

## Aleksandra Aleksandravičiūtė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

### Stilizacija: plastinė vaizdo savikontrolė

Reikšminiai žodžiai: sovietmečio dailė, modernizmas, stilizacija, vaizdinija, grafika

Dailėtyroje vyrauja įsitikinimas, kad vaizdų kontrolė diegiant priimtinas estetines vaizdo normas vykdoma „vidiniais“ (savikontrolės) ir „išoriniais“ (cenzūros arba viešų ir privačių užsakymų) būdais. Antruju atveju diegiama iš aplinkos į kūrinį, o autorius tarsi tampa mediatoriumi – išorinės kontrolės nurodymo nešėju ir vykdytoju. Būtent taip, tikslingai ar nesąmoningai kontroliuodamas, menininkas ir elgiasi – atsirinkdamas siužetus, išskirdamas vaizduotinus reginius iš kitų, nereikšmingų ar netinkamų vaizdų konteksto, išryškindamas tam tikrus savo pasirinktos temos aspektus. Tačiau būtų nuoseklu manyti, jog lygia greta su išoriniu vaizdo reguliavimu neišvengiamai turėtų vykti ir priešingos krypties procesas. Jis turėtų kilti iš kūrybos „vidaus“ ir vykti „išorėn“. Galbūt vaizdavimo objektų, temų, motyvų ir požiūrio į juos pasirinkimą reguliuoja ne tik „socialinis užsakymas“ ir, be abejo, autoriaus asmenybės savitumas, bet taip pat ir imanentiniai konkretaus laikotarpio plastinės kalbos ypatumai, struktūriniai jos bruožai bei raiškos galimybės? Antai apžvelgiant Vakarų dailės istorijos patirtį lieka įspūdis, kad XVII a. meninių priemonių sistema ypač tiko alegoriniams, XVIII a. – erotiniams, o XIX a. klasicizmo – kovų ir triumfo vaizdams įkūnyti.

Straipsnio tikslas – patikrinti šią prielaidą. Ar iš tiesų tam tikro meno sklaidos laikotarpio plastinės kalbos sistema noriai priima kai kuriuos vaizdus ir net jų pareikalauja, prie kitų parinktės konformistiškai prisitaiko, o dalis galimų siužetų pasilieka už ribos, nes vyraujantis medijų formatas nepritaikytas tokio pobūdžio idėjų vizualizacijai? Taigi straipsnyje bandoma įsitikinti, ar aktualus tam tikro laikotarpio meninės kalbos kanonas gali daryti įtaką vaizdavimo objekto pasirinkimui, interpretacijai ir sklaidai.

Svarstant siūlomą prielaidą, būtų galima aptariamam aspektui interpretuoti bet kurios plačiai išsisknijusios meninės tradicijos, pavyzdžiui, baroko ar kokios nors vienos postmodernizmo atšakos, vaizdinį mąstymą. Šiuo atveju studijai pasitarnaus stilizacijos reiškinys sovietmečio lietuvių dailėje. Apie jį rašyta kone kiekvienoje tuometinės parodos recenzijoje, jis susilaukė ir gilių akademinų studijų<sup>1</sup>. Tai buvo masinis, ribotas laiko atžvilgiu, palyginti nekomplikuotas, labai akivaizdus reiškinys. Todėl ir straipsnio teiginiams iliustruoti pasirenkami tik charakteringi, vienu ar kitu atžvilgiu tipiniai pavyzdžiai, nesvarstant jų meninio iškilumo ir neatsižvelgiant į ankstesnes jų interpretacijas. Turimi omenyje ne „tyliojo modernizmo“ kūriniai, o tie dailės objektai, kurie buvo nuolat eksponuojami sovietmečio parodų salėse, spausdinami albumuose, statomi miestų aikštėse. Būtent tokie darbai, sudarę absoliučią meninės produkcijos daugumą, leidžia stebėti bendruosius proceso bruožus. Remdamasi savo kartos patirtimi, bet nauju žvilgsniu, iš kelių dešimtmečių atstumo pasižiūrėsiu į stilizacijos apraiškas XX a. 7–9-ojo dešimtmečio lietuvių dailėje, provokuodama persvarstyti ir patikrinti kai kuriuos išsisknijusius požiūrius.

### Stilizacijos reiškinys XX a. 7–9-ojo dešimtmečio lietuvių dailėje

„Dailės žodynas“ stilizaciją apibūdina dviem prasmėm: „1. Sąmoningas kokio nors istorinio stiliaus (krypties, meninės tendencijos) ar jos elementų imitavimas [...]. 2. Dailės kūrinyje vaizduojamų tikrovės objektų apibendrinimas – formų ir spalvų supaprastinimas siekiant dekoratyvumo įspūdžio.“<sup>2</sup> Stilizaciją ne kartą aptarė dailės kritikai, pavyzdžiui Ernestas Gombrichas straipsnyje „Tiesa ir stereotipas“ rašė: „Dailininko „temperamentas“ arba „individualybė“, jo pasirinkimo prioritetai gali tapti viena iš transformacijos, kurią dailininko rankose patiria motyvas, priežasčių, bet turi būti ir kita – faktiškai viskas, ką mes sujungiame žodyje „stilius“, epochos stilius ir dailininko stilius. Kai ši transformacija labai pastebima,

<sup>1</sup> I. Korsakaitė, *Gyvybinga grafikos tradicija*, Vilnius, 1970.

<sup>2</sup> *Dailės žodynas*, Vilnius, 1999, p. 401.

