kad naujos pakraipos grafikų „pabrėžtinai dekoratyviose graviūrose yra daug dvasinio susitelkimo ir rimtumo – tai, be abejo, daro jų darbus meniškai turiningesnius ir pakelia jų intelektualinę vertę“ (Розанова 1968: 21). „[K]iekvienas iš pirmo žvilgsnio dekoratyvus štrichas, įtrauktas į kompozicinę visumą, atlieka konkretų vaizdinį – emocinį uždavinį“, – taip Gankina apibūdino Gibavičiaus į geometrinę abstrakciją linkstantį braižą (Ганкина 1966: 26). „Įtaigumas“, „dva-

sinis susitelkimas“, „konkretų vaizdinį – emocinį uždavinį“ atliekanti, t. y. semantinių krūvį turinti, o ne hedonistiškai sekli meninė raiška – šias savybes išvelgė lietuvių grafikos modernėjimą palaikiusios dailės kritikės.

Ypač parankus manipuliacijoms buvo terminas „dekoratyvumas“. Sovietiniame dailės kritikos diskurse jis vartotas ir dailėtyroje nusistovėjusia reikšme, tačiau dažnai būdavo suprantamas kaip negatyvi vaizduojamosios dailės kūrinio savybė, bylojanti apie formos viršenybę prieš turinį. Iš sovietinės estetikos niekur nedingo ir prireikus būdavo prisimenamas formalizmo pavojus, priekaištai „nukrypimas į dekoratyvumą“, „tuščias dekoratyvumas“ turėjo ideologinę konotaciją. Taigi dekoratyvumas – pamatinė liaudies dailės ypatybė, svarbi, vartojant pamėgtą dailės kritikų frazę „perkuriant liaudies tradicijas“. Bet dekoratyvumas neturėtų prieštarauti vaizduojamosios dailės prigimčiai, kaip ją suprato sovietinė estetika, taigi yra leistinas iki tam tikros ribos. Siekdama įteisinti platesnes dekoratyvių raiškos priemonių šiuolaikinėje grafikoje ribas, Rozanova išradingai manipuliavo sąvokomis: Lietuvos menininkai yra „stiprios liaudies meno tradicijos paveldėtojai“, daugumoje dailės šakų jie „išlieka „daiktų darytojai“, daiktų naudingų, tinkančių konkrečiam panaudojimui“. Liaudiški medžio raižiniai ir buvo tie naudingi daiktai, nes jie skirti namų interjerui, privalėjo derėti su sienos plokštuma, būti dekoratyvūs (Розанова 1968). Šis dailėtyrininkės argumentas įtikinamai parodė, kad dekoratyvumas šiuolaikinių lietuvių grafikų kūryboje yra ne stiliza-

vimo lygmeniu apsiribojantis „folklorinės mados“, o gelminis meninės pasaulėjautos dalykas.

Požiūriams į tai, kas priimtina, galėjo turėti įtakos menininko žinomumas: pavyzdžiui, pasirodžius Makūnaitės ciklui *Lino daina*, kūrinys sulaukė Umbraso kritikos, o menininkei išgarsėjus, dailės kritikas nebeabejojo jo verte (Umbrasas

1966). Taip pat pastebėtina pakantumo modernizmui atmosfera: galima nuspėti, kad, jei Kisarausko iliustracijos vaikiškam J. Janonio eilėraščiui *Poklius tykoja kas dieną* (1960) būtų pasirodžiusios vėliau, kai sąjunginės spaudos recenzentai gyrė Steponavičiaus bei Gibavičiaus grafiką, jos nebūtų sukėlusios tokios aštrios reakcijos.³

UŽSKLANDA

Norint išsiaiškinti, ar pagrįstos pastabos dėl „stilistinės monotonijos“, „štampu“, „tuščio ir retoriško ornamentiškumo“, „vien tik dekoratyvumo“, reikėtų atlikti platesnį tyrimą, padedantį kiek įmanoma tiksliau nustatyti vardus bei kūrinius, kuriuos turėjo omenyje dailėtyrininkai, kritikavę folklorinį modernizmą.

Šiame straipsnyje siekta išsiaiškinti, kaip sovietinėje dailės kritikoje buvo vartojama manipuliacinė retorika, suteikdavusi galimybių pripažinti kūrinį (ar dailės proceso reiškinį) kaip sėkmingą liaudies meno tradicijos panaudojimą arba, priešingai, neigti jo vertę, pasitelkiant įvairius samprotavimus, dažniausiai maskuojančius nepritarimą folklorinia-

me modernizme stiprėjančiam modernizmo dėmeniui.

Taigi, dažnėjančius sisteminio požiūrio atstovų priekaištus atremdavo ir dailininkų bendruomenės siekius atliepdavo liberaliau nusiteikę dailės kritikai. Jie palaikė lietuvių grafikos nacionalinio savitumo raiškos kryptį, kuriai būdingas tautodailės stilizavimas ir – kiek vėliau – liaudies meno vaizdinijos individualizavimas, pasitelkiant modernizmo meninės priemonės.

Liaudies meno interpretavimas, kaip legitimus nacionalinio savitumo kelias, menininkams tapo kūrybine strategija, leidusia atsigręžti į modernaus primityvizmo prieškarį lietuvių grafikoje tradiciją.

