



Meno istorija ir kritika 5
Art History & Criticism

ŠILUVA LIETUVOS KULTŪROJE
ŠILUVA IN LITHUANIAN CULTURE



REDAKCINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Pirmininkas / Editor-in-chief:

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Nariai / Members:

Prof. Ph. D. Joakim Hansson (Gotlando universitetas, Švedija / University of Gotland, Sweden)

Dr. Rūta Kaminska (Latvijos dailės akademija / Art Academy of Latvia)

Prof. dr. Vojtěch Lahoda (Čekijos mokslų akademijos Meno istorijos institutas / Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic)

Prof. dr. Aliaksandr I. Lakotka (Baltarusijos nacionalinės mokslų akademijos K. Krapivos meno, etnografijos ir folkloro institutas / The K. Krapiva Institute of Study of Arts, Ethnography and Folklore of the National Academy of Sciences of the Belarus)

Prof. dr. Małgorzata Sugera (Jogailos universitetas, Lenkija / Jagiellonian University, Poland)

Prof. Ph. D. Bronius Vaškelis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Prof. Ph. D. Kęstutis Paulius Žygas (Arizonos valstijos universitetas, JAV / Arizona State University, USA)

Numerio sudarytojos / Editors of this volume:

Prof. dr. Laima Šinkūnaitė, dr. Rima Valinčiūtė-Varnė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Recenzentai / Reviewers:

Kun. teol. dr. Algis Baniulis, SJ

Dr. Liudas Jovaiša

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas

Prof. habil. dr. Alfonsas Motuzas

Dr. Aistė Paliaušytė

Dr. Vaidas Petrulis

Dr. Tojana Račiūnaitė

Doc. dr. Aušrinė Slavinskienė

Dr. Skirmantė Smilingytė-Žeimienė

Doc. dr. Jurgita Staniškytė

Dr. Skaidrė Urbonienė

Dr. Dalia Vasiliūnienė



Rėmėjai / Sponsors:

Lietuvos Respublikos Kultūros rėmimo fondas /
Culture Support Foundation of the Republic of Lithuania



Lietuvos Respublikos Švietimo ir mokslo ministerija /
Ministry of Education and Science of the Republic of Lithuania



Turinys / Contents

Pratarmė / 6

Kauno Arkivyskupas Metropolitas Sigitas TAMKEVIČIUS

Foreword / 7

Metropolitan Archbishop of Kaunas Sigitas TAMKEVIČIUS

ŠILUVOS ŠVENTOVĖ / THE SHRINE OF ŠILUVA

Vaida KAMUNTAVIČIENĖ

Šiluvos parapija XVII a. / 9

Šiluva Parish in the 17th Century

Regimanta STANKEVIČIENĖ

The Image *The Blessed Virgin Mary with the Child* of the Šiluva Basilica: the Problems of the Origin, Iconographic Context and Dating / 19

Šiluvos bazilikos paveikslas Švč. Mergelė Marija su Vaikeliu: kilmės, ikonografinio konteksto ir datavimo problematika

Laima ŠINKŪNAITĖ

The Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva: the Iconology of Art / 38

Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika: dailės ikonologija

Aušra VASILIAUSKIENĖ

Šiluvos bazilikos Šventosios Šeimos paveikslas / 66

The Altar-piece of *The Holy Family* in Basilica of Šiluva

Girėnas POVILIONIS

Šiluvos ir Seinų bazilikų vargonai: tiesos ir istorinių sąsajų paieškos / 78

The Organs of the Šiluva and Sejny Basilicas: the Search for Truth and Historical Links

APSIREIŠKIMO KOPLYČIA / THE CHAPEL OF APPARITION

Nijolė LUKŠIONYTĖ

Šiluvos koplyčia – unikalus XX a. pradžios architektūros pavyzdys / 86

The Šiluva Chapel as an Unique Example of the Architecture of the Beginning of the 20th Century

Skirmantė SMILINGYTĖ-ŽEIMIENĖ

Šiluvos koplyčia XX a. 3–4 dešimtmetyje: puošybos vizija ir tikrovė / 95

The Šiluva Chapel in the 3rd–4th Decade of the 20th Century: Vision and Reality of Decoration

Neringa MARKAUSKAITĖ

Tapybos kompozicijos Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčioje / 106

Painting Compositions in the Šiluva Chapel of the Apparition of the Blessed Virgin Mary

SAKRALUMO ERDVĖS / SPACES OF SACREDNESS

*Alfonsas MOTUZAS**Šiluvos Lurdas: Lurdo (Ourdes) grotos Prancūzijoje kopija ar siekinys? / 116**The Lourdes of Šiluva: a Copy of the French Lourdes Grotto or an Objective?**Gabija SURDOKAITĖ**Šiluva ir 1937 m. Paryžiaus pasaulinė paroda / 123**Šiluva and the 1937 Paris World Exhibition**Vitalija TRUSKAUSKAITĖ**Katalikiškų bendruomenių teatras: Šiluvos patirtis / 130**Theatre of Catholic Communities: the Experience of Šiluva**Nijolė TALUNTYTĖ**Šiluva lietuvių poezijoje / 146**The Concept of Šiluva in Lithuanian Poetry*

VARIA

*Kęstutis Paulius ŽYGAS**The Symbolic Geometry of the Baroque Camaldolese Monastery at Pažaislis / 154**Pažaislio kamaldulių vienuolyno simbolinė geometrija**Aleksandra ALEKSANDRAVIČIŪTĖ**Recenzija. Monografija apie Kauno arkivyskupijos „širdį“ / 181**Book Review. Monograph about the “Heart” of the Archdiocese of Kaunas**Vytautas PETRUŠONIS**Recenzija. Įvairiapusis Kauno šventovės tyrimas / 183**Book Review. A Many-Sided Study of the Kaunas Shrine*

SANTRUMPOS / ABBREVIATIONS / 187

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 188

PRATARMĖ

1608 metais Šiluvoje įvykęs Švč. Mergelės Marijos apsireiškimas buvo didelė Dievo dovana istorijos audrų blaškomai mūsų tautai. Ištisus šimtmečius šio įvykio prisiminimas ir gausios Marijos užtarimu gaunamos malonės gaivino Lietuvos žmones ir padėjo jiems išsaugoti ištikimybę Kristaus Evangelijos nušviestam keliui. Šio nuostabaus apsireiškimo 400 metų Jubiliejus 2008 metais atšvęstas ištis įvairiapusiškai. Vienu reikšmingiausių jubiliejinių metų renginių laikytina Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto iniciatyva surengta mokslinė konferencija, kurioje nagrinėta Šiluvos įtaka ir vaidmuo kultūroje. Leidinyje *Šiluva Lietuvos kultūroje* šis vaidmuo ir įtaka atskleidžiama žvelgiant į ją iš įvairių – Lietuvos

istorijos, menotyros, literatūrologijos, etnologijos mokslinių žiūros taškų.

Dėkoju leidinio sudarytojoms prof. dr. Laimai Šinkūnaitei ir dr. Rimai Valinčiūtei-Varnei, visiems straipsnių autoriams už kruopščiai atliktą ir svarbų darbą. Parengtas leidinys yra išskirtinai vertingas. Jame išskleidžiamas ne tik Šiluvos sakralinio meno savitumas, bet ir Šiluvos svarba gilesniam ir įvairiapusiškesniam kultūros istorijos pažinimui. Leidinys neabejotinai paskatins aktyvesnę domėjimąsi šia ne tik Kauno arkivyskupijai, bet ir visai mūsų šaliai brangia sakralia Lietuvos vieta.

*Kauno Arkivyskupas Metropolitai
Sigitas Tamkevičius, SJ*

FOREWORD

The Apparition of the Blessed Virgin Mary that occurred in Šiluva in 1608 was a great gift from God to our nation buffeted by the storms of history. Throughout the centuries the recollection of this event and abundant graces received through Mary's intercession have animated Lithuanian people and helped them to preserve their fidelity to the path illuminated by the Christ's Gospel. The 400th Jubilee of this wonderful Apparition in 2008 was indeed celebrated in an all-round way. One of the most significant events of the Jubilee year is a scientific conference organized on the initiative of the Faculty of Arts of Vytautas Magnus University where the influence of Šiluva and its role in the culture was researched. In the publication *Šiluva in Lithuanian*

Culture this role and influence are revealed looking at Šiluva from different scientific points of view – Lithuanian history, art studies, literaturology and ethnology.

I thank the editors of the issue Prof. dr. Laima Šinkūnaitė and dr. Rima Valinčiūtė-Varnė and the all authors of the articles for this conscientiously done and important work. The prepared issue is especially valuable. It will be of service to a deeper and better-rounded cognition of not only the sacred art of Šiluva, but also that of history and culture and will doubtless as well encourage a more active interest in the sacred place of Lithuania that is precious not only to the Archdiocese of Kaunas, but also the whole of our country.

*Metropolitan Archbishop of Kaunas
Sigitas Tamkevičius, SJ*

ŠILUVOS ŠVENTOVĖ

THE SHRINE OF
ŠILUVA

ŠILUVOS PARAPIJA XVII A.

Reikšminiai žodžiai: Šiluva, bažnyčia, parapija, fundacija, klebonas, vizitacija, altorius.

IVADAS

XVII a. – svarbus Katalikų bažnyčios Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje vystymosi etapas. Po Tridento susirinkimo reformos susiklostė palankios sąlygos Katalikų bažnyčios veiklai Lietuvoje stiprinti ir jos buvo sėkmingai išnaudotos. XVII a. galutinai susiformavo parapijų tinklas, nusistovėjo pamaldumo tradicijos, jų raiškos būdai. Ne išimtis ir Šiluva. XVII a. susiklostė šios parapijos būtis, pagrindiniai kulto principai. Darbe tiriama, kokiais būdais buvo stiprinama Šiluvos bažnyčia XVII a., pagrindinių fundatorių ir donatorių nuopelnai, apibūdinama sielovadinė, švietėjiška ir karitatyvinė veikla, aptariama ūkinė padėtis.

Pirmasis Šiluvos parapijos istorija susidomėjo ir išsamią studiją jai paskyrė Kauno arkivyskupijos kurijos archyvaras kunigas Petras Veblaitis¹. Jis detalai ištyrė jam prieinamus daugiausia Kauno arkivyskupijos kurijos archyve saugotus dokumentus, taip pat pasinaudojo Šiluvos parapijos archyvo medžiaga. Kurijos archyve šiuo metu saugomos Šiluvos parapijos archyvo bylos, apimančios dokumentus nuo XVI a. iki XX a.² Svarbus P. Veblaičio nuopelnas – jis padarė svarbiausių Šiluvos dokumentų fotokopijas, dalį jų iššifravo, perspausdino mašinėle ir išvertė į lietuvių kalbą³.

Sovietmečiu Šiluvos parapijos tyrimai Lietuvoje sustojo, tačiau darbą tęsė išeivijos istorikai. Marijonų vienuolis Juozas Vaišnora studijoje apie Marijos garbinimą Lietuvoje nemažai dėmesio paskyrė Šiluvai⁴, įvertino šios šventovės vietą Lietuvos kontekste.

Išsamią iki šiol nepralenktą monografiją apie Šiluvą, pasinaudojęs Vatikano archyvais, parengė kitas išeivijos istorikas kunigas Stasys Yla⁵.

Šiluvos parapijos istorija aprašyta bendro pobūdžio darbuose, iš kurių išsamiausias būtų Broniaus Kviklio veikalas apie Lietuvos bažnyčias⁶. Šis istorikas apibendrino sukauptas žinias apie Šiluvos parapiją. Šiluvos bažnyčia ir koplyčia bei jose saugomos sakralinės vertybės susilaukė menotyrininkų dėmesio⁷. Nors Šiluva yra viena reikšmingiausių Lietuvos šventovių, tačiau daugiau išsamių šios parapijos istorinių tyrimų nesulaukėme.

Išsamiausias mūsų tyrimo šaltinis buvo 1677 m. kovo 12 d. Šiluvos parapiinės bažnyčios vizitacijos, kurią atliko Žemaičių vyskupas Kazimieras Pacas, medžiaga⁸. Šaltiniuose radome duomenų, jog XVII a. Šiluvos parapija buvo vizituota ne kartą, minimos 1685 m. rugpjūčio 3 d. ir 1696 m. spalio 18 d. atliktos Šiluvos parapijos vizitacijos⁹, tačiau šių vizitacijų dokumentų archyvuose surasti nepavyko. Vienas pagrindinių darbo šaltinių buvo Šiluvos parapijos archyvo dokumentai. Taip pat naudojome Pauliaus Jatulio paskelbtais Žemaičių vyskupijos dokumentų rinkiniais, kuriuose publikuoti keli XVII a. dvasininkų, susijusių su Šiluva, testamentai, ginčytino originalumo 1457 m. P. Gedgaudio privilegija Šiluvos bažnyčiai ir kt. svarbūs dokumentai¹⁰. Naudojomės Pauliaus Rabikausko sudarytu Žemaičių vyskupų reliacijų Romai rinkiniu, kuriose buvo įvertinta tuometė Lietuvos Katalikų bažnyčios padėtis, o jos kontekste paminėta Šiluvos parapija¹¹.

KOVOS SU KALVINISTAIS DĖL ŠILUVOS BAŽNYČIOS

Lietuvos istoriografijoje įsitvirtinusi nuostata, kad Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo, Šv. Petro ir Šv. Baltramiejaus bažnyčią 1457 m. rugsėjo 1 d. fundavo Petras Simonas Gedgaudas¹². Kauno arkivyskupijos kurijos archyve saugomi du šios fundacijos akto nuorašai¹³. Tačiau Lietuvoje niekas iš esmės šio akto netyrinėjo. Svarbiausi Šiluvos tyrinėtojai – P. Veblaitis ir S. Yla – buvo istorikai mėgėjai. Lenkų istoriko Grzegorzio Błaszczyko nuomone, šis P. Gedgaudo aktas tėra falsifikatas, nes P. Gedgaudas mirė 1451 m., tad 1457 m. niekaip negalėjo funduoti bažnyčios, be to, jis niekuomet nevaldė Šiluvos. Fundacinio akto turinys ir po juo pasirašę liudininkai G. Błaszczykui sukėlė nemažai abejonių¹⁴. Pirmos tikros žinios apie Šiluvos bažnyčią įrašytos 1466 m., kai, suteikiant privilegiją Betygalos bažnyčiai, liudininku minimas Šiluvos klebonas Jonas¹⁵. Taigi Šiluvos parapija įkurta XV a. viduryje, o P. Gedgaudo privilegijos autentiškumas vis dar lieka problema.

XVI a. Šiluvos katalikų bažnyčios fundaciją užgrobė evangelikai reformatai. Fundacijos atgavimo iš kalvinistų procesą pradėjo Žemaičių vyskupas Merkelis Giedraitis. Po ilgo bylinėjimosi, Vyriausiojo Tribunolo nutarimu, 1622 m. rugsėjo 9 d. nuspręsta grąžinti Šiluvos katalikams jų bažnyčios fundaciją. Fundacijai atgauti labiausiai nusipelnė Šiluvos klebonu tapęs Žemaičių kanauninkas Jonas Kazakevičius Smolka ir Žemaičių vyskupas Stanislovas Kiška¹⁶. Bylinėjantis buvo pasiremta XVI a. Šiluvos bažnyčios fundacija, kurioje buvo rašoma, kad bažnyčiai suteikiama žemė šalia bažnyčios, kita žemė nuo kelio ligi pat kūdros, trečia – ligi Dubysos upės, dovanota 10 valstiečių su visu jų kilnojamuoju ir nekilnojamuoju turtu, žemėmis, trys dešimtinės visokių grūdų (išskyrus avižas) iš Šiluvos, Girios (Girinaičių) ir Pašakarnio dvarų. Kasmet reikėjo duoti po 7 uolektis medžiagos drabužiams, avių kailinius, dvi kapas grašių druskai¹⁷.