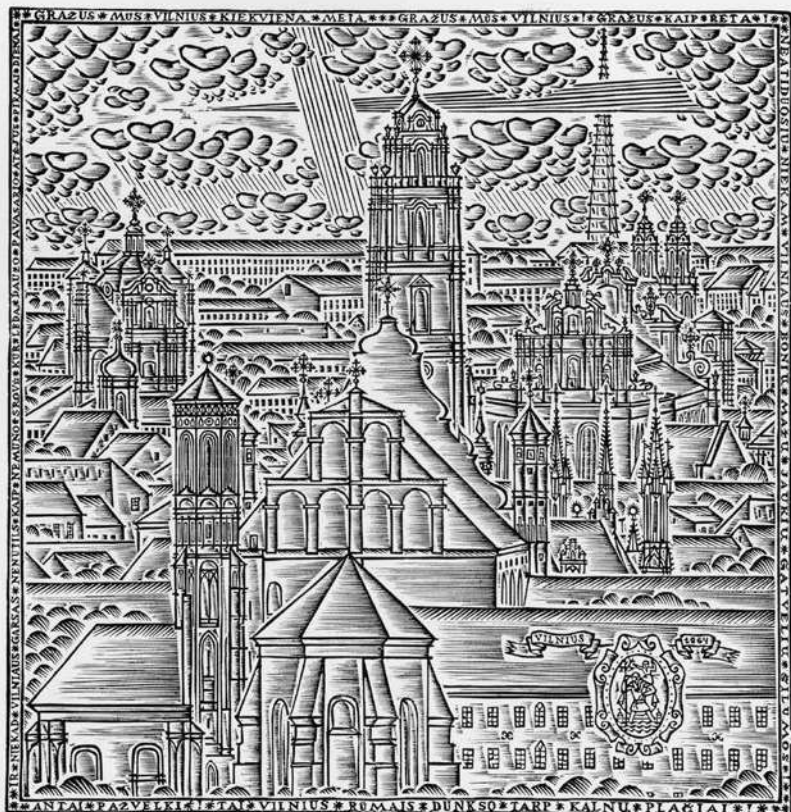
mes sakome, kad motyvas buvo labai smarkiai „stilizuotas“, ir šį teiginį vainikuoja tai, jog tie, kurie dėl vienos ar kitos priežasties susidomi pačiu motyvu, turi išmokti neatsižvelgti į stilių“<sup>3</sup>. Kitaip tariant, Gombrichas ir jo bendraminčiai stilizacija vadino ne tik kokio nors ankstesnio meninio stiliaus kartotę ar parafrazę, bet ir bendrą motyvų transformacijos būdą, būdingą tam tikram autoriui ar laikotarpiui.

Stilizacija, kaip praeities stilių kartojimas, būdinga XIX a. istorizmui, o dekoratyvi plastinių elementų transformacija buvo noriai naudojama secesijos, *art deco* mene. XX a. 7-ajame dešimtmetyje Lietuvoje paplito stilizacija sekant tautodailės paveldu, 8–9-ajame dešimtmetyje prisidėjo secesijos, taip pat ir „senovinio“ (gotikos ar baroko) paveldo parafrazės. Visoje XX a. 7–9-ojo dešimtmečio dailėje kone privaloma profesionalaus menininko savybė buvo laikoma individualaus autorinio braižo vienovė, o stilizacija efektyviai padėdavo jos pasiekti. Taigi sovietmečio Lietuvos dailėje stilizacija pasireiškė trimis būdais (praeities stiliaus imitacija, tikrovės vaizdų apibendrinimas, jų transformacija siekiant juos integruoti autorinėje individualaus stiliaus sistemoje). Neretai jos visos lengvai atpažįstamos tame pačiame kūrinyje (pvz., Rimtauto Gibavičiaus cikle „Vilnius“, 1964–1973<sup>4</sup>, 1 pav.). Kaip žinia, sovietmečio mene dominavo stilizacija pagal tautodailės tradicijas, ją realizuojant buvo apibendrinamas, supaprastinamas, ritmu suvienijamas kūrinio piešinys ir kompozicija. Visais stilizacijos atvejais tikroviškas natūros motyvo pavidalas būdavo transformuojamas ir siekiama dekoratyvumo efekto.

XX a. 7-ajame dešimtmetyje stilizacija iš socialistinio realizmo dailės praktikos baigė išstumti ankstesnįjį natūralistinį vaizdo interpretacijos būdą, 8-ajame dešimtmetyje tapo neatsiejamu daugumos skulptorių, grafikų ir tapytojų kūrinių ypatumu. Iliustruojant stilizacijos reiškinį, nesunku pastebėti skirtumus tarp panašaus turinio pokarinių, XX a. 5–6-ojo dešimtmečių lietuvių dailės kūrinių, ir vėlesnių, 7–9-ojo dešimtmečių, stilizuotos formos darbų. Daugelio įprastinių temų (darbo, meilės, šeimos) platinė reprezentacija XX a. 5-ojo dešimtmečio ir

<sup>3</sup> E. Gombrich, Truth and the Stereotype, *The Essential Gombrich. Selected writings on art and culture*, Ed. by Richard Woodfield, Phaidon Press, 1996, p. 90.

<sup>4</sup> I. Korsakaitė, *Rimtautas Vincentas Gibavičius*, Vilnius, 1978, p. 2.



1. Rimtautas Gibavičius. *Miesto vaizdas nuo Bekešo kalno*. Iš ciklo *Vilnius*. 1967. MMC

7–8-ojo dešimtmečio tapyboje, grafikoje ir skulptūroje turi mažai ką bendra. Tiesa, siužetinio naratyvo ir komponavimo pokyčiai nebuvo tokie radikalūs.