Literatūra

Istorikas Nerijus Šepetys kalbina muzikologę Rūtą Stanevičiūtę ir leidinio sudarytoją Eloną Lubytę. 2019. Apie šventąjį naivumą ar hiperkritiškumą, distancijos su šaltiniais svarbą humanitariniuose moksluose, diskusijos kultūrą ir sovietmečio tyrimų perspektyvas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 95, 254–271.

Budrys S. 1958. Grafika ir taikomoji dailė jubiliejinėje dailės parodoje, *Pergalė* 2: 158–162.

Červonaja S. 1977. *Lietuvių dailės ryšiai*. Vilnius: Vaga.

Червонная С. 1967. Художник и время, *Советская Литва*, 12 10.

Ганкина Э. 1966. Целеустремленность. Заметки о графике, *Творчество* 5: 26–27.

Гастев А. 1961. В русле народной традиции, *Творчество* 1: 12–14.

Grigoravičienė E. 2018. *Lietuvos grafika nuo 1960 metų*. Vilnius: Modernaus meno centras. Prieinamas internete: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/grafika/tradicijos-ir-naujoves/7099> [žiūrėta 2023 m. sausio 8 d.].

- Grigoravičienė E. 2019. Modernizacija, (post)modernizmai, naujasis modernizmas: Lietuvos dailės nuo XX a. 6-ojo dešimtmečio pabaigos istorijos sąvokos, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 95, 53–85.
- Jakaitė K. 2019. *Vieno paviljono istorija. Šaltojo karo kapsulė: lietuvių dizainas Londone 1968*. Vilnius: Lapas.
- Jankevičiūtė G. 2016. *Swinging Sixties* sovietų Lietuvos vaikų knygų iliustracijoje, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 83: 109–133.
- Jankevičiūtė G. 2019. Kubizmo keliai ir klystkeliai Lietuvos dailėje, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 95: 29–52.
- Korsakaitė I. 1970. *Gyvybinga grafikos tradicija*. Vilnius: Vaga.
- Marcinkevičienė, D. 2005. Sovietmečio istoriografija: užsienio autorių tyrinėjimai ir interpretacijos, *Lietuvos istorijos metraštis, 2003 metai* 2, 91–106. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Розанова Н. 1965. Живые встречи с древними традициями, *Творчество* 6: 31–32.
- Розанова Н. 1968. Графика прибалтийских республик, *Творчество* 3: 7–8.
- Rubavičius V. 2020. *Tarybmečio dailininkų „laisvosios kūrybos zona“*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos. 2019. sud. A. Kalėda, R. Kmita, D. Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Sprindytė J. 2015. Vidinio monologo romano kontradikcijos, Kmita R. (sud.). *Nevienareikšmės situacijos. Pokalbiai apie sovietmečio literatūros lauką: 397–421*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Stanevičiūtė R., Petrauskaitė D., Gruodytė V. 2018. *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika*, t. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.
- Streikus A. 2007. Sovietinio režimo pastangos pakeisti Lietuvos gyventojų tautinį identitetą, *Genocidas ir rezistencija* 1 (21): 26–33.
- Streikus A. 2018. *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai.
- Umbrasas J. 1966. Iš liaudies meno šaknų, *Literatūra ir menas*, liepos 23 d.
- Veljataga P. 2021. Lietuviškoji kultūrinė tapatybė atlydžio laikotarpiu: dailės nacionalinio savitumo samprata ir dailė gyvenamajai aplinkai, *Sovijus*, t. 9, Nr. 2, 121–132.
- Žvirblytė M. 2014. Vinco Kisarauskio kūrybos tekstai, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 73, 109–122.

Nuorodos

- ¹ „Modernizacija, arba atlydžio laikais prasidėjęs ir iki 8 deš. pradžios trukęs dailės (kalbos) at(si) naujinimas,– tai istorinis reiškinys, bendras sovietų valdžios ir (Lietuvos) dailininkų projektas, nulemtas tam tikrų visuomeninių sąlygų ir SSRS viešosios politikos pokyčių“ (Grigoravičienė 2019: 57).
- ² Moderniausia ir vakarietiškiausia grafika 7 dešimtmečiu kūrė Gibavičius ir Vincas Kisarauskas, taip pat Vytautas Kalinauskas, Saulė Kisarauskienė“ (Grigoravičienė, tekstas prieinamas internete: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/grafika/tradicijos-ir-naujoves/7099>).
- ³ Pasak Jankevičiūtės, „kubistiškai sunkias ir kampuotas“ iliustracijas sukūręs dailininkas „primityvą suvokė bei interpretavo žymiai plačiau nei jo amžininkai [...]. Ne tik dailininkas, bet ir kiti prie knygos parengimo prisidėję žmonės, pirmiausia – leidyklos redaktoriai bei vadovai buvo triuškinami atsakingus postus užimančių asmenų kabinetuose, kaip netoleruotinas meninio eksperimentavimo pavyzdys Kisarausko raiziniai pateko ir į viešąjį diskursą“ (Jankevičiūtė 2016: 114–115).