Pasibaigus teismų procesams, kalvinistai turėjo atiduoti katalikams Šiluvos aikštę, kurioje kadaise stovėjo senoji katalikų bažnyčia, Piktaičių (*Piktaycie*), Narvidaičių (*Norwidaycie*), Juškaičių (*Juszkaycie*)

kaimus su priklausiniais ir valstiečiais, ir mažą Pašakarnio (*Poszkornski*) palivarką. Visas minėtąsias žemes savo žinion buvo perėmęs kalvinistų pamokslininkas. Šiluvos bažnyčiai reikėjo perduoti ir tas žemes, kurias buvo išsidaliję kiti kalvinistai: 2 valakus Juškaičių kaime, 2 valakus Vitaičių (*Witaycie*) kaime, 6 valakus Kalnujų (*Kolnuie*) kaime, pievų 1 valaką, taip pat žemės gabalą, kuriuo naudojosi miestietis Mykolas, 2 valakų dydžio Salių (*Soły*) salą ir kt. Katalikai reikalavo Bažnyčiai atlyginti prarastas pajamas per visus kalvinistų klestėjimo metus bei už visą nusavintą auksą, sidabrą, monstrancijas, taures, išdą, arnotus ir kitus reikmenis, pirmosios fundacijos ir vėlesnių fundacijų metu dovanotus katalikų bažnyčiai. 1623 m. per Tris Karalius kalvinistai Žemaičių kanauninkui J. Kazakevičiui turėjo duoti 2 000 auksinų, skirtų panaudoti naujos katalikų bažnyčios statybai¹⁸.

1623 m. birželio 6 d. teismo raštu katalikai pagaliau atgavo kalvinistų nusavintas žemes¹⁹. S. Ylos teigimu, bendras atgautos žemės plotas sudarė 46 valakus, 16 margų, 12 prentų²⁰, ir gauta 3 000 lenkiškų auksinų pridarytiems nuostoliams padengti²¹. M. Valančiaus duomenimis, katalikams atiduotas vienas varpas iš buvusios senosios jų bažnyčios²², daugiau jokių daiktų nebuvo perduota. Tokią materialinę bazę Šiluvos katalikai turėjo XVII a. pradžioje, atkurdami katalikų bažnyčios veiklą. Vyskupas Stanislovas Kiška 1625 m. reliacijoje Romai pasidžiaugė, jog galiausiai pavyko iš eretikų atimti ir Šiluvos bažnyčią, nors tai daug atsiėjo tiek pinigų, tiek pastangų, nes katalikų bažnyčia čia neveikusi apie 100 metų, o eretikai netgi buvo savo seminariją sukūrę – taip stipriai įsitvirtinę Šiluvoje²³.

Atgauti bažnyčią iš kalvinistų padėjo pati Švč. Mergelė Marija, XVII a. pradžioje apsireiškusi Šiluvos apylinkėse²⁴. S. Ylos duomenimis, veikiausiai Šiluvos klebonas J. Kazakevičius Smolka prie akmens, kur buvo apsireiškusi Švč. Mergelė Marija, 1625 m. pastatė vadinamąją „smolokinę“ koplyčią ir fundavo altariją. Deja, fundacinių dokumentų neišliko. Ši koplyčia buvo sunaikinta XVII a. vidurio karų metu. Naują koplyčią toje vietoje 1663 m. įrėngė Žemaičių vyskupas Aleksandras Sapiega²⁵. Joje buvo pakabintas *Nukryžiuotojo* paveikslas. Netoli šios koplyčios vis dar buvo kalvinistų žemės, kurias

norėjo perimti katalikai. 1669 m. kilus susišaudymui, kalvinistai peršovė *Nukryžiuotojo* paveikslą. Dėl jo išniekinimo buvo užvesta teismo byla, kurią 1672 m. pralaimėję kalvinistai turėjo sumokėti kompensaciją – 13 000 auksinų²⁶. Pinigus perėmęs Žemaičių vyskupas Kazimieras Pacas apie 1677 m. koplyčios remontui paskyrė 10 000 auksinų. K. Pacas nurodė, kad koplyčioje prie akmens ties peršautuoju paveikslu kiekvieną penktadienį būtų laikomos mišios su muzika Šv. Kryžiaus garbei²⁷.

J. Kazakevičiaus pradėtas Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo pagerbimas buvo tęsiamas ir stiprinamas visą XVII a. Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo vietai ypač didelį dėmesį rodė Žemaičių vyskapai. S. Ylos nuomone, J. Kazakevičius Smolka atkreipė Žemaičių vyskupų dėmesį į Šiluvą ir padėjo jai pelnyti ypatingą jų globą. Susitelkimas kovai prieš kalvinistus XVII a. pradžioje padėjo ne tik nugalėti kitatikius, bet ir sustiprino katalikų tikėjimą Šiluvoje.

KATALIKŲ BAŽNYČIOS STIPRINIMAS ŠILUVOJE

Iš kalvinistų atgavus fundaciją, Žemaičių kanauninko J. Kazakevičiaus Smolkos rūpesčiu Šiluvoje buvo pastatyta nauja medinė bažnyčia. Tačiau greitai ji tapo per maža. Jau 1629 m. Švč. Mergelės Marijos Gimimo atlaiduose dalyvavo 11 000 katalikų, priėmusių Švč. Sakramentą²⁸. 1641 m. J. Kazakevičiaus Smolkos ir tikinčiųjų lėšomis buvo pastatyta didesnė medinė, kryžiaus formos su bokšteliu parapinė bažnyčia²⁹. Bažnyčia buvo didelė, turėjo net 20 langų, dar 8 buvo zakristijoje. Stogas uždengtas malksnomis, bokštelis – balta skarda, ant jo puikavosi žalvarinis auksuotas kryžius. Šalia bažnyčios stovėjo malksnomis dengta varpinė, kurioje kabojo vienas didelis ir du mažesni varpai. Šventorius buvo aptvertas sienų tvora, vartai apdengti malksnomis³⁰.

Visą XVII a. Šiluvos bažnyčia buvo gerai prižiūrima ir remontuojama. 1672 m. testamentu Šiluvos klebonas Žemaičių kanauninkas Mikalojus Sviechovskis paskyrė lėšų Šiluvos bažnyčios stogui ąžuolinėmis malksnomis atnaujinti³¹. Velionio valia buvo įvykdyta, nes 1677 m. vizitacijoje rašoma, jog naujasis Šiluvos klebonas Žemaičių kanauninkas Joakimas Skirmantas 1674 m. bažnyčiai parūpino naują ąžuolinių malksnų stogą³². Žemaičių kancleris Šiluvos

prepozitas Jokūbas Lenevičius (*Leniewicz*) prieš 1677 m. bažnyčioje buvo įstatęs naujus didžiuosius langus bei pasirūpino, kad į didžiąsias ąžuolines bažnyčios duris būtų įdėtas tvirtas geležinis užraktas³³. Elegantiškame bažnyčios chore 1677 m. puikavosi vargonai. Tuo metu reikėjo tik pataisyti sienojus palei pamatus, nes jau buvo apipuvę ir į žemę sulindę³⁴.

1641 m. statytos bažnyčios viduje buvo trys mūriniai paausuoti altoriai: Didysis ir du šoniniai koplyčiose³⁵. Didysis Šiluvos altorius įrengtas tuometio klebono J. Kazakevičiaus Smolkos rūpesčiu, jame įstatytas stebuklingasis Švč. *Mergelės Marijos su Kūdikiu* paveikslas. Žemaičių vyskupas Jurgis Tiškevičius 1646 m. reliacijoje Romai pažymėjo, jog Žemaitijoje tuo metu buvo keturios žymiausios bažnyčios: Zapyškio, Šiluvos, Tverų ir [Žemaičių] Kalvarijos, arba Naujosios Jeruzalės. Šiluva buvo žymi stebuklais pagarsėjusiu Švč. Mergelės Marijos paveikslu³⁶.

Veikiausiai J. Kazakevičius Smolka pasirūpino, kad Šiluvos bažnyčioje būtų įrengtas kitas šoninis Švč. Rožinio altorius, kuris turėjo Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į dangų titulą. 1677 m. minėta, jog jį konsekrovo pats J. Kazakevičius Smolka³⁷.

Kito Šiluvos bažnyčios šoninio Šv. Kryžiaus altoriaus fundacija apie 1643 m. pasirūpino Skaraičių dvaro savininkas Gabrielius Klausgaila Skaraitis (*Skoroyc*). Altarijai buvo paskirta 10 000 lenkiškų auksinų ir 1 margas žemės. Iš tų pinigų dar buvo numatyta paskirti stipendiją dviem jaunuoliams į kunigus išleisti ir trim vargšams prie bažnyčios išlaikyti. Fundatorius sau ir savo giminei pasiliko altoriaus koliautoriaus teisę³⁸. Altoriaus portatilyje buvo saugomos šv. Florentino, šv. Fausto ir šv. Maksimilijono Kankinio relikvijos³⁹. Fundatorius įpareigojo prie šio altoriaus paskirtajam altaristai triskart per savaitę – trečiadieniais, penktadieniais ir šeštadieniais – laikyti gedulingas mišias⁴⁰. Tas pats Gabrielius Skaraitis bažnyčiai parūpino vidutinio dydžio varpą, ant kurio buvo *Aprėiškimo* Švč. *Mergelei Marijai* atvaizdas su įrašu⁴¹, bei sidabrinę paausuatą didelę senovinę monstranciją, kurios viršuje pavaizduota Švč. Mergelė Marija spinduliuose⁴². Kaip matome, Gabrielius Skaraitis buvo vienas didžiausių XVII a.

Šiluvos bažnyčios mecenatų. Jis sustiprino ne tik pačios bažnyčios materialinę padėtį, bet per savo fondaciją numatė galimybę plėtoti švietimui ir karitatyvinei veiklai Šiluvoje.

1641 m. statytoje bažnyčioje didžiausias dėmesys buvo skirtas puoselėti Švč. Mergelės Marijos kultą: jos garbei paskirti net du altoriai. Galime teigti, jog XVII a. pirmojoje pusėje Šiluvoje įsitvirtino stipri Švč. Mergelės Marijos pagerbimo tradicija, Rožinio kalbėjimas ir kitos maldos Dievo Motinos garbei.

Ypač svarbi Šiluvos bažnyčios padėtį pagerinusi fondacija buvo atlikta 1650 m. birželio 3 d. Norėdamas išpirkti savo nuodėmes ir išgelbėti savo sielą, Kristupas Kochanas (*Kochan*) (jo žmona buvo Ona Ukolskaitė) Šiluvos bažnyčiai testamentu paskyrė 55 000 auksinų iš Laukuvos (*Lakowo*) Raseinių valsčiuje ir Šaukoto (*Szaukoty*) Tendžiogalos valsčiuje dvarų. Iš šių lėšų prie bažnyčios turėjo būti išlaikomi keturi mansionaristai (pagyvenę kunigai), kurių pareiga – kasdien giedoti Švč. Mergelės Marijos Valandas (*cursum seu Officium Parvum BVM*), sekmadieniais ir šventadieniais laikyti votyvines mišias, paprastomis dienomis – skaitytines mišias, kas savaitę atlaikyti vienerias gedulingas skaitytines mišias už K. Kochano sielą⁴³. Šį K. Kochano testamentą ir nurodymus mansionaristams patvirtino Žemaičių vyskupas Petras Parčevskis 1651 m. sausio 11 d. Mansionaristų fondacijos proga bažnyčia paversta prepozitūrine⁴⁴, taip dar labiau sustiprintas Švč. Mergelės Marijos kultas Šiluvos parapijoje⁴⁵. 1651 m. buvo ne tik patvirtinta mansionaristų fondacija, bet ir atlikta bažnyčios konsekracija, kuria pasirūpino tas pats Žemaičių vyskupas Petras Parčevskis 1651 m. sausio 8 d.⁴⁶

1664 m. gegužės 15 d. Raseinių seniūnas Jurgis Juozapas Stefanovičius Kristovskis (*Chrzystowski*) patvirtino savo mamos Raseinių seniūnienės Marinos Ozemblovskos Talatovos (*Ozięblowska Talatowa*) užrašymą Šiluvos bažnyčiai. M. Talatova bažnyčiai paskyrė 2 valakus su vienkiemiais (*zas-ciankami*) Jaunaičių (*Jawnaycie*) kaime. Pagal šią dotaciją bažnyčiai buvo paaukota 300 auksinų vertės sidabrinė paaukuota lempa, kuri turėjo būti pastatyta priešais Švč. Sakramentą. Bažnyčioje turėjo būti išstatytas donatorės herbas, kurį ji pati bažnyčiai

paruošė ir pateikė. Lempelė turėjo degti amžinai už donatorės sielą, ypač pageidauta, kad ta lempa būtų deginama sekmadieniais ir šventadieniais, kai pagal nurodymą reikėjo atlaikyti mišias už donatorės sielą. Kasmet, kitą dieną po Švč. Mergelės Marijos Gimimo šventės, reikėjo privalomai atlaikyti giedotines gedulingas mišias už M. Talatovos sielą. Kaip matome, ši fondacija nebuvo labai griežta. 1677 m. pridėta pastaba, jog dėl lėšų trūkumo galima rečiau deginti lempą ir laikyti mažiau mišių. Buvo būtina mišias laikyti kitą dieną po Švč. Mergelės Marijos Gimimo šventės, lempelę degti sekmadieniais ir šventadieniais⁴⁷. Šią dotaciją 1664 m. spalio 19 d. patvirtino Žemaičių vyskupas Aleksandras Sapiega.

1664 m. spalio 29 d. buvo sudarytas M. Talatovos dotacija perduodamų žemių Šiluvos bažnyčiai inventorių. Nustatyta, kad Jaunaičiuose buvo 2 tušti valakai ir 5 vienkiemiai, kurie detalizuoti: 1) *Degleisywnym* (?) vienkiemyje buvo 4 margai 22 prentai – mokesčius sudarė 14 grašių, 2) *Żewetlawkis* ir *Jodeykiskziskis* 8 margai – nuo mokesčių atleistas, 3) *Dydemisziskis* 1 margas – 3 grašiai mokesčių, 4) *Antszaltunis* 2 margai, 28 prentai – 8 grašiai, 5) *Milzupis* 2 margai, 10 prentų – 7 grašiai. Visos šios žemės 1664 m. lapkričio 3 d. perduotos Šiluvos klebonui M. Sviechovskiui. Kaip matome, kadangi šios žemės buvo bajoriškosios, tai nurodyta, kokius mokesčius valstybės išdui nuo tų valdų privaloma mokėti. Bažnyčia įgijo žemes, kuriose tuo metu niekas negyveno ir jokių pastatų nebuvo⁴⁸. Bet ateityje jos galėjo atnešti pelno.

Kitas svarbus XVII a. antrosios pusės įvykis: 1670 m. gegužės 24 d. Minsko vaiskio Jeronimo Ivanauskio (*Iwanowski*) ir jo žmonos lėšomis baigtas statyti naujas Didysis altorius. Jame buvo įstatytas senasis stebuklingasis Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu paveikslas⁴⁹. Jį dengė kitas Švč. Mergelės Marijos paveikslas, kuriame ją skydais nuo piktųjų dvasių strėlių saugojo angelai⁵⁰. Altorius buvo visas paaukuotas, papuoštas keturiomis skulptūromis: vienoje pusėje Lenkijos globėjo šv. Stanislovo ir šv. Petro, kitoje pusėje šv. Kazimiero ir šv. Baltramiejaus⁵¹. Tas pats Minsko vaiskis karališkasis rotmistras J. Ivanauskis bažnyčiai padovanojo baltą arnotą su vyšninio atlaso kolona, stulą ir manipulį⁵². 1674 m. stebuklingam Švč. Mergelės Marijos paveikslui buvo sukurti

sidabriniai paausuoti aptaisai, kurių autorius – Karaliaučiaus meistras Laurynas Hoffmanas⁵³. Juos padirbinti pasirūpino ir lėšų šiam darbui atlikti suteikė tuometinis Šiluvos klebonas Žemaičių kanauninkas Joakimas Skirmantas⁵⁴. Didžiajame altoriuje 1677 m. jau buvo 28 sidabriniai votai – taip pagerbtas stebuklingasis paveikslas⁵⁵.