Tipinį, pokario dailės natūralistinio akademizmo kanonus atitinkantį grupinį portretą „Svečiuose pas kiaulininkę S. Vitkienę“ (1950)



2. Antanas Gudaitis. *Mūza*. 1968. MMC

Antanas Gudaitis ir Leonas Katinas nutapė dėl ideologinio spaudimo<sup>5</sup> (2 pav.). Vėlesni Gudaičio portretai („Rūta ilsisi“, 1961, „Senas darbininkas“, 1973, „Moteris palaidais plaukais“ I–VI, 1973) interpretuoti jau visiškai kitaip, – ir plastikos, ir įvaizdžio požiūriu. Nesyk sakyta, kad Gudaičio kūrybai didelę įtaką turėjo lietuvių liaudies skulptūros formos ir verbų bei audinių koloritas. Jis šiuos impulsus perlydė, ryžtingai ir savitai transformavo, perimdamas tik pačius bendriausius kompozicijos ir formos suvokimo principus (pvz., inspiruotas cemeninės ryškiai nudažytos skulptūros iš Žemaitijos kaimo kapinių sukūrė seriją darbų „Trys Petronėlės“ I–IV, 1964–1965)<sup>6</sup>. Nagrinėjant to meto Gudaičio tapybą, nelengva, jei išvis įmanoma, nubrėžti aiškią

ribą tarp stilizacijos, kaip sekimo tautodailės pavyzdžiais, elementų ir ekspresyvios autorinės platinės manieros. Tai pasakytina ir apie kitų kūrybingesnių 7–8-ojo dešimtmečio autorių, ypač tapytojų (Leopoldo Surgailio, Leonardo Gutausko, Leonardo Tuleikio (3 pav.) ir kitų), ekspresyvias transformuoto piešinio kompozicijas. Grafikų darbuose tautodailės motyvų ir formų stilizacija akivaizdesnė, vien jau dėl senosios ksilografijos ir tuometinės lino raižinio technikos panašumo. Tačiau ir grafikai, ir skulptoriai (turėję prieš akis liaudies skulptūros paveldą)

<sup>5</sup> „Gegužės pirmosios“ kolūkio pirmininkas P. Tamošiūnas ir apskrities vykdomojo komiteto pirmininkas drg. Variakojis susipažįsta su Vitkienės pasiektais rezultatais“. Žr. V. Mackevičius, Paveikslas apie gyvulininkystės žymūnę, *Literatūra ir menas*, 1950 05 28.

<sup>6</sup> A. Patašius, A. Aleksandravičiūtė, *Antanas Gudaitis*, Vilnius, 1987, p. 11.



3. Leonardas Tuleikis. *Senoji Lietuva*. 1969. MMC

„stilizuodavo“ individualiai, kiekvienas savaip, likdami arčiau pasirinktų pavyzdžių arba visiškai nuo jų nutoldami. Antai Algirdas Steponavičius, inspiruotas liaudies raižinių, suformavo autentišką ekspresyvų braižą. Jo kūrinų vaizdai atkeliavo iš žodinio folkloro, o apgaulingai paprasta grafinė jų raiška neturi konkretaus pirmavaizdžio (4 pav.).

„Liaudiškos“ stilizacijos būdų ir transformavimo metodų amplitudė buvo gana plati ir svyravo nuo akademinio realizmu grįsto Jono Kuzminskio stiliaus (medžio raižinių ciklas „Iliustracijos lietuvių liaudies dainoms“, 1963–1982) iki gerokai laisvesnio, modernistinio Vlado Vildžiūno skulptūrų braižo („Lietuviška baladė“, 1973). Itin būdingu 7-ojo dešimtmečio stilizacijos pavyzdžiu galima laikyti Aldonos Skirutytės





4. Algirdas Steponavičius. *Žemė*. 1963. MMC

estampus, pavyzdžiui, „Žvejo gimimas“, „Neringa ir Naglis“ iš ciklo „Gintarėlio kraštas“ (1963).

Apie 1970 m. prasidėjo reakcija į stilizuotų vaizdų perteklių lietuvių dailėje. Naujos lietuvių meno tendencijos palaipsniui stūmė stilizaciją



iš apyvartos ar bent jau spartino pastangas jos atsisakyti. XX a. 10-ajame dešimtmetyje stilizacijos atgarsiai išliko tik vyriausios dailininkų kartos darbuose. Šiandien daugeliui žmonių, studijavusių po 2000 m., skaitmeninių medijų realybėje, stilizacija atrodo kaip sunkiai suprantamos paskirties paveldas, toks pat keistas kaip ir jiems nebeįkandama sovietmečio Ezopo kalba.

### Stilizacija ir apibendrinta forma

Kaip ne kartą rašė sovietmečio dailės kritikai, viena iš vidinių stilizacijos plitimo paskatų 7-ąjį dešimtmetį buvo reakcija į natūralistinę ir iliustratyvų stalinistinio laikotarpio meną. Paliekant nuošalyje ideologinius aspektus, bet kuris amžininkas galėtų paliudyti, jog jauniems 7–8-ojo dešimtmečio dailininkams pokario laikotarpio paveikslai paprasčiausiai atrodė silpni ir neįtaigūs, be gyvybinės jėgos ir emocijų. Visa tokių kūrinių plastinė energija išsisklaidydavo tarp daugybės lygiaverčių kūrinių vizualiųjų detalių ir pasakojamųjų elementų. Siekis sutelkti ir sustiprinti vaizdo įtaigą skatino jaunus autorius viso to atsisakyti. Šis plastinės kalbos poslinkis, kritikos tekstuose vadintas kompozicijos ir piešinio „apibendrinimu“, greitai įveikė pradinę tradicinės meninės aplinkos pasipriešinimą, netgi įgijo vertingo kūrybos požymio aureolę. Lietuvių (taip pat ir lenkų, bulgarų, kitų Varšuvos sutarties šalių) dailininkai, siekę „apibendrinti“ formą, 7–8-ąjį dešimtmetį rado atspirtį savo tautodailėje, kuri buvo ideologiškai apdrausta (nes „liaudies“ menas), o kartu įtikinamai demonstravo, jog norimą motyvą įmanoma perteikti apseinant be iliuzinio erdvės ir formų modeliavimo.

Tipinis 7-ojo dešimtmečio vidurio grafikos pavyzdys – Kęstučio Ramono estampas „Meilė“ (1965).



Stilizuotame plakatiškai apibendrintų kontrastingų formų lino raižinyje matyti ne konkretus tuometinio kaimo traktoristas su bendraamžė melžėja, o apibendrintų bruožų jaunuoliai. Tai – to meto idealios įsimylėlių poros atvaizdas. Meilės istorija redukuota į trumpą ir aiškią tezę apie darnią ateities šeimą ir saugiai augsiantį jos būsimą daigėlį. Saugumo ir pasitikėjimo emocija išreikšta merginos galvos linkiu, o kampuota vyriškio peties konstrukcija uždaro kompaktišką „gelžbetoninę“ kompoziciją. To meto herojai pasitelkus plastiką pristatyti kaip nedviprasmiškai, neabejotinai stabilūs žmonės, nepažeidžiamai tvirta pora. Vaizdo lakoniškumas, individualių detalių stygius turėjo pakylėti „Meilės“ prasmę aukščiau buities, į nekasdienišką visuotinumą lygmenį.

Dailininkas galėjo labiau išryškinti pagrindinius arba tipinius žmogaus, reiškinio ir deklaruojamos idėjos bruožus, apvalyti ir taip tarsi pakylėti, sureikšminti siužetą. Kita vertus, kai dailės kūrinyje būdavo apibendrinamas žmogaus atvaizdas, jis neišvengiamai prarasdavo savo individualius bruožus, psichologinį asmeniškumą. Moterys apibendrintuose to meto estampuose ar reljefuose tapdavo nekaltos kaip natūrali gamta, nesudrumsta patirties, geismo, abejonės ar autorefleksijos pėdsakų. Uždari, išgryninti stilizuotų figūrų siluetai, melodingas kompozicijų ritmas padėdavo asociatyviai perteikti moters tyrumą, asexualumą. Moters atvaizdas 7–8-ojo dešimtmečio dailėje virsdavo anonimine folklorizuota „mergelės“ arba „motinėlės“ formule. Ji atliepė to meto kultūros lietuviškumo, tautiškumo siekį, neprieštaravo ir viešosios ideologijos normoms. Analogišką moters paveikslą galima išvysti visose kūrybos srityse. Moters samprata 7–9-ojo dešimtmečio lietuvių filmuose ir spektakliuose taip pat buvo supaprastinta, mitologizuota, jos lytiškumas sublimuotas. Tik išimtiniais atvejais normos ribas pralauždavo galingas Eugenijos Pleškytės ar kitos dramatinės aktorės temperamento pliūpsnis.

Apibendrintas vyriškio atvaizdas dailėje taip pat retai įgydavo individualių bruožų. Stereotipiniai liauni stilizuotų atvaizdų epochos berniukai svyruonėliai, lygiai kaip ir kampuoti folkloro, darbo ir kovų herojai, tapdavo bendrosios kūrinio kompozicijos statistais. Vyriškio atvaizdas, idealizuotas, lakoniškas ir dėl to vienareikšmis, ne psichologinis, vienaip ar kitaip „stilizuotas“ plastikos ir semantikos lygmenyje, iš XX a. 7–9-ojo

dešimtmečio atkeliavo net iki mūsų dienų. Toks, tarsi trisdešimt metų uždelsęs, yra Regimanto Midvikio apibendrintas karaliaus Mindaugo skulptūrinis atvaizdas prie Nacionalinio muziejaus Vilniuje (2003).

Apibendrinant visą kompoziciją, jos vizualioji žinia supaprastėdavo. Ji tapdavo pernelyg šykšti, neinformatyvi, todėl kūrinys galėjo pasirodyti ne tik plakatiškai dekoratyvus, bet ir „tuščias“. Reikėjo rasti papildomų plastinių ir simbolinių raiškos elementų, vizualių metaforų, galinčių kompensuoti vaizdo informatyvumo stoką. Dailės kūriniuose iš tiesų buvo reprezentuojamas ne konkretus žmogus, faktas ar siužetas, bet vaizdo sužadinama emocinė reakcija, t. y. „nuotaika“. Jai tarpininkaujant, žiūrovas galėjo nujausti, atspėti ir atrasti kelią į savo jausminės reakcijos šaltinį. Galima tarti, kad per emocijas suvokėjas buvo nukreipiamas į jų priežastį. Todėl svarbus vaidmuo tekdavo kompozicijos visumos struktūrai, ritmui, abstrakčių elementų santykiams, jie padėdavo tą „nuotaiką“ sukurti. Paliekant ribotą vaizduojamų motyvų ratą, stengtasi sustiprinti kūrinio ekspresiją, emocionalumą. Vizualūs linijų ir tonų ar tūrių kontrastai, kompozicijos įtampa to meto žiūrovams atrodė paveikūs ir įtaigūs. Taigi jausmingumo ir ekspresyvumo siekis, regis, buvo itin svarbus sumoderninto socrealizmo veiksnys. Išėitų, jog stilizacija, nors pačių dailininkų suvokiama kaip darbas su plastine forma, iš tiesų lėmė kūrinio prasmę.

Panašios tendencijos ryškėjo ne tik grafikoje, bet ir kitose tuometinės vizualiosios kultūros srityse. 7–9-ojo dešimtmečio lietuvių kinas ir teatras siūlė įmanomai lakoniškus, mažakalbius, iki simbolinės schemos apibendrintus, tačiau emociškai įtaigius vaizdus. Lakoniškumo estetika aprėpė ir muziką, nuo 6-ojo dešimtmečio pabaigos pradėjusią naudotis modernizmo galimybėmis.