Didžiojo altoriaus ikonografinė programa atitiko bažnyčios titulą: svarbiausias dėmesys buvo paskirtas Švč. Mergelei Marijai, o šv. Petras ir šv. Baltramiejus įprasminėti skulptūromis. Kitos dvi – šv. Stanislovo ir šv. Kazimiero – skulptūros buvo glaudžiai susijusios su Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir Lenkijos Karalystės globėjais, valstybingumo raida, liudijo ne tik apie sielovados, bet ir apie pilietinę Bažnyčios poziciją.

Parapijos klebonai buvo įpareigoti prie Didžiojo altoriaus laikyti mišias už visus parapijiečius, gyvus ir mirusius, bei visus Žemaičių vyskopus, daug gero Šiluvos parapijai padariusius, gausiai ją apdovanojusius. Be to, reikėjo laikyti mišias už pasaulietinius Lietuvos valdovus, ypač už žemaičių krikštytoją, pirmųjų parapijų įkūrėją kunigaikštį Vytautą. Taip Bažnyčia dar kartą pagerbė ne tik bažnytinę, bet ir pasaulietinę valdžią, akcentavo jos nuopelnus Bažnyčiai ir tikėjimo sklaidai. Šiluvos klebonai buvo įpareigoti prisiminti visus kitus Šiluvos ir visos Žemaitijos bažnyčių geradarius, fundatorius ir donatorius, už jų sielas du kartus per metus surengti minėjimus ir jų metu gedulingas mišias atlaikyti⁵⁶. Taip parapija atsidėkojo visiems savo geradariams.

1677 m. vizitacijoje minimas ketvirtasis Visų Šventųjų altorius, kurio portatilyje buvo saugomos šv. Viktoro, šv. Horencijaus ir šv. Faustino Kankinių relikvijos⁵⁷. Neaišku, kada jis buvo įrengtas, kas pasirūpino jo fundacija.

Be šių didžiųjų dotacijų Šiluvos bažnyčiai XVII a. buvo aukojama įvairių daiktų, liturginių reikmenų. Antai Vilniaus vyskupas Abraomas (?) Vaina Šiluvai padovanojo miširolą raudonais viršeliais⁵⁸, juodą kapą, raudoną antepediją ir juodą bursą su pala⁵⁹. Rietavo tijūnas Karolis Bielevičius bažnyčiai paskyrė juodo aksomo arnotą su stula ir manipuliu⁶⁰, Uršulė Kulminska paaukojo raudoną veliumą⁶¹ ir pan. Žemaičių vyskupas Petras Parčevskis 1656 m.

vasario 22 d. testamentu Šiluvos bažnyčiai paliko 100 auksinių ir naują paausnotą taurę su patena⁶². 1671 m. už atgautus iš kalvinistų pinigus buvo nulietas didysis varpas Šiluvos bažnyčiai⁶³. Apie 1677 m. Šiluvos parapijai paaukotos keturios sidabrinės žvakidės, jas dovanojo pats Žemaičių vyskupas Kazimieras Pacas⁶⁴. Šiluvos liturginių reikmenų inventorių buvo pavydėtinais turtingas, liudijo, kad Šiluva išties buvo neeilinė parapija, gausiai apdovanojama.

PARAPIJOS KLEBONAI, ŠVIETĖJIŠKA IR KARITATYVINĖ PADĖTIS

Nežinoma, kam priklausė Šiluvos katalikų bažnyčios patronatas, kas turėjo teisę pasiūlyti kandidatus į Šiluvos klebonus XV–XVI a. G. Błaszczyk mano, kad veikiausiai fundatoriumi ir patronu buvo koks nors bajoras. XVII a. bažnyčią atgavus iš kalvinistų, Šiluvos patronato teisė perėjo Žemaičių vyskupams, nes iš esmės jų rūpesčiu bažnyčia buvo atgauta. Taip Šiluva dar labiau buvo susieta su Žemaičių vyskupais, kurie tapo tiesioginiais jos globėjais. Vyskupai Šiluvos klebonais parinkdavo atsakingus ir žymius dvasininkus. Šiluvos parapija teikė dideles pajamas, todėl klebonu turėjo tapti jų vertas asmuo, galintis jas tinkamiausiai panaudoti. Visi XVII a. Šiluvos klebonai buvo susiję su Žemaičių kapitula, padėjo vyskupams tvarkyti visos vyskupijos reikalus.

Pirmuoju XVII a. Šiluvos klebonu tapo Jonas Kazakevičius Smolka, teologijos ir bažnytinės teisės daktaras, Žemaičių kanauninkas. Mokslus baigė Varniuose, Alsėdžių seminarijoje, studijavo Vilniaus akademijoje, įgijo teologijos ir teisių daktaro laipsnius. 1604 m. kovo 13 d. Kražiuose vyskupas M. Giedraitis jį iššventino į kunigus. Kadangi buvo artimas vyskupo M. Giedraičio bendradarbis, netrukus tapo Žemaičių kanauninku, buvo įpareigotas vesti įvairias teismų bylas⁶⁵. 1643 m. J. Kazakevičius Smolka paskirtas Žemaičių sufraganu ir titulinu Spigaco vyskupu. Mirė 1646 m. Varniuose, 64 metų amžiaus, palaidotas Varnių katedros rūsyje⁶⁶.

J. Kazakevičius Smolką parapijoje pakeitė kitas žymus Šiluvos klebonas, karališkasis sekretorius, Žemaičių kapitulos prokuratorius Mikalojus Sviechovskis. Manoma, studijavęs Vilniaus

akademijoje⁶⁷. Jo laikais Šiluvoje susiklostė pagrindinės pamaldumo tradicijos, jis pasirūpino Šiluvos bažnyčios konsekracija. 1672 m. gegužės 6 d. Alsėdžiuose M. Sviechovskis sudarė testamentą⁶⁸ ir veikiausiai netrukus pasimirė. Jį pakeitė Žemaičių kanauninkas Joakimas Skirmantas. Šis dvasininkas buvo gimęs apie 1634 m., mokėsi pas jėzuitus Kražiuose, Braunsbergo bei Vilniaus popiežiškose seminarijose, tapo teologijos daktaru⁶⁹. 1677 m. Šiluvos klebonu minimas Jokūbas Lenevičius. Jis padėjo J. Skirmantui valdyti parapiją, nuolat gyveno Šiluvoje ir ja rūpinosi. Nuo 1700 m. J. Skirmantui parapijoje padėjo Mikalojus Ivanauskas, baigęs popiežišką seminariją Vilniuje, mokėjęs lietuviškai ir lenkiškai⁷⁰. 1702 m. J. Skirmantas tapo Žemaičių sufraganu.

S. Ylos nuomone, 1672 m. Šiluvoje gyveno ir iš jos ūkio buvo išlaikoma net dvylika kunigų: klebonas, du altaristos, keturi mansionariai ir penki vikarai⁷¹. Gal tiek dvasininkų Šiluvoje visą XVII a. ir nebuvo, tačiau aišku, kad parapija buvo turtinga ir pajėgi aprūpinti ne vieną dvasininką. Šiluvoje XVII a. netrūko žmonių, galinčių pasirūpinti tikinčiųjų sielovada, puoselėti pamaldumo tradicijas. Deja, išliko tik kelios jų pavardės. Antai 1677 m. Šiluvoje vikaravo 26 metų amžiaus Jonas Bokševičius, 1675 m. baigęs popiežišką seminariją Vilniuje, mokėjęs lietuvių, lenkų ir lotynų kalbas. 1672 m. vargonininku buvo Jovarauskis, zakristijonu – Jazdauskis⁷².

Manoma, kad parapinė mokykla Šiluvoje buvo sukurta dar XVII a. pirmojoje pusėje J. Kazakevičiaus iniciatyva. Mokykla turėjo padėti sustiprinti sielovadą iš eretikų atimtoje parapijoje⁷³. Galimybę mokytis mokykloje turėjo paprasti parapijiečiai, nes mokslas buvo nemokamas. Švietimo reikalais Šiluvoje rūpinosi ne tik klebonas, bet ir bajorija. Kaip minėta, stipendiją dviems jaunuoliams tęsti studijas 1643 m. buvo parūpinęs Gabrielius Skaraitis. Deja, inventoriuose nepažymėta, kad 1677 m. Šiluvoje būtų veikusi mokykla. Tačiau tuo metu buvo įprasta, jog parapinės mokyklos veikdavo su pertraukomis.

Be švietimo parapijoje rūpintasi ir karitatyvine globa. Tas pats G. Skaraitis 1643 m. paskyrė lėšų trims vargšams išmaitinti. 1672 m. sudarytame testamente klebonas M. Sviechovskis minėjo Šiluvos

vargšų prieglaudą ir liepė jai paskirti atlikusias sėklas⁷⁴. 1677 m. vizitacijoje minima prieglauda, stovėjusi netoli bažnyčios. Deja, tuo metu ji buvo labai prastos būklės, griūvanti, reikalinga didesnės priežiūros. Tačiau joje gyveno net septyni „vargšai varpininkai ir kasdien tarnavo bažnyčiai“. Tai Jurgis Urbanaitis (*Urbanaytis*) su žmona, Jokūbas Rudžentis (?) (*Rudziēntis*) su žmona, Zacharijus Mikolajaitis (*Mikalojaitis*), Kristupas Gudelis ir Katarina Leparska⁷⁵.

PARAPIJOS ŪKIS 1677 M.

G. Błaszczyko tyrimai atskleidžia, jog XVII a. Šiluvos parapija buvo viena turtingiausių Žemaičių vyskupijoje. Pasinaudodamas 1667 m. Žemaičių vyskupijos parapijų dūmų sąrašais, istorikas nustatė, jog Šiluvos parapija tuo metu turėjo 52 dūmus ir buvo ketvirta pagal turtingumą Žemaičių vyskupijoje po Raseinių (110 dūmų), Šiaulių (82 dūmai) ir Kražių (60 dūmų) parapijų⁷⁶.

1677 m. vizitacijos metu sudaryto inventoriaus duomenimis, tuo metu Šiluvos parapijai priklausė 13 tarnybų Šiluvos miestelyje, Bagužiškių (*Boguszyszki*) palivarkas ir šeši valstiečių kaimai. Bagužiškių kaime gyveno dvi valstiečių tarnybos, Piktaičiuose (*Piktaycie*) – septynios, Narvidaičiuose (*Norwidaycie*) – penkios, Juškaičiuose (*Juszkaycie*) – aštuonios, Pašakarnyje (*Poszkornie*) – penkios, o Kalnų (*Kolnuie*) kaime – šešios⁷⁷. Iš viso klebonas valdė 46 tarnybas.

Klebonas gyveno Šiluvos miestelyje pastatytoje erdvioje klebonijoje, kuriai priklausė visi reikalingi ūkiniai pastatai. Bagužiškių palivarke stovėjo gyvenamasis namas ir ūkiniai trobesiai, 1675 m. liepos 28 d. palivarko gyvulių ūkį sudarė dvi karvės, trys maži jautukai ir šešios avys⁷⁸.

Visų tarnybų valstiečiai turėjo atlikti klebonui tam tikras prievoles. Šiluvos miestelyje gyvenusieji turėjo pasirūpinti klebono korespondencija, vežti grūdus į malūną bei per metus atlikti dar 12 prievolių, vad. „gvoltų“: šienauti arba grębti ir vežti šieną ir kt. Be to, miestiečiai turėjo paeiliui atlikti sargybą bažnyčioje, tverti ir prižiūrėti kapinių tvorą arba atlikti činšą, kaip buvo nustatyta ankstesniuose inventoriuose, mokėti už naudojimąsi sklypais ir margais.

Piktaičių, Narvidaičių ir Juškaičių valstiečiai turėjo dirbti Bagužiškių palivarke: vasarą nuo Šv. Jurgio iki Visų Šventųjų eiti lažą 4 dienas per savaitę, o žiemą – 3 dienas per savaitę. Be to, mokėti činšą – nuo valako po 4 kapas grašių, duoti dėklos – nuo valako 1 Vilniaus mato statinę rugių, 3 statines miežių, 1 žąsį, 2 vištas ir 20 kiaušinių. Be to, šie valstiečiai paeiliui turėjo sargauti klebonijoje ir Bagužiškių palivarke. Derliaus nuėmimo metu turėjo atlikti „gvoltus“: 6 dienas per metus 4 žmonės iš kiekvienos tarnybos turėjo eiti dirbti į palivarką⁷⁹.

Pašakarnio kaimas buvo toli nuo Bagužiškių palivarko, todėl kassavaitinis lažas buvo neįmanomas. Šie valstiečiai turėjo mokėti nuo valako po 6 kapas grašių činšo, duoti po 1 statinę avižų, 1 žąsį, 2 vištas ir 20 kiaušinių dėklos. Kaip ir kitų kaimų valstiečiai, turėjo atlikti tuos pačius „gvoltus“, o dar papildomai Pašakarnio kaimo tarnyboms buvo paskirta nuo valako 40 dienų atodirbių, į kuriuos reikėjo pasiųsti po vieną žmogų: 20 dienų jis turėjo dirbti rugių [sėjos], arimo ir daržovių [nuėmimo], o kitas 20 dienų – rugiapjūtės arba šienovežio darbus. Be to, turėjo paeiliui sargauti⁸⁰.

Kalnujų kaimo prievolės nustatė Žemaičių vyskupas Kazimieras Pacas 1677 m. kovo 14 d. vizitacijos metu. Šie laisvieji valstiečiai už naudojimąsi žeme turėjo nuo valako mokėti po 6 kapas grašių činšo, duoti 1 žąsį ir 2 vištas dėklos, atodirbius eiti nuo valako 20 dienų (dirbti šieno, rugių pjovimo ir daržovių nuėmimo darbus), atlikti pastotės prievolę: vykti su vežimais į Kauną arba Tilžę, ten, kur bus nurodyta. Jei šios pastotės prievolės neatliktų, tuomet nuo valako turėtų sumokėti po 10 lietuviškų kapų grašių. Be to, šios laisvųjų valstiečių tarnybos kasmet turėjo duoti klebonui po du dubenis medaus, Kalėdoms ar kitu laiku pagal poreikį – pristatyti 10 porų paukščių, atvežti nuo valako po 10 vežimų medienos iš Šiluvos miško⁸¹.

Kaip matome, klebono ūkyje dirbo tiek baudžiaviniai valstiečiai, tiek laisvieji, gyvenę Kalnujų kaime. Jų prievolės buvo tipiškos, kadangi pajamos iš žemės ūkio buvo vienintelis to meto žmonių pragyvenimo šaltinis. Įdomu pastebėti, jog Šiluvos klebonas neturėjo karčemos, kuri kitose parapijose žymiai papildydavo klebono išdą. Tačiau ir be karčemos Šiluvos klebonas, turėdamas 46 tarnybas, galėjo turtingai gyventi.