### „Literatūriškumas“ ir „poetiškumas“

Reakciją į pokario laikotarpio dailės iliustratyvumą galima laikyti viena iš priežasčių, kodėl 7-ojo dešimtmečio dailininkai su panieka žvelgė į „pasakojančius paveiksliukus“, t. y. į XIX ir XX a. akademistinio realizmo dailę. Bėgta nuo vaizdo „buitiškumo“, o kartu ir nuo tradicinio „literatū-

riškumo“. Dauguma dailininkų „literatūriškumą“ laikė didžiausia dailės kūrinio bėda, autoriaus nesugebėjimu kalbėti ne atvaizdais, o plastinėmis dailės išraiškos priemonėmis, kas atrodė tiesiog kūrybinio neįgalumo apraiška. Todėl ne tik naratyvą, bet ir figūrų, daiktų, peizažo detalių atvaizdus stengtasi apibendrinti ir apriboti iki schemos. Lakoniškuose 7–9-ojo dešimtmečio kūriniuose, vengiant naratyvumo, siekta ne tik vizualiai nutylėti bet kokias aprašomojo pobūdžio detales, bet ir kuo labiau supaprastinti siužetą. Taip sovietmečio dailėje susiklostė specifinė stereotipinių motyvų ir ikonografinių schemų parinktis. 7-ajame ir ypač 8-ajame dešimtmetyje įsivyravo epiniai, patetiški, temą plačiai apibendrinantys ir į monumentalumą pretenduojantys paveikslai bei estampai. Jų prasmės atskleidžia dažniausiai pasitaikantys dailės kūrinių pavadinimai: „daina“, „sakmė“, „legenda“, arba – „poilsis“, „darbas“, „šeima“.

O štai 9-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės vaizdinija jau kitokia. Ji labiau siejasi su poezija. Visų svarbesnių parodų recenzijose imta vardyti „poetiškumo“, „metaforiškumo“, „meditatyvumo“, „asociatyvumo“, „simboliškumo“ bruožus. (Tuomet dar plačiai nekalbėta apie tą dalį jaunųjų dailininkų, kurie tapybos, grafikos ir skulptūros darbuose paskleidė ironijos, sarkazmo ir grotesko bangą.) Vyraujančias 9-ojo dešimtmečio kūrinių temas kadaise ironiškai apibūdino Vytenis Rimkus, vienoje iš konferencijų pacitavęs eksponatų pavadinimus iš tuometinių parodų katalogų: „melancholija“, „ilgesys“, „liūdesys“, „svajonė“, „lietus“ ir pan. Taigi asociatyvus vaizdų formavimas, artimas poezijai, buvo laikomas dailės kūrinio privalumu. Tai paradoksalu, nes juk poezija – grožinės literatūros dalis. Vadinasi, kovojant prieš vaizdo „literatūriškumą“ iš tikrųjų kovota tik prieš jo „proziškumą“. Šis paradoksas anuomet liko nepastebėtas, galbūt dėl to, jog nuo 9-ojo dešimtmečio vidurio, artėjant XX a. pabaigai, staigiai ir smarkiai pasikeitė plastinės meno kalbos pobūdis. Kelią skynėsi naujosios medijos, o ankstesnė tradicija, taip pat ir sudėtinė jos dalis – dekoratyvioji stilizacija, pasitraukė iš akiračio. Įsivyravusio postmodernizmo kontekste „literatūriškumo“ klausimas apskritai nustojo būti aktualus. Stilizacija išnyko, su savimi nusinešdama į praeitį ir tam tikrų motyvų bei prasmų parinktis.

## Stilizacija – modernumo simbolis ir simptomai

Vertėtų aptarti dar vieną paradoksalų stilizacijos reiškinių aspektą. Šiandien atrodo keista, tačiau 7-ajame dešimtmetyje stilizuota lakoniška meninė kalba buvo suvokiama kaip modernios kultūros požymis ir netgi jos simbolis. Stilizacija buvo virtusi savotišku „šiuolaikiškumo“ ženklu. Mano galva, būtent modernumo ilgesys buvo viena iš keleto stilizacijos plitimo paskatų. Būti modernūs, t. y. šiuolaikiški, 7-ajame dešimtmetyje siekė visi, patys skirtingiausi autoriai. Be abejo, modernumas, o juo labiau modernizmas ir pozityvus požiūris į tai negalėjo būti toleruojami to meto spaudoje ir viešojoje retorikoje. Tačiau dailės gyvenimas nenumaldomai judėjo savo vidinės sklaidos vage, ir viešai neįvardytas modernėjimo poreikis nuolat surasdavo proveržio galimybių. Šiuolaikiniai, „pažangūs“ jautėsi dailininkai, kuriems vienais ar kitais neoficialiais būdais pavykdavo giliau susipažinti su Vakarų modernistų kūryba, bet ne mažiau ir tie, kurie apie ją turėjo labai miglotą supratimą. Stimuliavo ir visuotinis, pasaulinis kultūros mitas, įsigalėjęs XX a. viduryje ir pagrįstas tikėjimu šviesia ateitimi bei progresu. Nesvarbu, ar šioms tendencijoms dailininkai pakluso sąmoningai, ar nejučiom persiimdami laiko dvasia. Tai buvo mito įtaiga, tikėjimo reiškinys – juk daugelis tikėjo, jog visa tai, kas nauja, yra pažangiau ir kartu vertingiau už sustabarėjusią tradiciją.