Apibendrinant – Šiluvos parapija XVII a. sparčiai kilo ir plėtojosi. Atgavus fundaciją iš kalvinistų, per trumpą laiką buvo ne tik atstatyta ir įrengta bažnyčia, bet ir koplyčia. Švč. Mergelės Marijos apsireiškimas padėjo įtvirtinti sielovados programą, vykdyti Tridento susirinkimo nuostatas. Šiluvos parapija tapo viena svarbiausių Lietuvos šventovių. XVII a. įsitvirtino stebuklingojo Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu paveikslo, kabojusio Didžiajame altoriuje, pagerbimo tradicija, o Šiluvos koplyčioje, pastatytoje ant akmens, prie kurio apsireiškė Švč. Mergelė Marija, buvo pagerbiamas peršautasis *Nukryžiuotojo* paveikslas.

Nuo XVII a. pirmosios pusės Šiluvos parapija džiaugėsi išskirtine vyskupų globa bei materialine parama, parapijai gausiai auکوjo parapijiečiai bajorai, iš kurių žymiausiais fundatoriais galime išskirti Gabrielių Skaraitį, fundavusį bažnyčioje Šv. Kryžiaus altorių, suteikusį paramą švietimo ir karitatyvinės veiklos plėtotei parapijoje, ir Kristupą Kochaną, suteikusį lėšų keturių mansionaristų išlaidų kymui ir Švč. Mergelės Marijos Valandų giedojimui. Daugiausia Šiluvos parapijos suklestėjimui nusielpė jos tiesioginiai šeimininkai klebonai Jonas Kazakevičius Smolka, Mikalojus Sviechovskis ir Joakimas Skirmantas bei jų pagalbininkai, kurie rūpinosi tiek parapijos materialine padėtimi, tiek, visų pirma, sielovada.

Nuorodos

¹ Veblaitis, Petras. *Šiluvos bažnyčia ir jos infulatai. Pluoštas istorinių žinių*. Atspaudas iš *Draugijos*. Kaunas: Kuznickio ir Beilio spaustuvė, 1940.

² Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas (toliau – KAKA). Šiluvos parapijos archyvas. Iš viso saugomos septynios bylos. Kai kurių jų aprašus atliko kun. P. Veblaitis. Bylos neturi numeracijos, bylų viduje lapai taip pat nesumeruoti.

³ *Šiluvos bažnyčios XVII–XIX a. dokumentų fotokopijos*. KAKA. B. 458 (šioje byloje yra P. Gedgaudo fundacijos nuorašas, Šiluvos archyve XVIII a. buvusių XVI–XVIII a. dokumentų sąrašai, 1731 m. inventorių, 1739 m. vizitacija ir kt. dokumentai); *Šiluvos bažnyčios XVII–XIX a. dokumentų fotokopijos*. KAKA. B. 460 (saugomi 1621–1622 m. bylinėjimosi su kalvinistais dokumentai, 1685 m. banicija Steponui Stanevičiui, 1739 m. teismo dekretas, 1742 m.

- bažnyčios inventorius ir kt.; dalį šios bylos dokumentų P. Veblaitis išvertė į lietuvių kalbą ir atspausdino mašinėle).
- ⁴ Vaišnora, Juozas, MIC. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių katalikų mokslių akademija, 1958, p. 343–362.
- ⁵ Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje*. Pirmoji dalis: *Reformacija ir restauracija*. Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1970. Šis veikalas buvo perleistas pridėjus rankraštyje likusių antrąją dalį, žr. Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje* / Red. G. Mikelaitis. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2007. Naujasis leidimas turi S. Ylos parengtą priedą – svarbiausių su Šiluva susijusių dokumentų vertimus į lietuvių kalbą.
- ⁶ Kviklys, Bronius. *Šiluva*. In: *Lietuvos bažnyčios*. T. 3: *Kauno arkivyskupija*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1983, p. 396–408.
- ⁷ Šinkūnaitė, Laima. *Šiluvos istorija ir šventumas*. In: *Artuma*. 2000, Nr. 7–8, p. 20–26; Paknys, Mindaugas. *Šiluvos Švč. Mergelės Marijos paveikslas*. In: *Naujasis židinys-Aidai*. 2003, Nr. 6, p. 310–312.
- ⁸ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 53v–78.
- ⁹ *Šiluvos parapijos dokumentų 1777 m. gegužės 31 d. sąrašas (Elenchus documentorum Ecclesiae Szydłowiensis)*. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas.
- ¹⁰ *Codex Mednicensis seu Samogitiae dioecesis*. Pars I / Collegit P. Jatulis. Roma: Academia Litwana Catholica scientiarum, 1984; *Codex Mednicensis seu Samogitiae dioecesis*. Pars II / Collegit P. Jatulis. Roma: Academia Litwana Catholica scientiarum, 1989.
- ¹¹ *Relationes status dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae*. V. 1. *Dioecesis Vilnensis et Samogitiae* / Red. P. Rabikauskas. Roma: Academia Litwana Catholica scientiarum, 1971.
- ¹² Yla, op. cit., 1970, p. 42.
- ¹³ KAKA. Šiluvos parapijos archyvas.
- ¹⁴ Błaszczyk, Grzegorz. *Codex Mednicensis seu Samogitiae dioecesis. Pars I (1416–1669) / Collegit P. Jatulis*. Roma: *Academia Litwana Catholica Scientiarum*, 1984, ss. 2 nlb., XXIV, 709. (Recenzija). In: *Lituanio – Slavica Posnanensia. Studia historica*. T. 3. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1989, s. 285–289. Šiuo klausimu taip pat rašė Liudas Jovaiša, pateikęs alternatyvių pasvarstymų. Žr. Jovaiša, Liudas. *Švč. Mergelės apsireiškimas Šiluvoje: liudijimai, tradicija, kritika*. In: *Naujasis židinys-Aidai*. 2007, Nr. 11–12. Taigi, Šiluvos parapijos ankstyvoji istorija dar laukia savo tyrinėtojo [sud. past.].
- ¹⁵ Błaszczyk, Grzegorz. *Diecezja żmudzka od XV wieku do początku XVII wieku*. Ustrój. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993, s. 137, 160.
- ¹⁶ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 56.
- ¹⁷ P. Gedgaudo fundacija, 1457 m. sekmadienis po Šv. Lemberto. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas. Šio dokumento vertimą į lietuvių kalbą atliko P. Veblaitis, žr.: Veblaitis, op. cit., p. 4–5; Yla, op. cit., 2007, p. 363–364. Lotyniškas privilegijos tekstas skelbiamas: Veblaitis, op. cit., p. 5–6 ir *Codex Mednicensis...*, 1984, p. 98–100.
- ¹⁸ *Žemaičių vyskupo Stanislovo Kiškos punktai kalvinistams*, 1622 m. spalio 4 d. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas.
- ¹⁹ Rankraštinė Šiluvos istorija, apie 1651. Yla, op. cit., 2007, p. 374.
- ²⁰ Yla, op. cit., 1970, p. 156–157.

- ²¹ S. Kiškos susitarimas su kalvinistais, 1623 m. gegužės 26 d. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas.
- ²² Valančius, Motiejus. *Žemaičių vyskupystė*. In: Valančius, Motiejus. *Raštai*. T. 2. Vilnius: Vaga, 1972, p. 102–103.
- ²³ S. Kiškos reliacija, 1625 m. In: *Relationes...*, p. 239–240.
- ²⁴ Šinkūnaitė, op. cit.
- ²⁵ Yla, op. cit., 1970, p. 169, 197.
- ²⁶ Yla, op. cit., 1970, p. 210; Valančius, op. cit., p. 136–137.
- ²⁷ Žemaičių vyskupo K. Paco dotacija, Šiluva, apie 1677 m. In: *Codex Mednicensis...*, 1989, p. 334–335; *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 56–56v; Yla, op. cit., 2007, p. 164.
- ²⁸ Valančius, op. cit., p. 114.
- ²⁹ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 54.
- ³⁰ Yla, op. cit., 1970, p. 168. S. Yla, aprašydamas 1641 m. bažnyčią, rėmėsi Vatikano archyvais.
- ³¹ M. Sviechovskio testamentas, Alsėdžiai, 1672 m. gegužės 6 d. In: *Codex Mednicensis...*, 1989, p. 328.
- ³² *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 53v.
- ³³ Ibid, l. 53v–54.
- ³⁴ Ibid, l. 53v.
- ³⁵ Yla, op. cit., 1970, p. 168.
- ³⁶ J. Tiškevičiaus reliacija, 1646 m. In: *Relationes...*, p. 285–286. Įdomu pastebėti, jog Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje vyskupas šioje reliacijoje neminėjo.
- ³⁷ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 55v.
- ³⁸ Ibid, l. 55v; Yla, op. cit., 1970, p. 169; Valančius, op. cit., p. 123.
- ³⁹ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 55v.
- ⁴⁰ Ibid, l. 58–58v.
- ⁴¹ Ibid, l. 68.
- ⁴² Ibid, l. 59.
- ⁴³ Veblaitis, op. cit., p. 10–11; *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 57v–58; *P. Parčevskio raštas dėl keturių mansionaristų fundacijos, 1651 m. lapkritis*. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas (M. Valančius rašė, kad paskyrė 25 000 auksinų, žr. Valančius, op. cit., p. 128.)
- ⁴⁴ Veblaitis, op. cit., p. 10–11.
- ⁴⁵ Yla, op. cit., 1970, p. 188.
- ⁴⁶ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 54.
- ⁴⁷ J. J. Kristovskio raštas, 1664 m. gegužės 15 d. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas; *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 57 (šiam dokumente netiksliai nurodoma fundacijos data: 1674 m.).
- ⁴⁸ *Paždininkio Petro Konstantino Semaškos raštas, 1664 m. lapkričio 3 d.* KAKA. Šiluvos parapijos archyvas.
- ⁴⁹ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 55.
- ⁵⁰ Šinkūnaitė, op. cit., p. 24.
- ⁵¹ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 55.
- ⁵² Ibid, l. 61v.
- ⁵³ Paknys, op. cit., p. 312; *Šiluvos bažnyčios XVII–XIX a. dokumentų fotokopijos*. KAKA. B. 458, l. 102.

- ⁵⁴ Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 59v.
- ⁵⁵ Ibid, l. 60–61.
- ⁵⁶ Veblaitis, op. cit., p. 11; Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 57v–58.
- ⁵⁷ Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 55v.
- ⁵⁸ Ibid, l. 67.
- ⁵⁹ Ibid, l. 63–65.
- ⁶⁰ Ibid, l. 62v.
- ⁶¹ Ibid, l. 64.
- ⁶² P. Parčevskio testamentas, Varniai, 1656 m. vasario 22 d. In: *Codex Mednicensis...*, 1989, p. 290.
- ⁶³ Valančius, op. cit., p. 139.
- ⁶⁴ Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 69v.
- ⁶⁵ Yla, op. cit., 1970, p. 149.
- ⁶⁶ Ibid, p. 172–173; Valančius, op. cit., p. 125.
- ⁶⁷ Yla, op. cit., 1970, p. 185.
- ⁶⁸ M. Sviechovskio testamentas, Alsėdžiai, 1672 m. gegužės 6 d. In: *Codex Mednicensis...*, 1989, p. 326–333.
- ⁶⁹ Yla, Stasys. *Šiluva*. In: *Lietuvių enciklopedija*. T. 29. Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1963, p. 514–515.
- ⁷⁰ Ibid.
- ⁷¹ Yla, op. cit., 1970, p. 215.
- ⁷² Ibid, p. 215.
- ⁷³ Valančius, op. cit., p. 114.
- ⁷⁴ M. Sviechovskio testamentas, Alsėdžiai, 1672 m. gegužės 6 d. In: *Codex Mednicensis...*, 1989, p. 328.
- ⁷⁵ Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 69.
- ⁷⁶ Błaszczyk, op. cit., 1993, s. 49–49.
- ⁷⁷ Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. kovo 12 d. vizitacija. KAKA. B. 139, l. 72–74v.
- ⁷⁸ Ibid, l. 72v.
- ⁷⁹ Ibid, l. 73.
- ⁸⁰ Ibid, l. 74.
- ⁸¹ Ibid, l. 74v.

Vaida KAMUNTAVIČIENĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

ŠILUVA PARISH IN THE 17TH CENTURY

Key words: Šiluva, church, parish, foundation, priest, visitation, altar.

Summary

The Implementation of the Council of Trent programme made parishes of the Lithuanian Catholic Church flourish in the 17th century. The foundation of the Šiluva church previously seized by Calvinists was returned to Catholics in 1622. Through the 17th century, most important traditions of devotion and their ways of expression took shape in Šiluva. The Apparition of the Blessed Virgin Mary in 1608 turned the parish into one of the most important religious centers in Lithuania. This article discusses the growth of material facilities of the parish and evolution of devotional practices. The research is based on the visitation of the bishop Kazimieras Pacas in 1677, on the documents from the Šiluva archives and on other sources.

The Šiluva parish was one of the richest in Samogitia in the 17th century. Up to 52 families of serfs (in Polish *dym*) belonged to it. Samogitian bishops had the right of patronage. They always paid special attention to Šiluva. The priests of the Šiluva parish through the 17th century who contributed the most to the florescence of the parish were the canon of Samogitia Jonas Kazakevičius Smolka (till 1646), the procurator of Samogitian capitula Mikalojus Sviechovskis (till 1672) and the canon of Samogitia Joakimas Skirmantas. They always had many collaborators who helped them in material and devotional issues.

A new church was built in Šiluva just after the retrieval of the foundation. In 1641, it was replaced by a larger wooden cross-shaped parochial church. The miraculous image *The Blessed Virgin Mary with the Child* was kept in the High altar. On the sides there were the altars of The Assumption of the Blessed Virgin Mary and The Holy Cross. The latter was founded around 1643 by Gabrielius Klausgaila Skaraitis. In 1640 Kristupas Kochanas founded by his testament the sustenance of four mansionarists (Latin *mansionarii*) and chant of Hours of the Blessed Virgin Mary. Because of this occasion the Šiluva church was transformed into the prepositor in 1651. The Bishop of Samogitia

Petras Parčevskis implemented its consecration. In 1664 Marija Ozemblovskā Talatova gave funds for the eternal light near the Holy Sacrament. In 1670 Jeronimas Ivanauskis looked after the construction of a new High altar. In 1674 there was created a gilded silver casing for the miraculous image. The fourth altar of All Saints was constructed in the church.

The largest attention in the Šiluva parish was paid to the nurturance of the cult of the Blessed Virgin Mary. The tradition of veneration of the image of *The Blessed Virgin Mary with the Child* was rooted. The shot-through image of *The Crucifix* was venerated in the Šiluva chapel that was built on the stone where the Blessed Virgin Mary appeared. The parish paid special attention to the recollection of its patrons: Bishops of Samogitia and Rulers of the Grand Duchy of Lithuania. There were special worships devoted to them. Supposedly, in the first half of the 17th century in Šiluva hospital and primary school were founded, the latter operated with pauses.

Gauta 2009 04 20

Parengta spaudai 2009 05 17

THE IMAGE *THE BLESSED VIRGIN MARY WITH THE CHILD* OF THE ŠILUVA BASILICA: THE PROBLEMS OF THE ORIGIN, ICONOGRAPHIC CONTEXT AND DATING

Key words: Church history, Catholic Church, legend of the Apparition, *The Blessed Virgin Mary with the Child* of Šiluva.

THE ORIGIN OF THE IMAGE IN THE CONTEXT OF THE CHURCH HISTORY AND THE LEGEND OF THE APPARITION

The image of the High altar of the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva *The Blessed Virgin Mary with the Child* is famous for miracles and on September 8, 1786, with the permission of Pope Pius VI, was crowned with golden crowns. The image is also called *The Blessed Virgin Mary of Šiluva*, *Our Lady of Šiluva* or *Šiluva Madonna* (Fig. 1).

The history of the Šiluva church and of its image of Mary is based on events supported by documents and on the story, which has become a tradition, about the Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva at the beginning of the 17th century. The history of the Šiluva church from the middle of the 19th century has been frequently discussed in special publications of various genres or in literature of a more general character¹. For a long time conclusions of the first historians of the Šiluva church had not been analysed, but only supplemented with details. In the 20th century during the interwar period, a scientific research on the history of the Šiluva church had been undertaken, but no significant studies were prepared. The first coherent, although not covering all the aspects of the research, scientific work was *Šiluva in the History of Samogitia* by

Stasys Yla (*Šiluva Žemaičių istorijoje*. Boston, 1970). At the beginning of the 21st century Lithuanian scientists have been researching the history of the Šiluva church from new aspects such as the analysis of documents, traditions of devotion, architecture of the building and sacral art history, as well as using new methods (research is also reflected by this volume).

The history of the Šiluva church is similar to the history of many other churches of Lithuania established after the christening of the country in the end of the 14th and 15th centuries. The Šiluva church, founded in 1457 by Petras Gedgaudas², after the fire at the beginning of the 16th century was rebuilt by Andrius Zaviša or Mikalojus Kęsgaila³. The son of Andrius Zaviša, Merkelis Zaviša, having inherited Šiluva in 1532, became a Calvinist and took thought for an establishment of the shrine of this confession. The Catholic church, as it had happened in quite many places of the dioceses of Vilnius and Samogitia in the 16th century, atrophied. According to the legend of the Mary's Apparition in Šiluva, from the decay of the Catholic church till the Apparition (dated 1607, 1608 and 1612, at present the date of 1608 is fixed) when the Blessed Virgin complained of the destroyed church of Her Son, 80 years had passed. Thus it was believed that the Catholic church atrophied at once after the Calvinists had established



Fig. 1. The Blessed Virgin Mary with the Child of Šiluva (view after restoration). The Basilica of Šiluva, Lithuania. An unknown Lithuanian artist. The 3rd decade of the 17th century. Oil on canvas. Photo by Antanas Lukšėnas, 2003.

themselves in Šiluva. In 1625 Bishop Stanislovas Kiška wrote that Calvinists had governed the church for over a hundred years⁴. Today it is known that the functioning of the Catholic church in Šiluva was not shorter: in 1551 in the complaint of the minister Martynas Mažvydas to the Duke of Prussia about the parishioners who having crossed the river Nemunas travelled to the Feast of Mary in Lithuania, the Catholic church of Šiluva is also mentioned⁵. In the meantime the Calvinists' community

was strengthening; the foundation of its house of prayer was renewed and increased in 1592 by Sofija Vnučkienė who was raised to fame in the legend.

Through judicial process the Šiluva Catholic church was regained in 20 years (1602–1622). The process was started by then Bishop of Samogitia, Merkelis Giedraitis (1676–1709)⁶, and continued by Jonas Kazakevičius Smolka (died in 1646), a zealous pastor raised by this bishop. He was the first parson of Šiluva appointed after the break in 1621⁷. On

June 21–22, 1622, the Court of the Supreme Tribunal of Lithuania closed the case concerning the property of the Šiluva Catholic church and approved the decree of July 13, 1621; it proclaimed that the property of the Šiluva Catholic church accrued to the canon J. Kazakevičius Smolka under the P. Gedgaudas' foundation of 1457⁸. In 1622 the Sacraments were started to be extended to the congregation and register books of the Šiluva Catholic parish were started to be written⁹. The boundaries of the lands were finally established in 1623. In his relation to Vatican, in 1625, the Bishop of Samogitia Stanislovas Kiška wrote about the Šiluva church that had been regained through great efforts¹⁰. There is no data on when its first building was built, but this had to happen after June of 1623 when only scanty remains of the former church had been mentioned¹¹.

Usually all sources mention two wooden churches of Šiluva built in succession by J. Kazakevičius Smolka: 1) a temporary church and 2) a larger one which had survived till the erection of the present church. The legend recorded in 1661 by the then Šiluva parson Mikalojus Sviechovskis, which will be additionally discussed further, also mentions two churches built by J. Kazakevičius Smolka, the first, a small one, and the second, a larger one. But here both churches are called "sheds" (Polish *szopa*), in the way temporary buildings are defined¹². Started to be built by J. Kazakevičius Smolka around 1640 and remaining for about 125 years, a not small wooden cross-plan church with a portico in the facade and a small tower over the roof is not referred as temporary in documents. In the visitation act of 1677 it is written that this church, built in 1641 [finished – R. S.], is quite good and strong. On January 8, 1651, this church was consecrated by Bishop Petras Parčevskis, then the status of provostship (*praepositura*) was conferred on it¹³. Possibly, this was the third church built through the J. Kazakevičius' efforts. The proposition, that after 1623 in Šiluva two temporary shrines were built in succession in a short period of time and that in 1640–1641 they were replaced by a larger and stronger church, constitutes a new version of the particular stage of the history of the Šiluva church the consolidation of which requires additional data.

In 1760, when the future Bishop of Samogitia (1762–1778), Jonas Dominykas Lopacinskis, was the praepositor (*praepositum*) of Šiluva, the architect Jonas Kristupas Glaubicas (*Glaubit*) prepared a project of the present brick Catholic shrine of Šiluva. In the course of building works and, especially, when decorating the interior, the project was substantially changed. The walls were bricked up to the windows till 1767, the building work was finished before 1775, and the interior was equipped and decorated till 1786¹⁴.

In 1774 Bishop J. D. Lopacinskis notified the Holy See of a newly built church in Šiluva and made a request to confer on this church the rank (status) of *infulatura* and give the permission to crown the church's image of the Blessed Virgin Mary which was famous for its mercies. In 1775 the Vatican satisfied the request¹⁵. The celebration took place 11 years later, already after the death of J. D. Lopacinskis (died in 1778). Most probably the time was required not only for organization of the feast, but also for creation of the church decor. The changed status of the church and officially recognized miraculousness of the image of the High altar had to adjust the iconographical programme of the church interior. The creator of the programme is not mentioned in the documents. The programme could be created and later adjusted by J. D. Lopacinskis; one cannot also dismiss the possibility of the contribution being made by the author of the decor, Jesuit Tomas Podhaiski, and the praepositor of Šiluva (since 1767), infulatum (since 1775) Tadas Bukota. On September 8, 1786, the crowns were solemnly put on the image by the Bishop of Samogitia Steponas Jonas Giedraitis (1778–1803).

The data about the image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva* that was considered to be historical facts and which entered into the legend, requires a separate discussion.

In the 19th century literature it was begun to maintain that after the regaining of the Catholic church Šiluva started to be flocked by believers who had been especially attracted by the image of Mary. Motiejus Valančius mentions that in 1629, during the Feast of Mary, 11 000 Communion were

distributed¹⁶, but he does not indicate any document he builds upon. He could find this information in the document indicating the date which cannot be found at present or could adopt it from the text of the legend recorded by M. Sviechovskis where the need to build a larger shrine was argued in the following way: "Having supported the parsonage, [J. Kazakevičius Smolka – R. S.] at once built a small shed, as he had not expected that a large number of people would gather there straight away, but when he saw that numbers of people flocked, he built a larger shed. Once, when, still a youngster, I was in it during the Feast of the Nativity of the Blessed Virgin, pastor Kazakevičius, God rest his soul, sitting at the table, said that ten thousand nine hundred and eighty Communion alone had been distributed"¹⁷. This excerpt of the legend is based on personal reminiscences of the person who recorded them. The text speaks about the Feast of the Nativity of the Blessed Virgin Mary, a more precise date of which is not being indicated, which took place in the second, larger, but temporary church. The image of Mary is not being mentioned. The following passage speaks only about a former, destroyed, image of Mary: "Also, it is known to all old people living in the surroundings of Šiluva that in the forest of Šiluva the image of the Blessed Virgin was found leant (on the pine) which soon went to the hands of heretics [Calvinists – R. S.], so was quickly burnt"¹⁸. This happening was recorded after the story about the regaining of the church and a miraculous cleavage of the stone on which Mary appeared. However this does not specify the time of the finding and destroying of the image: the course of the narration of the legend does not necessarily coincide with a chronological sequence of events. The reference to the old people would enable us to maintain that the destroyed image was found during the period of the decay of the Catholic church.

The image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva*, which was in the restored church of Šiluva and has been famous for its miracles till now, is not mentioned in the legend, but it is as if it exist in the subtext of the legend and its discussed segment. The discovery of the destroyed image of Mary as well as the Apparition of the Blessed Virgin Herself is

presented as an extraordinary event; its reality is grounded on the memory of old local people. The destroying of the image is mentioned as one more sacrilegious act by opponents of the Faith, though the fundamental meaning of this event is different. Like the Apparition, which reminded of the former church and the worship of God that had taken place there, became the seal of the Faith and the restoration of the church, so the mention of the past existence and the destruction of the image highlights why it is necessary to worship the Blessed Virgin in Šiluva and to possess and respect Her image. Mary had graciously appeared to people in this place, but, through the destruction of Her image, She was downtrodden. Like the destroyed church of Her Son was restored, so ought to be (has already been?) restored Her image.

However, the passage of the legend mentioning the destruction of the image was later discarded. In his relation of 1748 to the Holy See, the Bishop of Samogitia Antanas Tiškevičius states, quoting the legend, that in a chest dug out at the place pointed by a blind old man not only documents were found but also the miraculous image and some other things that had belonged to the church of Šiluva¹⁹. In addition, here (and in many variants of the legend published since the end of the 19th century) it is indicated that the chest was found at the place of the Apparition, "at a large stone", i.e. at the place where in the 17th century a special wooden chapel (later rebuilt and at present a brick one) was built. In the version of 1661 it is written that under the directions of an old man everybody were brought to the place "where nowadays the church still stands" [where the present brick church stands – R. S.] and at that place after digging a casket (Polish *skrzyńka*) with documents was found. Preparing for the solemnities of the crowning of the image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva*, a new wording of the legend was composed, which was recognized as an official story of the Apparition and the origin of the image. After it a long hymn was created for the solemnities of the crowning²⁰. M. Sviechovskis' variant of the legend was edited and published by L. Jucevičius and J. Bučinskis in the middle of the 19th century²¹. Bishop Motiejus Valančius evaluated some details of

the legend critically²², but later the legend was still quoted as an accurate and reliable historical document rather than a spiritual document.

Since from 1748 it was declared that the image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva* had been found in the chest, it was believed that it had survived from the first church of Šiluva and had been possibly donated by the founder Petras Gedgaudas. It was believed that the image had been brought from Italy or that it was of a Byzantine origin²³. From the perspective of the history of fine arts, artistic and technological properties of the image (oil on canvas) do not allow attributing it to either Italian or Byzantine (and Lithuanian or Polish) painting of the 15th or even the first half of the 16th centuries. The presence of the image in the first church is not mentioned in any documents from the 15th till the first half of the 18th centuries either.

The image has been related to the period of the regaining of the Šiluva church only traditionally as well. The miraculous image of the Blessed Virgin Mary, possessed by the church that was built in 1640–1641, was mentioned in historical sources for the first time by Bishop Jurgis Tiškevičius in his relation of 1646 to the Holy See. In the relation of 1639 by the same bishop it was reported only about the image of *The Blessed Virgin Mary of Alvitas*, famous for its miracles in the Diocese of Samogitia (presently the Diocese of Vilkauskis)²⁴.

The image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva*, the altars where it was (is), voting offerings donated to Mary at the image and other information about the image have remained in numerous documents of the period starting from 1677 till the beginning of the 20th century; however, there is no reliable data on the early history of the image there.

New data about the image was provided by the features of the creation which had been revealed during its restoration in 2001–2003. It was found that the original image had been enlarged after some period of time: at the bottom, the canvas of a different structure had been added, and on it the prolongation of the Mary's figure had been painted (see Fig. 12). The "clothes" of the image of *Our Lady of Šiluva*, the gilded silver tin casing, donated by parson Joakimas

Skirmantas and made by the goldsmith Lawrence Hoffman of Koenigsberg in 1674, were created for the already enlarged image²⁵ (Fig. 2). Church altarpieces used to be enlarged when they were moved to bigger altars than previous ones. In the case of the Šiluva image, till 1674 this had possibly happened three times, as the image could be moved or had been moved: 1) to the altar of the supposed second temporary church (already in the third decade of the 17th century?); 2) to the altar of the substantial church built in 1741; or 3) to a new High altar built in 1670²⁶.

According to the findings of technological research carried out during the restoration of the image in 2001–2003, the image should be dated the first half of the 17th century. This fact enables to collate the dates of the regaining of the church and creation of the miraculous image, but does not specify them.



Fig. 2. *The Blessed Virgin Mary with the Child of Šiluva* (view with crowns and silver casing). Photo by Antanas Lukšėnas, 2003.

THE ORIGIN OF THE IMAGE IN THE CONTEXT OF MIRACULOUS IMAGES OF MARY AND THE PHENOMENON OF THEIR REPLICATION

In order to specify the origin of the image of *The Blessed Virgin Mary of Šiluva*, the analysis of the paying homage to the prototype and the analysis of miraculous images as well as the phenomenon of their replication has been employed.

The first conclusions on the prototypes that had determined the iconography of the Šiluva image were published only in the second half of the 20th century. The church historian Juozas Vaišnora compared the Šiluva image to the famous image of Mary, called *Salus Populi Romani*, though he indicated not their similarities, but their differences, and maintained that the Šiluva image belonged to a different variety of the *Hodegetria* iconographic type, as it depicts not a half-length but a full-length figure of Mary (actually, almost a full-length figure; besides, the researcher did not possess the data indicating that the format of the image had been changed later)²⁷. The affinity of the iconography and composition between the both images was also briefly indicated by other authors of the second half of the 20th century²⁸. The historian of fine arts dr. Laima Šinkūnaitė was the first to reject the legendary date of the 15th century and, building on the stylistics of the creation, proposed a new date of the beginning of the 17th century²⁹. After the restoration the image has been dated the first half of the 17th century³⁰.

The affinity of the iconography and composition of the Šiluva image of the Blessed Virgin Mary to the already mentioned Roman icon *Salus Populi Romani* is obvious (Fig. 3). Replications of this icon are very widely spread in a whole Catholic world, especially in the boundaries of the 16th–18th centuries. The icon, in its title *Salus Populi Romani* (The Protectress of the Roman People) immortalizing the name of the town, is practically the most famous icon of the Mother of God in the Eternal City. The second name of this creation is identical with the title of the church housing the image, that of the Papal Basilica which is S. Maria Maggiore (Italian) or S. Mariae Majoris (Latin). The legend that this church was built at the site where on the 5th of August snow had miraculously fallen determined the third variant of

the name of the creation, S. *Maria ad Nives* (St. Mary of the Snows). In Lithuania the name repeating the title of the church predominated in the 17th century, later – *St. Virgin Mary of the Snows*.

The image of *The Protectress of the Roman People* is a creation of medieval painting painted on a slab of cedar in the Byzantine style (150 × 100). In 1613 Pope Paul V beside the church founded the chapel *Capella Paolina* intended for this image. The creation is considered to be one of the most genuine images of the Blessed Virgin and is related to a legendary icon of Mary painted by St. Luke. A lot of versions of its dating exist covering the period of the 4th–10th centuries. The book held in a hand of the Child would attest that the icon was not created earlier than the 9th century. It is maintained that the title of *The Protectress of the Roman People* was conferred on this image of Mary after the rebuff of the Langobard invasion in 1752. After the restoration of this Roman icon, which was carried out at the beginning of the 21st century, the dates of the 7th century (original creation) and of the 9th century (renovation) were proclaimed³¹.