„Šiuolaikinis“ 7–8-ojo dešimtmečio menas buvo daugiau ar mažiau palytėtas stilizacijos. Tai kūrė iliuziją, kad stilizuota forma jau savaime reiškia modernumą, tuo labiau jei ji sąlygiška ir transformuoja tikrovės vaizdus. Panašu, jog tokia vaizdo kontrolė dažniausiai būdavo neįsisąmoninta ir laisvai pasirinkta (to meto žiniasklaidoje nerasime objektyvaus atsakymo). Stilizuodami ir taip kontroliuodami vaizdą, 7–8-ojo dešimtmečio dailininkai jautėsi nuoširdūs, autentiški ir drąsūs. Tokių autorių kaip Stanislovas Kuzma, Albina Makūnaitė ar Birutė Žilytė (5 pav.) negalėtume apkaltinti pataikavimu madai. Jie kūrė lakoniškų formų šiuolaikinį meną, supaprastindami naratyvo vaidmenį, o jo stoką kompensuodami sutelkta vidine jėga.

Stilizuoti vaizdai, rodantys modernumo ir lietuviškos tradicijos jungtį, 7–8-ąjį dešimtmetį atliko dar vieną funkciją – simbolizavo gerą



5. Birutė Žilytė. Eglė. *Kraujo putas*. 1965. MMC

skonį ir meninę kokybę, teikė kūriniai savotiško dvasinio elitarizmo, o anuo metu tai reiškė ir tikrojo lietuviško identiteto deklaraciją. Viena vertus, atvaizdams (stilizuotiems ne vien pagal liaudies meno, bet ir pagal secesijos ar kitus retrospektyvius pavyzdžius) stengtasi įkvėpti „dvasingumo“. Sovietinėje visuomenėje įsijautę į dvasinio lyderio misiją, menininkai dailės vaizdiniuose netiesiogiai ir dažnai nesąmoningai sublimuodavo transcendentinio lygmens ar net sakralumo ilgesį. Kita vertus, bet koks nestilizuotas, t. y. natūralistinis, vaizdas automatiškai buvo tapatinamas su kičiu, net jei ne visi tą žodį žinojo. Kičas, kaip miesčioniško skonio apraška, tarsi prieštaravo gamtiškai, valstietišškai, iš prigimties harmoningai lietuviui prigimčiai. Todėl retai tebuvo toleruojamas lengvabūdiškos „fluorescencinės“ ar pastelinės spalvos ir fragmentiška ar nekonstruktyvi kompozicija. Neatsakinga žaismė ar pokštas taip pat sunkiai būtų tilpę į tuometinę „tikrojo meno“ apibrėžtį. Tik rimtas, dramatiškas arba sielvartingai lyrinis menas atrodė visavertis, t. y. dvasingas ir lietuviškas. Manau, tai buvo viena (nors ne pagrindinė) priežastis, kodėl Lietuvoje iki 9-ojo dešimtmečio lėtai plito bandymai panaudoti modernizmo kryptių, vėlesnių už ekspresionizmą, menines priemones. Jos nederėjo su įsigaliojusia „taurus“ stilizuoto meno tradicija.

### Vaizdinys ir meninės priemonės

Ne kiekvienas reginys ar vaizdinys gali būti stilizuojamas, t. y. pasiduoti bendrai stilistinei kūrinio plastikos transformacijai. Ernstas Gombrichas rašė: „Menininkas, žinoma, gali pavaizduoti tik tai, ką yra pajėgęs perteikti jo įrankis ir jo medija. Jo technika suvaržo jo pasirinkimo laisvę. Bruožai ir ryšiai, kuriuos išsirenka jo pieštukas, skiriasi nuo tų, kuriuos gali išskirti jo teptukas.“<sup>7</sup> Šiuo atveju Gombrichas kalba ne tiek apie regimuosius objektus, kiek apie jų interpretaciją, t. y. apie skirtingomis priemonėmis ir technikomis išgaunamus vaizdo akcentus, kartu ir apie jų įprasminimą. Tačiau nesunku pastebėti, jog pačių vaizdų atranka ir jų pobūdis neretai priklauso nuo medijų (raiškos priemonių) galimybių.

<sup>7</sup> Gombrich, op. cit., p. 90.



Iš dalies todėl (nors tai ne vienintelė priežastis) 7–9-ojo dešimtmečio lietuvių dailininkai pasirinkdavo tokius naratyvus, kuriuos įmanoma išreikšti stilizuotu pavidalu. 1981 m. dailėtyrininkė Nijolė Tumėnienė rašė: „Paskutinėje parodoje ypač akivaizdžiai buvo matyti, kad mokslo ir technikos revoliucija pastebimai keičia ir menininko mąstymą. Šimtmečio pradžioje technika kėlė dailininkams siaubą, ir jie bėgo į nuoširdų primityvių kultūrų pasaulį, žavėjosi žmogaus nepaliesta gamta. Vėliau, apstulbinti technikos galybės, jie nulenkė prieš ją galvas, bandė atkurti griežtus jos ritmus, dinamiką, konstruktyvias formas. [...] Dailėje tik mūsų laikais gimė noras romantizuoti techniką, o tai jau reiškė jos pozityvų vertinimą“<sup>8</sup>. Jono Švažo tapyba, pagrįsta panašia nuostata, išlaikė laiko išbandymą. Bet jis nesinaudojo „tautodailine“ stilizacija... Švažo braižas įkūnijo stilizaciją tik viena iš jos prasmų: pabrėžė autoriaus individualios manieros vienovę. O daugelio to meto grafikų estampai, taip pat teminiai paveikslai, ypač konjunktūriniai tapybos kūriniai darbo tema su dekoratyviai stilizuotais gamyklų, laboratorijų ir kolūkių vaizdais, atrodo nenatūraliai ar netgi komiška. Tuos autorius, kurie bandydavo šia maniera perteikti socialinio arba techninio konkretumo turinčius siužetus, paprastai ištikdavo kūrybinė nesėkmė.