Fig. 3. The icon of *Salus Populi Romani*. The Papal Basilica of S. Maria Maggiore (S. Maria ad Nives) in Rome, Italy.

Although the Byzantine elements of the Roman creation reflected in the copies misled the researchers not only of the Šiluva image, but also of other replications of this icon, these copies more or less differ from the original. Until the period of the mass reproduction and multiplication, that became widespread in the second half of the 19th century, a correspondence had been sought in replications of miraculous images; nevertheless, copies in the classical meaning of this term in fine arts had been rarely created, i.e. creations that repeat the original image to minutiae. A replication of a miraculous image repeats the composition and iconography to a degree that is sufficient for the identification of the original. In the formal terms, replications of miraculous paintings or statues are images of the original, we could say, portraits created in various techniques: a picture can be depicted in a relief or a carving, and a statue – in a painting and etc. In carvings, sometimes in paintings and statues inscriptions indicating the original used to be integrated.

The replication of Catholic images permeated in the second half of the 16th century, during the period of Counter-Reformation and the Reform of the Catholic Church. Due to the decree of the Council of Trent and the development of devotion practice, the cult of Mary and relics, the veneration of sacred images and the phenomenon of pilgrimage was changing and intensifying. A replication of famous image, similarly as a relic brought from a holy place, necessitated the movement (translocation) of a particular cult to a new place. A replication repeats and serves as if the original; therefore it allows to hope for the same grace of God.

The beginning of the practice of the replication of famous Catholic images is namely related to the prototype of the Šiluva image, *Salus Populi Romani*. During the reconstruction of the Basilica of St. Peter in the second half of the 16th century S. Maria Maggiore became the main Roman church. The icon of Mary present in this church was venerated by Popes Pius V, Clement VIII (1592–1598) and Paul V (1605–1621). In 1569 replications of this icon were allowed to be painted and sent to missions by Pope Pius V (1566–1672). Before the battle of Lepanto, which took place on August 5, 1571, during the

procession of Propitiation in Rome, the *Salus Populi Romani*, and not some other image of Mary, had been carried. After the victory of the Christian alliance against the fleet of the Ottoman Empire the title of *The Victorious* was conferred on the image and Pius V introduced into the whole Church the Feast of the Blessed Virgin Mary of the Snows on the 5th of August (the day of the consecration of the church of S. Maria Maggiore and of the battle of Lepanto). By courtesy of the Dominican Pius V the icon was highly esteemed in the monkhood of this order and became an example for an image of Mary of the Rosary. At the *Salus Populi Romani* St. Ignatius Loyola said his first mass on the Christmas night in 1538, therefore Jesuits related the icon with the beginning of their order's functioning. Carmelites also believed Mary in this icon to be their special Protectress and related a handkerchief depicted in the icon to scapulars and sometimes substituted them for the handkerchief³².

Both painted replications of the image of *The Protectress of the Roman People* and its engravings were spreading. Until the beginning of the 17th century far more than one copy had been brought to Jesuit and Dominican colleges in Poland and to their and other churches³³. In the Commonwealth of Lithuania and Poland, the cult of *Salus Populi Romani* was encouraged by the pope devoted to Mary in this icon, Clement VIII, who, before his pontificate, had been the nuncio for Poland. Several replications donated or blessed by this pope were brought to the Republic of Both Nations. Under the ruling of Clement VIII, the Union of Brest was formed. The course of this act is depicted in a cycle of reliefs in the Basilica of S. Maria Maggiore. To Uniates (Greek Catholics) this shrine and its famous icon of Mary symbolized the union of East and West Christian Churches, so the icon also spread in their shrines. It is believed that first replications from Rome were brought by first Uniate bishops³⁴.

As the 17th century gained momentum, paying homage to this icon of Mary in the Republic of Both Nations was given a new boost. Dioceses of the Grand Duchy of Lithuania belonged to the Church Province of Poland. When questions of church art were discussed at the Synod of Cracow of 1621, it was

ordered to cease a secular depiction of the Mother of God and to represent the Blessed Virgin in the way She was depicted in the image of Czestochowa (the Pauline monastery at Jasna Góra, Poland)³⁵. Besides the imitation of *Mary of Czestochowa* it was requested to imitate the icon of *The Protectress of the Roman People* which had been distinguished by popes. The cult of *Mary of the Snows – The Rosary – The Victorious* was very impacted by other events of 1621, that as if supplemented the decrees of the Synod of Cracow were. As before the battle of Lepanto in Rome, equally so before a very important battle of Chocim in Cracow on September 3, 1621, the procession of Propitiation had been organized at which a replication of *Salus Populi Romani*, brought from Rome to Cracow in 1588 by Bishop Samuel Maciejowski, was carried (see Fig. 6). Later, for the commemoration of the events of Chocim annual processions were organized. Therefore the Cracow image itself was started to be replicated³⁶.

First replications of *Salus Populi Romani* could have been brought to Lithuania by monkhoods. Vilnius (already in the 16th century) and Kražiai (in 1614) saw the establishment of Jesuits who, still without a seat, had started their activity in the Diocese of Samogitia in 1583³⁷. In Vilnius Dominicans had functioned since old times, and in the 17th century they established themselves and created their own provinces in many places of the Grand Duchy of Lithuania. Carmelites settled in Lithuania in the first quarter of the 17th century. There is also more specific data. According to the legend, the image *Mary of the Snows* of Trakeliai (Belarus), painted in the end of the 16th century, was brought to this church from Vilnius in 1605³⁸. It is mentioned that the Carmelite church of St. George in Vilnius housed an early copy of *Mary of the Snows* and that this church had the contitle (primary title) of the Blessed Virgin Mary of the Snows³⁹. It is possible that the replications of the image of the Blessed Virgin, which had helped to win victories against heterodoxists at Lepanto and Chocim, symbolized the Protection of Mary and Catholic victory and thus were considered to be the especially suitable ones for churches, regained from reformers. Images of Our Lady of this iconography were painted not only for the shrine of Šiluva, but also

that one of Iškolda (after regaining it from reformers, the Catholic church was built there in 1641)⁴⁰.

The development of the cult of the Roman icon of *S. Maria ad Nives* in the Commonwealth of Both Nations or in the Grand Duchy of Lithuania alone would require a separate study. In this case, it is only possible to generally state that during the last three decades of the 16th century and the first two decades of the 17th century replications of this icon spread in the Kingdom of Poland and, perhaps only to a lower degree, in the Grand Duchy of Lithuania. Later the circulation of images of this iconography was stimulated by a local Church authority, events related to the grace of Mary, and the already established tradition. In 1653–1654 in the churches of the Diocese of Vilnius, there were several pictures (in Lebedzew, Miadziol (Bialorus) and other places) named as “B. V. Maioris”⁴¹. The data of 1674 describing the state of the same diocese after a war in the middle of the 17th century seems to disappoint. It includes 18 images of *The Blessed Virgin Mary of Czestochowa*, 6 replications of the statue of *Mary of Loreto*, 5 repetitions of the image of *The Blessed Virgin Mary of Trakai*, and the image of *S. Maria Maggiore* is recorded only in the church of Žemaitkiemis. Nevertheless, in several other churches there are mentions of the image of the Blessed Virgin Mary that were called “miraculous” (in the 17th century such description was used for images of *Mary of the Snows*). According to data from other sources, the image of *S. Maria Maggiore* was in the church of Lipsk, and the church of Alvitass had three plates of votive offerings with image of this icon⁴².

The data of 1996 shows that in the present-day Poland (also including creations that were in the historical Commonwealth of Both Nations and in Poland of the interwar period of the 20th century) out of 172 images of Mary crowned with permission of the Vatican (paintings and statues) even 30 images are attributable to the iconography of *Mary of the Snows*, 15 images are interrelated by the type of *Mary of Czestochowa* (including the original and replications) and the number of other images characterized by common iconography drops to several in each group⁴³. At first glance, this seems

to be strange, as presently churches of not only of Poland, but also of Lithuania house more replications of the image of *Our Lady of Jasna Góra* (Czestochowa). The image of *The Virgin Mary of Czestochowa* in Poland has become the most important image of Mary – even the symbol of the Faith and Statehood, though as twice as many images inspired by *S. Maria Maggiore* have been honoured by the act of crowning. It is possible that the paradox can be partly accounted for by differences in time of creation of the crowned images. Almost all crowned images of the type of *Mary of the Snows* are earlier, created as far back as the 16th century or the first half of the 17th century, while among honoured replications of the Czestochowa image later ones prevail. According to data obtained by the author of this article, in the territory of the present-day Lithuania nearly thirty formerly existed and surviving images of the iconography of *Mary of the Snows* are known; creations of the 17th century also prevail among them; there are images of the 18th century, and later ones are rare. Approximately the same number of altar-pieces of *The Blessed Virgin Mary of the Snows* is counted in Catholic and Orthodox churches of the present-day Belarus⁴⁴.

Thus the cult of *The Blessed Virgin Mary of the Snows*, having started in the Republic of Both Nations as far back as the 16th century, reached the apogee in the 17th century. In the 18th century this process slowed up and later flagged.

Not only the discussed spread of the cult of *Salus Populi Romani* in the Catholic world and Lithuania shows that believers of the 17th century must have known that a gracious Šiluva image was a replication of the famous Roman icon. The published quotation of O. Ivaškevičiūtė-Katliauskienė's testament of October 9, 1681 indicated that the testatrix had requested to bury her body "in the church of Šidlava by the Saint miraculous image of Maiden Mary renowned in the whole world for Her miracles"⁴⁵. The words "in the whole world" suggest that the Mary mentioned here is the Blessed Virgin in Her image of *The Protectress of the Roman People*, specifically, the copy of this image which is in the Šiluva church. Later, as it has been mentioned, the

Šiluva image of Virgin Mary was related not to its prototype, but to the initial foundation of the church.

THE ŠILUVA IMAGE IN THE CONTEXT OF ITS PROTOTYPE AND RELATED IMAGES

The data on the prototype and its spread through its replications shows the most general reasons for the choice of the iconography of the Šiluva image and supports the knowledge about the possible period of its creation; however, it does not specify circumstances of its creation. In the Catholic Church, replications of honoured images of Mary usually became renowned and were replicated. Yet it is difficult to establish what constitutes an immediate prototype of one or another replication. Not only in Lithuania a creation would be produced looking not at the original itself, but at its replication, a replication of a replication or an image in an engraving.

To carry out a research of the origin of the painting (a time, a place and a possible immediate example used by a painter), let us build on a comparative iconographic and, as much as it is necessary, stylistic analysis. Then let us compare the Šiluva image with the prototype and other early replications of *Salus Populi Romani* in Poland and Lithuania.

In the Roman icon of *S. Maria Maggiore* the Blessed Virgin is depicted down to the hips, standing, robed in a maforium and holding the Child on Her left arm. From other creations of the same (rather broad) iconographic type of *Hodegetria* it differs in several details: 1) Mary's hands, laid one on the other, 2) a handkerchief held in the left hand (in Byzantine tradition, it is a sign of a lady of the court; in Western tradition, it characterizes Mary as a Sovereign or a Queen), 3) a Greek cross, painted on the maforium covering Her forehead and 4) a star, depicted on the right shoulder. Because of this and because of specific details of the rendering of depicted figures, *Salus Populi Romani* and its imitations make a specific subtype of *Hodegetria* which can be also named as a minor iconographic type or the iconographic type of a miraculous image.

The view of the Šiluva miraculous image before its restoration and after (see Fig. 1) testifies that its



Fig. 4. The Blessed Virgin Mary of Šiluva. Ca 1684. The copper engraving from the book by J. Drews. *Methodus peregrinationis...* Vilnius, 1684. Photo from a personal collection of Jolita Liškevičienė.

iconography and the iconography of the Roman original (see Fig. 3) are identical. However, painted not with tempera on panel, but with oil on canvas, the Šiluva image and its figure of Mary are substantially higher, the top of the painting is wavy and there is a slight difference in silhouettes and postures of the figures. An even greater difference is observed in the types of the Blessed Virgin and the Child, the colouring and the nature of drawing and brushwork.

The form of the Šiluva image and, thereby, the rendering of the Mary's figure nearly down to the knees were determined by later remakes. It has been already mentioned that in the 17th century during one of the movements to a larger altar the length of the painting was increased by 20–25 cm. The arched top profile characteristic to Rococo style paintings was formed later, before 1786, when moving the altar-piece to the present-day altar. In the engravings

created before the crowning of the image, the creation is portrayed as a rectangle. In this respect, it is less possible to build on the copper engraving of 1684, included in a mariological publication (Fig. 4)⁴⁶, which bears greater resemblance to the Roman original and, therefore, was most probably created on the basis of the engraving of the latter. The picture of the Šiluva image is rather accurately rendered and represented as a rectangle by a copper engraving of 1775–1778 (Fig. 5). The inscription indicates that it was created at a time of preparing for the celebration of the crowning of the image and when Bishop J. D. Lopacinskis was still alive⁴⁷. The frame of the image depicted in the engraving also differs from the present one which has a wavy top decorated with the fretwork of the Rococo style.

In the course of history, not just the shape of the image, but also the pictorial representation has changed. The image was renewed by the painter restorer Janina Bilotienė, restoring its initial view.



Fig. 5. The Blessed Virgin Mary of Šiluva. Ca 1775–1778. Copper engraving. LDM. *Senoji Lietuvos grafika. XVI–XIX a.* Vilnius: Vaga, 1995, Fig. 79.



Fig. 6. The Blessed Virgin Mary of the Rosary of Cracow. The Dominican Basilica of Holy Trinity in Cracow, Poland. *Z dawna Polski tyś królową. Szymanów: Siostry Niepokalanki, 1996.*

After the restoration the Šiluva creation retained the manner of representing the figures with greater gracefulness characteristic to this image, but its colours were lightened, outlines have become gentler, a rhythmic structure of the pleats has been emphasized and facial features have considerably changed and become more harmonious.

The development of devotion and Catholic art in the Grand Duchy of Lithuania and Poland were related, therefore let us compare the Šiluva image with its “sisters” (replications of the same Roman prototype that belong to the period covering the end of the 16th century and the first half of the 17th century) from the whole former Republic of Both Nations. Approximately contemporaneous with the

Šiluva image and earlier creations have been chosen. Having looked through these creations it has become evident that some of them are related to the Šiluva image only by the scheme of iconography and postures of the figures; others show a better resemblance; and third ones are characterized by not only the same iconography and composition, but also by repeated specific details. Using other aspects of comparison would allow us to distinguish more groups of images of *Mary of the Snows*. This suggests that these images of the Mother of God were created by painters representing different styles, more than one school of fine arts and a different professional craftsmanship, and used different immediate prototypes.

Among the first group of the most different from the Šiluva image creations the following can be mentioned: the image *The Blessed Virgin Mary of Krypno* (*Mother of Consolation of Krypno*, former Diocese of Vilnius, now Poland; the end of the 16th century (?); tempera on wood, 115 × 79); the already mentioned image of the Basilica of the Holy Trinity in Cracow, traditionally called *The Blessed Virgin Mary of the Rosary* (it is noted that it was brought from Rome in 1588, famous since 1600; oil on canvas, 130 × 96) (Fig. 6); the image *The Blessed Virgin Mary with the Child* (*Lady of Kujawy*) of the former Reformed Dominican church of Ostrowas (Ostrowas, Poland; dated the 16th century; oil on canvas, 135 × 99); and the image *The Blessed Virgin Mary of the Rosary* of the former Dominican church in Poznan (Poland; according to the tradition, it is derived from the 15th century, while according to the style and data,

it is dated 1621; oil on oak, 135 × 102)⁴⁸. Actually, the Ostrowas image is typologically related to Šiluva by the legend about its special origin: the image was purportedly discovered by a shepherdess pasturing a herd. Meanwhile a typological affinity of the image of Mary can be seen in the nature of idealization of the depicted figures characteristic of Poznan and Šiluva images: faces are serious, gentle and of subtle features.