Piešinio stilizacijai priešinosi ir psichologinis žmogaus atvaizdas. Neatsitiktinai tik vienas kitas lietuvių grafikas (Lili Janina Paškauskaitė, Eduardas Jurėnas) minėtu laikotarpiu kūrė išimtinai portretus, beje, būtent šių grafikų braižui nebūdinga stilizacija pagal tautodailės pavyzdžius. Ypač retai 7–9-uju dešimtmečiais Lietuvos dailėje pasirodydavo miesto gyvenamosios reiškinių ir objektai. Nebuvo realybės traumų, nuobodulio, perversijos, kasdienybės, buities ir panašių vaizdų. Juk bet kuri natūralistinė detalė ar dalykiškas konkretaus vyksmo atpasakojimas būtų pažeidęs dekoratyvią įprastinės stilizuotos kompozicijos visumą<sup>9</sup>. Galima daryti išvadą, kad tokia vaizdų kontrolė egzistavo ne tik dėl ideologinės cenzūros (kuri, be abejo, stropiai atliko savo vaidmenį), bet ir dėl to,

<sup>8</sup> N. Tumėnienė, Lietuvių, latvių ir estų tapyba Pabaltijo trienalėse, *Dailėtyra*, Vilnius, 1981, p. 45–46.

<sup>9</sup> Nebent kitakilmiai elementai įvedami koliažo principu. Bet koliažas struktūruojamas pagal įprastinę ventisios ir uždaros kompozicijos schemą.

jog įsitvirtinusi „stilizuojanti“ meninė sistema neatitiko kai kurių reginių ir vaizdinių prigimties, buvo netinkama jiems įkūnyti, trukdė menininkams imtis vizualiai neįvaldomų idėjų ir aspektų. Gal todėl vėliau, XX a. pabaigoje, postmodernusis etapas mūsų dailėje prasidėjo visiškai atmetant ankstesnės sistemos įgūdžius ir profesinę patirtį. Išryškėjo radikalus posūkis į socialinę vaizdiniją, kurią įmanoma realizuoti tik pasitelkus naujasias medijas ir joms tinkamus kūrybos metodus.

Kita vertus, negalime be išlygų tvirtinti, kad 7–9-uoju dešimtmečiais sovietinės lietuvių dailės pasaulis visai ignoravo sudėtingesnius būties aspektus, „amortizavo“ visas traumas. Sovietinė dailė kol kas dar menkai aptarta psichologinės analizės požiūriu, ir tai ne šio straipsnio tikslas. Tačiau galima daryti prielaidą, jog ateityje, iš naujo patyrinėjus 7–9-ojo dešimtmečio kūrinius ir sugretinus juos su dailininkų biografijomis, gyvenimo įvykiais, atsiminimais ir egotekstais, atsivers, kiek daug dalykų juose galėtų būti įvardyta kaip potrauminio sindromo ženklai. Galbūt ir melancholiškas lietuvių dailės lyrizmas, ir tam tikras autorių asmeninis užsisklendimas, užmaskuotas po dekoratyviu ornamentuotu estampų paviršiumi ir po kamuotais skulptūrų tūriais, iš tiesų buvo ne kas kita kaip slegiančių praeities patirčių rezultatas. Socialinės aplinkos poveikis, įvairios vidinės traumos ir įtampos galėjo dailėje pasireikšti sublimuotu būdu – perlydytos ir paverstos ekspresyvia stilizuota vizualine kalba.

XX a. 9-ajame dešimtmetyje nemažai dailininkų, ir ne tik tyliojo modernizmo atstovų, jau rinkosi lankstesnę, mišrios sudėties plastinę kalbą, susijusią su siurrealizmo, popmeno ar konceptualizmo estetika. Jų vaizdinija tapo kur kas labiau komplikuota, daugiasluoksni, kitaip susisteminta. Kuo toliau, tuo labiau kūriniai, ypač grafika, savo struktūra bandė priartėti prie muzikos. Dailės, ypač grafikos, kūrinių kompozicija vis dažniau grindžiama ritminiais sąskambiais, su kiekvienu dešimtmečiu stiprėjo M. K. Čiurlionio kūrybinės asmenybės autoritetas ir jo meninių principų įtaka. Moderniojo sorealizmo kūrinio autorius, atsisakęs stilizuoto braižo, ieškojo kitų būdų prabilti apie tai, ko nebūtų galėjęs atskleisti pasinaudodamas savo turimų ir įvaldytų išraiškos priemonių arsenalu.

Atsirasdavo dailininkų, kurie ieškojo kompromiso tarp jau tradiciniame tapusios stilizuotos manieros ir nebanalaus, socialiai atviro, lietuvių dalei dar neįprasto daugiaprasmio vaizdo. Pavyzdžiui, Elvyros Kairiūkštytės (1952–2006) grafikos lakštų veikėjai, dinamiškos situacijos, skirtingų būties lygmenų jungtys, mišri įvaizdžių semantika šiandien atrodo visiškai šiuolaikiniai (6 pav.). Tragikomiški, ironiški, valdomi pirminių instinktų, persipinančios laike ir persismelkiantys erdvėje jos estampų personažai ir reginiai veržiasi iš dvimatės nejudrios plokštumos, prašyte prašosi aktyvesnių išraiškos būdų. Galima puikiai įsivaizduoti jos vaizdų pasaulį, realizuotą videomeno ar skaitmeninėmis technikomis. Tačiau tas grafinės kalbos priemonių arsenalas, kuriuo naudojosi Kairiūkštytė, buvo perimtas iš stilizuotos dailės, nors, be abejo, savitai išstobulintas ir transformuotas.