The image *The Blessed Virgin Mary of the Scapular* of the former Carmelite church of Linkuva (repainted, preliminary dated the end of the 16th century – the first quarter of the 17th century; oil on canvas, 140 × 80) and the image of *Mary of the Snows* of the Skapiškis Dominican church (the second quarter of the 17th century (?); oil on canvas, 120 × 60) or the image of Our Lady from the High altar of Saint Lipka (Święta Lipka, Poland; by Bartholomeus Pensa, Vilnius; before 1640; oil on canvas, 208 × 147)⁴⁹ display unlike artistic qualities, stylistics and types of the depicted figures, and all of them substantially differ from the Šiluva image.

A better likeness to the Šiluva image is detected in the creations attributable to a conditional second group. The image *The Blessed Virgin Mary* of the former Jesuit church in Lvov (Ukraine; at present in Wrocław; oil on wood, 200 × 100) is considered to be one of the first replications of *Salus Populi Romani* donated by Jesuits of Jaroslav (Poland) to Jesuits of Lvov in the end of the 16th century (Fig. 7)⁵⁰. It is related to the Šiluva image by a similar composition, proportions of figures, certain details characteristic to the type of the depicted figures, many of the colours and a size. In addition, in the background of both images, from the sides of the Mary's nimbus the arches of clouds are rising, except that in the Lvov image the clouds are also shrouding the beams of heavenly light coming from above (an implied gloria of the sign of the Divine). The image of *The Blessed Virgin of Podkamien* Dominican church (Podkamien, Ukraine, Volyn; at present in Wrocław, Poland; the first half of the 17th century; 150 × 100)⁵¹ shows an affinity not only with the Roman prototype and the above mentioned images of Mary from Cracow and Lvov, but also with the Šiluva image.



Fig. 7. *The Blessed Virgin Mary of Lvov. The former Jesuit church in Lvov, Ukraine. At present in Wrocław, Poland. Z dawna...*



Fig. 8. *The Blessed Virgin Mary of Letychiv (view with silver casing). The former Dominican church of Letychiv, Ukraine. Since 1945 in Lublin, Poland. Z dawna...*

Creations that display the greatest resemblance to the Šiluva image are dated the period of the end of the 16th to the first half of the 17th centuries. The creation that should be first distinguished from the rest in this group is the image of *Mary of the Snows* of the former Dominican church of Letychiv (Летичів, Latyczów, Ukraine, Podol; moved to the Cathedral of Lutsk in 1925 and taken to Lublin in 1945; oil on canvas, 128 × 92) (Fig. 8). In the end of the 16th century the image was brought from Rome where it had been blessed by Pope Clement VIII. With respect to the miracle and typologically close relations of Šiluva with the Reformation, a legendary story of the Letychiv image is worth mentioning. Elzbieta, the wife of the elder of this place, reformer Jan Potockis, a Catholic herself, persuaded her husband to allow the Dominicans to establish themselves in the place. One night in their chapel with the image an unearthly light shone out. Having rushed in to fight the supposed fire, the elder, affected by that unearthly phenomenon, converted and later also gave the Dominicans his castle⁵².

The Letychiv image of Mary (Fig. 9) is similar to the Šiluva image in composition and colouring qualities, in the folds of clothes, especially those of the Child, and in the silhouette, shape and bright yellow colour of nimbus. Repetition is evident in similar slender necks, the subtlety of the Child's facial features and hairstyle. The creations differ in the depiction of the face of the Blessed Virgin which is more like that of the Roman prototype, thus is more raw-boned and not so oblong, as well as in a dark background of the image without clouds. The Letychiv image has a stream of heavenly light above Mary's head. The background of the Šiluva image, faded and several times repainted, is devoid of this element, but the stream of light above Mary's head could have been there as well (this specific meaningful detail supplementing the iconography of the original is quite typical of the replications of *S. Maria ad Nives* from the period of the end of the 16th to the first half of the 17th centuries). The Letychiv and Šiluva images also differ in an artistic manner. The stylistics of the first image in principle does not contradict the knowledge that the picture was painted in Rome. The second creation is attributable to a local Lithuanian artist.

The present view of the image *Our Lady of Zielenice* of the Zielenice church (Poland; brought from the Jesuit noviciate from Cracow in 1613; 123 × 80) (Fig. 10)⁵³ was created (recreated) in the second half of the 20th century, however, it is evident that its initial image must have been very similar to the Letychiv image of Mary. The Zielenice image was in Cracow for some time, and Cracow was a place with which Lithuanian monkhoods, Church hierarchs and noblemen maintained a close relationship. While the Lutsk and Letychiv images were related with Dominicans, the Zielenice image was related with Jesuits, whose activity in the Diocese of Samogitia had started earlier than that of Dominicans and who highly venerated the Šiluva image of Mary.

Several images of the Grand Duchy of Lithuania should be also mentioned. *The Blessed Virgin Mary of the Snows* from the Nesvizh former Benedictine church (Belarus; founded in the end of the 16th century) is dated the first half of the 17th century and is considered to be painted on the basis of



Fig. 9. *The Blessed Virgin Mary of Letychiv. Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon. Kraków: Znak, 1998.*

an accurate replication of the Roman prototype⁵⁴. Although the features of the prototype are repeated more accurately in Mary's face and the nimbus is composed of rarer and slightly wavy beams, this image shows a great affinity with the Šiluva creation. A close repetition can be noticed in the structure of the pleats of clothes, Child's facial features and His hairstyle. An old photograph of the image of St. Theresa church in Vilnius (painted before 1631?) reveals that it is related to the Šiluva image of Mary by the background of clouds and the drawing of Jesus' clothes⁵⁵. The image *The Blessed Virgin Mary of the Snows* of the Papiarčiai former Dominican church (the second half of the 17th century; oil on canvas, 120 × 60)⁵⁶ (Fig. 11) is again characterized by a different artistic manner and colouring, but the composition and its details (the pleats of the Jesus' clothes and other) repeat once again. Although this creation is later than the creations of the third group that have been mentioned above, it could be inspired by the same immediate example (or examples). Images of *Mary of the Snows* later than this one do not display any specific details typical of

images of the third group, unless they are replications of the discussed images.

The comparison of some pictures, those of Letychiv, Šiluva, Zielonice, Nesvizh, Vilnius Carmelite and Papiarčiai (it would be possible to find several others) has highlighted their affinity. *The Šiluva image of Mary* pertains to this group of paintings even more if it is seen in a virtually reproduced initial form, without the later bottom and with removed corners (Fig. 12). The comparison has also revealed distinctive features of the Šiluva image. The painter of this picture not only made the figures more graceful, but also added sphericity to faces and other nuances characteristic of his manner. The Child's head, differently from the prototype, is almost not reclined, but initially this was not so clear, as the silhouette of the head is changed by a faded initial line of the occiput. Summing up it can be said that, comparing to pictures painted in Italy, the Šiluva image was created in a less academic manner and is characterized



Fig. 10. *The Blessed Virgin Mary of Zielonice. The church of Zielonice, Poland. Z dawna...*



Fig. 11. *Our Lady of Paparčiai*. The former Dominican church of Paparčiai, Lithuania. Photo from KPCA.

by features of provincial fine arts; however, it has a strong influence on the spectator by its spirituality, accumulated mood, spiritual atmosphere created in it and is fraught with subtlety and mystery.

The summation of the presented examples and the data about them enables us to maintain that the earliest images of Mary that are very similar to the Šiluva image and which are found in Poland and Lithuania are dated from the period of the intersection of the 16th–17th centuries. Some of these images are considered to originate from Rome. Besides the images painted in Rome there could have existed an engraving (engravings) not known to the author of this article which could determine certain specific properties of the images of *Mary of the Snows* painted both in Italy and in Poland and Lithuania.

Turning back to the question of dating it has to be stated that the comparison of the Šiluva image to creations that are most similar to it and which

were created in the end of the 16th – the first half of the 17th centuries does not contradict the dating determined on the basis of historical data, but still does not specify it. Thus so far it is possible to suggest a double dating of the Šiluva image. On the one hand, on the basis of the stylistics of the creation, general data on the church history and the fact that theoretically it is possible that the creation had been painted (for another place?) before regaining the church, and being aware that in 1646 it was already famous for its miracles in the church built in 1641, the image can be dated the second–fourth decades of the 17th century. On the other hand, the analysis of the church history and the legend as well as peculiarities of the approach towards Mary relating to features of some dated images of Mary of Lithuanian shrines (Tytuvėnai and the Gates of Dawn) enable the author to consider the date of the third decade of the 17th century as the most credible one. In order to corroborate and specify it a



Fig. 12. *The Blessed Virgin Mary with the Child of Šiluva*. A virtual reproduction of the initial form.

search among documents reflecting the history of the Šiluva church is required. Additional data can be discovered carrying out the research on artistic and other activity of Jesuits, Dominicans and Carmelites in Lithuania. To the purpose there would also be an exploration of analogues of this image, most of which are partially hidden by metal casings, and studies of the history of these creations.

Mysteries have their value, as well and facts not always speak more than legendary truths. The arguments and the data presented in the article do not deny the idea highlighted in a traditional account about a miraculous return of the image to Šiluva: the image of the Blessed Virgin Mary in the most general sense, i.e., veneration of Mary, having entered this rather back-country in the middle of the 15th century returned there during the first decade of the 17th century bringing fame to Šiluva. An ordinary place of Lithuania became a special spiritual centre. This is a miracle the part of which is the discussed image at which miracles continue to be asked for.

Notes

¹ Jucewicz, Adam. *Wspomnienia Żmudzi*. Wilno: nakład i druk T. Glücksberga, 1842, s. 14–38; Valančius, Motiejus. *Raštai*. T. 2. Vilnius: Vaga, 1972, p. 85–86, 100–102, 113–114, 128; Buczyński, Ignacy [J. B.] *Historyczne opisanie kościoła Szydlowskiego na Żmudzi*. Wilno, 1859; Buczyński, Ignacy [J. B.] *Opisanie historyczno-statystyczne powiatu Rosieńskiego [...]*. Wilno, 1874, s. 81–86; Balsas skurdas sunu ir dukteru Marijos Szydlavos bažnyčioje stebuklais garbingos. Tilžė, 1885 (other publications 1898, 1905, 1908); Baliński, Michał; Lipiński, Tymotheusz. *Starożytna Polska pod względem historycznym*. T. 4. Warszawa: S. Orgelbrand, 1886, s. 465–466; Jakštas-Dambrauskas, Adomas [Ks. A. D.] *Szydlów*. In: *Encyklopedia kościelna*. T. 28. Warszawa, 1905, s. 110–115; Ostrowski A. *Kościół w Szydłowie*. Wilno, 1907; Ostrowski A. *Šidlavos bažnyčia. Švenčiausios Marijos Panos garbinimas Žemaičiuose*. Vilnius, 1907; Fridrich, Alojzy. *Historie cudownych obrazów Najsświętszej Maryi Panny w Polsce*. T. 4. Kraków: Nakł. Wydaw. Tow. Jez., 1911, s. 232–241; Blažys A. *Šiluvos istorija*. Marijampolė, 1929; Veblaitis, Petras. *Šiluvos bažnyčia ir jos infulatai. Pluoštas istorinių žinių*. Atspaudas iš *Draugijos*. Kaunas: Kuznickio ir Beilio spaustuvė, 1940; Vaišnora, Juozas, MIC. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 1958, p. 261–264, 343–362; Kviklys, Bronius. *Mūsų Lietuva*. T. 4. Vilnius: Mintis, 1992, p. 543–549 (a photographed edition of the publication of 1968); Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje*. Boston: Lietuvių enciklope-

dijos leidykla, 1970; second edition: Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje* / Red. G. Mikelaitis. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2007; Kviklys, Bronius. *Šiluva*. In: *Lietuvos bažnyčios*. T. 3: *Kauno arkivyskupija*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1983, p. 396–408, il.; Vaišvila, Alfonsas. *Šiluvos mitas*. Vilnius: Mintis, 1985; Yla, Stasys. *Vainikuotoji Šiluvė*. Putnam: Marijos Nek. Pr. Seserys, 1987; Yla, Stasys. *Marija Šiluvoje*. Kaunas: Caritas, 1996.

² The 1786 transcript of the foundation act was used: VUB RS. F. 1, b. E 289, l. 76. The foundation act published: Buczyński, op. cit., 1859, s. 45–47; Veblaitis, op. cit., p. 4–6; Yla, op. cit., 2007, p. 363–364.

³ It was maintained that Andrius Zaviša had obtained Šiluva as a dowry when in 1500 he had married Barbora Kęsgailaitė: Buczyński, op. cit., 1859, s. 2; Buczyński, op. cit., 1874, s. 82. However, S. Yla made his case that the church had possibly been built by B. Kęsgailaitės father Mikalojus Kęsgaila: Yla, op. cit., 2007, p. 49.

⁴ Yla, op. cit., 2007, p. 58.

⁵ Ibid, p. 59; Baniulytė, Aušra. *The Cult of the Virgin Mary and Its Images in Lithuania from the Middle Ages until the Seventeenth Century*. In: *Dailė*. T. 25. *Paveikslas ir knyga: LDK dailės tyrimai ir šaltiniai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002, p. 163.

⁶ LNB RS. F. 93, b. 1444; Vaišvila, op. cit., p. 41–42, 45. A. Vaišvila's book is characterized by atheistic propositions required during the Soviet times; however, historical facts themselves are presented in an objective way grounding on primary sources.

⁷ Vaišvila, op. cit., p. 43.

⁸ LNB RS. F. 93, b. 1445; b. 1454; Vaišvila, op. cit., p. 41–45.

⁹ MAB RS. F. 268–256, l. 17.

¹⁰ *Relationes status dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae*. V. 1. *Dioecesis Vilnensis et Samogitiae* / Red. Paulius Rabikauskas. Roma: Academia Litvana Catholica scientiarum, 1971, p. 239; Yla, op. cit., 2007, p. 120, 369–371.

¹¹ Yla, op. cit., 2007, p. 120.

¹² VUB RS. F. 1, b. E 289, l. 75 (1–4).

¹³ KAKA. B. 139, l. 54.

¹⁴ Drėma, Vladas. *Vilniaus šv. Jono bažnyčia*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1997, p. 105–106, 135; KAKA. B. 51, l. 1; LVIA. F. 669, ap. 2, b. 225, l. 112–112v.

¹⁵ VUB RS. F. 1, b. E 289, l. 75; Yla, op. cit., 2007, p. 228–231, 382–386.

¹⁶ Valančius, op. cit., p. 114.

¹⁷ VUB RS. F. 1, b. E 289, l. 75 (1–4).

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Relationes...*, p. 319.

²⁰ Buczyński, op. cit., 1859, s. 58.

²¹ Jucewicz, op. cit., s. 15–18; Buczyński, op. cit., 1859, s. 15–18.

²² Valančius, op. cit., p. 101–102.

²³ Vaišnora, op. cit., p. 357–358; Yla, op. cit., 1996, p. 10.

²⁴ *Relationes...*, p. 286, 268–269.

²⁵ The casing, its donator and the goldsmith mentioned in 1677: KAKA. B. 139, l. 59v. The data proved by the signature: *ME FECIT LAURENTIUS / HOFFMANN REGIOMONTI / IN PRVSSIA. ANNO. 1674*.

²⁶ The date of a new High altar is indicated in the act of 1677: KAKA. B. 139, l. 55.