Taigi, ne tik vaizdinys lemia mediją, – tai nekelia jokių abejonių, bet ir atvirkščiai: medijos kontroliuoja idėjas, vienoms suteikdamos palankias aplinkybes išsiskleisti, o kitas suvaržydamos. Dailininkui tapusi įprasta tam tikrų raiškos priemonių ir vaizdo formavimo būdų sistema nepastebimai reguliuoja jo vaizdiniją, kontroliuoja jo kūrybos temas ir prasmes.

Keletu aspektų nagrinėdama 7–9-ojo dešimtmečių lietuvių dalei itin būdingą stilizacijos reiškinį, aiškinausi, kaip tam tikro istorinio laikotarpio dailės plastinės kalbos sistema veikė meninių vaizdų parinktis ir interpretaciją, taip pat svarščiau, ar išties funkcionuoja kūrybos proceso savireguliacijos mechanizmai, kai vaizdiniai yra kontroliuojami ne tik išoriniais būdais (ideologijos, cenzūros, mados priemonėmis), bet ir iš vidaus, t. y. kūryboje įsigalėjusi plastinės kalbos tradicija tampa palanki tam tikrų įvaizdžių ir motyvų sklaidai. Paaiškėjo, jog to meto dailininkai, dažniausiai nesąmoningai, pasirinkdavo tam tikrus vaizdinius, suderinamus su stilizuotos plastinės raiškos galimybėmis, o tai iš dalies nulėmė paplitusių temų spektrą ir jų interpretacijos bruožus.

Dailės praktikoje 7-ąjį dešimtmetį dažnai persipindavo, netgi buvo sutapatinamos stilizacijos ir modernumo sampratos. Kurdami stilizuotą vaizdą dailininkai tikėjo darantys jį modernų. Taip stilizacija tapo savotišku meno šiuolaikiškumo, aktualumo simboliu. Taigi tam tikro laiko-



6. Elvyra Kairiūkštytė. *Plaukimas*. 1983. MMC

tarpio plastinės kalbos tradicija, šiuo atveju – stilizacija, gali įgyti simbolinę funkciją.

XX a. 7–9-ojo dešimtmečio stilizacija buvo suvokiama kaip išimtinai plastinė, formalioji kūrinio modeliavimo priemonė. Čia glūdi vienas iš atsakymų į klausimą, kodėl sovietiniais laikais, kai egzistavo griežta ir sisteminga ideologinė kūrybos kontrolė, o modernusis vakarietiškas menas nebuvo pripažįstamas, Lietuvoje, kaip ir daugelyje Rytų bloko šalių,

stilizacija suklestėjo ir netgi tapo norma, pozityviu viešojo estetinio vertinimo kriterijumi. Stilizuojamas, t. y. apibendrinamas ir transformuojamas, kūrinio pavidalas pašalina iš vaizdinio socialinį konkretumą ir subjektyvumą, atitolindamas jį nuo kasdienės tikrovės. Stilizuoti vaizdai tampa nelaikiški, t. y. indeferentiški tos dienos konkretybei, o kartu – ideologiškai neutralūs. Vadinasi, nepavojingi ir todėl, paradoksaliu būdu, tolerantiški ar net lojalūs vyraujančiai sistemai.

Stilizacijos reiškinio analizė įtikina, kad plastinė meno kūrinio forma, arba medija, t. y. ta vizualioji kalba ir jos komunikavimo sistema, kuri prigyja konkrečiu istoriniu laikotarpiu, neišvengiamai, nors ir ne lemtingai, paveikia visą savo laiko vaizdinį mąstymą. Ji bent iš dalies prisideda užfiksuojant tam tikras vizualiąsias klišes ir kanonus. Medijos ir formos, kurias valdo kūrėjai, netiesiogiai skatina juos dirbti su tam tikromis idėjomis, kitas palikus nuošalėje arba nesuradus adekvačių priemonių joms išreikšti.

## Stylization: Plastic Self-control of the Image

### *Summary*

The article deals with stylization, a massive phenomenon, typical and symptomatic of Lithuanian culture and art (including painting, printmaking, and sculpture) from 1960s till 80s. The aim of the article is to analyse, how plastic possibilities, peculiarities and structural traits of visual art condition ways objects, subjects, and motifs are represented and read. Stylization here is discussed from three different perspectives: as an opposition to the naturalism of plastic language and literary-like narrative in the post-war soviet art; as an evidence and a symbol of modernity of the creative practice of this period; as a manifestation of a national identity. Laconic composition and reduced forms are characteristic of artworks stylised after the examples of folk art. This in turn results in a reduced plot, typical figures, and a narrowed circle of meanings. In order to counterbalance the shortage of meanings, one had to enhance the expression and emotional suggestiveness, giving way to the “poetic” expression that relied on references.

Not every image surrenders to the stylization of such kind, i.e. to a unanimous stylistic order of form. It is particularly unfavoured by the portrait genre. Among subjects to be avoided in Lithuanian art through the 1960s-80s was urban lifestyle, psychological and social traumas, boredom, perversion, or daily life. Specific details of the image, a documentary narrative would have broken the decorative consistency of the usual stylised composition. The analysis of the stylisation phenomenon supports the hypothesis that the plastic form or medium of an artwork, in other words the visual language and its communication system that has become naturalised in a certain historical epoch, affects the entire visual thinking of the time, and contributes in establishing certain clichés and canons of representation. Media and forms at the disposition of artists indirectly encourage them to employ certain ideas, leaving the rest aside. Therefore the control of images in the 1960s-80s was due not only to ideological censorship, but also to the established “stylised” plastic language that was not appropriate for certain ideas, subjects, and mental images.