- ²⁷ Vaišnora, op. cit., p. 231, 357.
- ²⁸ Vaišvila, op. cit., p. 14; Jurša, Leonas. *Auksinė Šiluvos karūna*. Vilnius: Valstiečių laikraštis, 1992, p. 43; Paknys, Mindaugas. *Šiluvos Švč. Mergelės Marijos paveikslas*. In: *Naujasis židinys-Aidai*. 2003, Nr. 6, p. 310–312; Stankevičienė, Regimanta. *Šiluvos bazilikos paveikslas Švč. Mergelės Marija su Vaikeliu. Istorinis ir ikonografinis kontekstas*. In: *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis*. T. 6. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2005, p. 45–74.
- ²⁹ Šinkūnaitė, Laima. *Vainikuotieji Marijos paveikslai*. In: *Katalikų pasaulis*. 1993, Nr. 8, p. 27–29, il.; Šinkūnaitė, Laima. *Lietuva – Marijos žemė* / Sud. D. Jasulaitis. Marijampolė: Ardor, 1993, p. 45–46, il.
- ³⁰ Paknys, op. cit.; Stankevičienė, op. cit., 2005.
- ³¹ Vaišnora, op. cit., p. 45, 230, 252; Moisan, Krystyna S.; Szafraniec, Beata. *Maryja orędowniczka wiernych*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 1987, s. 85–87; Rome. *Art & Architecture*. Cologne: Könemann, 1999, p. 310, 496; Cruz, Joan Carroll. *Cudowne wizerunki Najświętszej Maryi Panny*. Gdansk: Exter, 2000, s. 157–158, 160; Ярашэвіч, Аляксандр. *Абраз Маці Божай Santa Maria Maggiore на Беларусі*. In: *Naša Vera*. 2000, No. 4 (14) <<http://media.catholic.by/nv/art7.htm>>; Ярашэвіч, Аляксандр. *Іканаграфічны тып (ізвод) Маці Божай Рымскай (Salus Populi Romani) на Беларусі XVII–XVIII ст.ст.* In: *Przegląd Wschodni*. T. 7. Zeszyt 3 (27). Warszawa, 2001, s. 861–874.
- ³² Vaišnora, op. cit., p. 45; Moisan, Szafraniec, op. cit., s. 86, 98–99; Cruz, op. cit., s. 159; Ярашэвіч, op. cit., 2000.
- ³³ Vaišnora, op. cit., p. 252; *Z dawna Polski tys królową*. Szymanów: Siostry Niepokalanki, 1996, s. 50–51; Moisan, Szafraniec, op. cit., s. 86.
- ³⁴ Ярашэвіч, op. cit., 2000; Ярашэвіч, op. cit., 2001, s. 864, 869.
- ³⁵ Moisan, Szafraniec, op. cit., s. 88; *Encyklopedia katolicka*. T. 3. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1979, s. 865; Samek, Jan; Zbudniewek, Janusz. *Klejnoty Jasnej Góry*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1983, s. 8.
- ³⁶ Moisan, Szafraniec, op. cit., s. 86; *Z dawna...*, s. 169–171.
- ³⁷ Valančius, op. cit., p. 91, 92, 96; Vaišnora, op. cit., p. 116; *Lietuvos vienuolynai: vadovas* / Sud. R. Janonienė, D. Klajumienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998, p. 272.
- ³⁸ Ярашэвіч, op. cit., 2000; *Абразы Маці Божай. Каляндар 2003*. Мінск, 2002. Чэрвень; Vaišnora, op. cit., p. 116; *Lietuvos vienuolynai...*, p. 272.
- ³⁹ *Ecclesiae Sanctae Mariae ad Nives alias Sancti Georgii*. This Carmelite church and monastery were founded on August 19, 1506. See: Drėma, Vladas. *Vilniaus bažnyčios: iš Vlado Drėmos archyvų*. Vilnius: Versus aureus, 2008, p. 410–411.
- ⁴⁰ Ярашэвіч, op. cit., 2000.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² LVIA. F. 694, ap. 1, b. 3970, l. 402; Ярашэвіч, op. cit., 2000; Stankevičienė, Regimanta. *Alvito Švč. Mergelės Marijos paveikslas ir jo kulto istorija*. In: *Dailė*. T. 21. *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės barokas: formos, įtaka, kryptys*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 80.
- ⁴³ The source of statistical data: *Z dawna...*
- ⁴⁴ Ярашэвіч, op. cit., 2000.
- ⁴⁵ Vaišvila, op. cit., p. 22.
- ⁴⁶ Drews, Ioanne. *Methodus peregrinationis menstruae Mariana ad imagines deiparae virginis [...]*. Vilnae, 1684. Pages not numerated.
- ⁴⁷ *Senoji Lietuvos grafika. XVI–XIX a.* / Sud. V. Gasiūnas. Vilnius: Vaga, 1995, il. 79.
- ⁴⁸ Fridrich, op. cit., s. 110–113; Vaišnora, op. cit., p. 329–330; *Z dawna...*, s. 456–458, 169–171, 465–467, 327–329; *Miejsca święte Rzeczypospolitej. Leksykon*. Kraków: Znak, 1998, s. 152–153, 227, 252–253; Moisan, Szafraniec, op. cit., s. 85–86, 88; Skrinškas, Robertas Gedvydas. *Pilgrimo vadovas po stebuklingas Marijos vietas*. Kaunas: Judex, 1999, p. 309–311.
- ⁴⁹ KPC DS. Photographs by A. Petrašiūnas, 2001; Stankevičienė, Regimanta. *Kai kurie Lietuvos XVII–XIX a. religinės dailės sąlyčio su Europos krikščioniškąja kultūra aspektai*. In: *Europos dailė: lietuviškieji variantai*. Vilnius: Leidybos centras, 1994, p. 155; Skrinškas, op. cit., p. 243–244; *Miejsca...*, s. 313–316; *Z dawna...*, s. 317–315.
- ⁵⁰ *Miejsca...*, s. 183–184; *Z dawna...*, s. 142–144.
- ⁵¹ *Miejsca...*, s. 367; *Z dawna...*, p. 48–51. It is the first image of *The Blessed Virgin Mary of the Snows* in the Commonwealth of Both Nations crowned in 1727 and the fifth image of Mary honoured in this way in the Commonwealth since 1717.
- ⁵² Fridrich, op. cit., s. 320–325; *Miejsca...*, s. 158; *Z dawna...*, s. 110–113.
- ⁵³ *Miejsca...*, s. 375–376; *Z dawna...*, s. 430–432.
- ⁵⁴ Ярашэвіч, op. cit., 2000; Ярашэвіч, op. cit., 2001, s. 865.
- ⁵⁵ Račiūnaitė, Tojana. *Vizijos ir atvaizdai. Basijų karmelitų palikimas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 179, il. 118, 122, 123.
- ⁵⁶ LVIA. F. 694, ap. 1, b. 4019, l. 734; Vaišnora, op. cit., p. 405–406; Skrinškas, op. cit., p. 226–228; Stankevičienė, Regimanta. *Stebuklingi Lietuvos dominikonų provincijos paveikslai*. In: *Dailė*. T. 25. *Paveikslas ir knyga: LDK dailės tyrimai ir šaltiniai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002, p. 200–201, il.

Regimanta STANKEVIČIENĖ

ŠILUVOS BAZILIKOS PAVEIKSLAS ŠVČ. MERGELĖ MARIJA SU VAIKELIU: KILMĖS, IKONOGRAFINIO KONTEKSTO IR DATAVIMO PROBLEMATIKA

Reikšminiai žodžiai: Bažnyčios istorija, Katalikų bažnyčia, Apsireiškimo legenda, *Šiluvos Dievo Motina*, *Šiluvos Švč. Mergelės Marija su Vaikeliu*.

Santrauka

Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bažnyčios, dabar bazilikos, istorija yra susijusi ne tik su ryškiau nei kitur pasireiškusiomis tarpkonfesinėmis XVI–XVII a. kovomis, Marijos apsireiškimo Šiluvoje garsu, bet ir ypatingu Švč. Mergelės pagerbimu Šiluvos paveiksle. Sovietmečiu nesėkmingai siekta sumenkinti Šiluvos, kaip vieno iš svarbiausių Lietuvos katalikų sanktuariumų su stebuklingu Dievo Motinos atvaizdu, svarbą. Garsiausias bazilikos paveikslas – *Švč. Mergelė Marija su Vaikeliu*, dar vadinamas *Šiluvos Švč. Mergele Marija*, *Šiluvos Dievo Motina*, *Šiluvos Madona*.

Apie Šiluvą, pradedant XIX a. vid., rašyta daugiau, nei apie bet kurią kitą buvusios Žemaičių vyskupijos bažnyčią ir beveik tiek pat kaip apie garsiausias Vilniaus šventoves. Šiluvos bažnyčios istorija, garsiojo jos paveikslo kilmė ir istorija tapo suvokiamos ne vien iš dokumentais pagrįstų įvykių, bet ir pasakojimais bei raštu sklidusio, vis paredaguojamo ir galop nekintančia tradicija tapusio pasakojimo apie Švč. Mergelės Marijos apsireiškimą. Kitiškai analizuoti paveikslo istoriją bandyta, bet *Šiluvos Švč. Mergelė Marija*, kaip meno kūrinys, iki XXI a. pr. dėmesingiau netirtas.

2001–2003 m. vykęs paveikslo restauravimas suteikė progą pastudijuoti paveikslo istoriją, jo sukūrimo laikotarpio kontekstą, kuris susijęs ne tik su Lietuvos dailės, bei ir su paveikslų pagerbimo visoje Katalikų bažnyčioje istorija. Išanalizuota apie Šiluvą skelbta literatūra, gausūs archyviniai šaltiniai, surasti duomenys apie kitus, panašius Švč. Mergelės paveikslus. Tyrimai atskleidė ne viską, bet Šiluvos paveikslo istorinis ir meninis kontekstas tapo aiškesni.

Šiluvos bažnyčią 1457 m. fundavo didikas Petras Gedgaudas. Jai sudegus, apie arba po 1500 m. pastatyta nauja. Merkeliui Zavišai, kuriam Šiluva atiteko 1532 m., šioje vietoje įkurdinus kalvinus, dar tebeveikė ir katalikų bažnyčia: Martyno Mažvydo ganytiniai apie 1551 m. per Marijos atlaidus vyko į Lietuvos bažnyčias, tame tarpe ir į Šiluvą. XVI a. antroje pusėje katalikų bažnyčia Šiluvoje sunyko. Nauja kalvinų fundatorė Sofija Vnučkienė 1592 m. naujai įteisino ir padidino kalvinų valdas. 1602 m. vyskupo Merkelio Giedraičio pradėtą Šiluvos katalikų bažnyčios atgavimo bylą 1622 m. baigė pirmas (po atgavimo) šios parapijos klebonas kanauninkas Jonas Kazakevičius Smolka.

1623 m. teminimi senosios bažnyčios pamatai. Neužilgo J. Kazakevičius Smolka pasirūpino pirmosios mažos ir laikinos bažnyčios pastatymu. Tikrintina prielaida, ar po kelių metų jis nepasirūpino antros, didelesnės bažnyčios surentimu. Jo pastangomis 1640–1641 m. iškilo ir tvirta medinė, iki dabartinės Šiluvos bažnyčios sumūrijimo išstovėjusi, bažnyčia. Tarpkonfesiniai nesutarimai Šiluvoje tuo nesibaigė ir tapo ilgalaikiu, apie šimtmetį užsitęsusių konfliktu. Dėl katalikų aktyvumo, bažnyčios atgavimą lydėjusių ypatingų įvykių bei Švč. Mergelės teikiamų malonių Šiluvos bažnyčia ėmė garsėti kaip ypatingas katalikybės židiny.

1625 m. Žemaičių vyskupo rašte Šventajam Sostui rašoma apie sunkų, bet sėkmingą šios bažnyčios atgavimą. 1646 m. reliacijoje vyskupas Jurgis Tiškevičius jau praneša apie bažnyčioje esantį malonėmis garsų Švč. Mergelės paveikslą. Tai anksčiausia istorinė žinia apie šį kūrinį. Nuo 1748 m. kai kuriuose Švč. Mergelės apsireiškimo Šiluvoje istorijos variantuose nurodoma, kad paveikslas kartu su dokumentais rastas skrynioje, kuri, lydint praregėjimo stebuklui, iškasta po apsireiškimo įvykių. Tačiau 1661 m. užrašytame pasakojime apie apsireiškimą ir Šiluvos bažnyčios atgavimą rašoma tik apie iš žemės iškastus dokumentus ir minimi senų žmonių prisiminimai apie girioje rastą, bet kalvinų sunaikintą Marijos paveikslą. XX a. kartais skelbta, kad stebuklingą paveikslą, gal atsivežtą iš Romos, Šiluvos bažnyčiai galėjo dovanoti pirmasis jos fundatorius, tačiau šį teiginį griauna jau vien tai, kad paveikslas nutapytas aliejiniais dažais ant drobės, o tokia technika išplito vėliau.

Būtina nurodyti, kad Šiluvos paveikslas iš pradžių buvo mažesnis, jo apačia pridurta vėliau. 1674 m. padaryti metaliniai aptaisai taikyti jau dabartiniam kūriniui dydžiui. Tad paveikslas buvo padidintas arba apie 1641 m., perkeltant į naują, didesnę bažnyčią, arba 1670 m., perkeltant į naują Didįjį altorių. Paveikslo istoriją nuo XVII a. aštuntojo dešimtmečio iki šių dienų atspindi išlikę gausūs dokumentai ir aprašymai literatūroje, tačiau negalima pasakyti, kad visa aišku. Net paveikslo karūnavimo, įvykusio 1786 m. rugsėjo 8 d., istorijoje dar yra neištirtų detalių: leidimas šį aktą atlikti buvo gautas 1775 m., o visa realizuota po vienuolikos metų.

Istoriniai duomenys teigia, kad paveikslas sukurtas prieš 1646 m. Tuomet jis jau buvo garsus, bet XVII a. paveikslai išgarsėdavo labai greitai, tačiau nei greitas, nei lėtas šlovės augimas nebuvo norma, tad šitai datavimo nepalengvina. Istorinės žinios papildo duomenys apie Šiluvos paveikslo pirmavaizdį, palyginimas su ikonografiniais bei stilistiniais analogais. Šiluvos paveikslas yra kopija Marijos paveikslo – ikonos, kuri yra ne tik garsiausias Romos miesto, bet ir vienas iš žymiausių katalikiškų Marijos atvaizdų. Skirtingai nuo kopijų siaurąją termino prasme, maloningųjų šventųjų paveikslų kopijos, bent jau praeityje, nebuvo visiškai tikslios, tačiau iš kompozicijos ir svarbiausių detalių pirmavaizdį jose visada galima atpažinti. Šiluvos paveikslo pirmavaizdis yra Romos S. Maria Maggiore bazilikos *Capella Paolina* koplyčios altoriaus paveikslas, vadinamas *Salus Populi Romani* (Romiečių Globėja), *S. Maria Maggiore* arba *S. Maria ad Nives* (Švč. Marija Snieginė). Paveikslo kilmė siejama su šv. Luko sukurtu Marijos atvaizdu. Žinoma, paveikslas nutapytas vėliau, bet yra labai senas, nes jau IX a. pertapytas. Šiluvos paveikslo pirmavaizdis labai svarbus tuo, kad jis tapo pirmu maloningu Marijos atvaizdu, kuris imtas organizuotai kopijuoti ir taip skleisti po visą katalikišką pasaulį. Iki tol tiksliai kartoti maloningus paveikslius netgi drausta. Pirmosios S. Maria Maggiore bazilikos paveikslo kopijos sukurtos Pijaus V leidimu 1569 m. Šis popiežius Katalikų bažnyčioje įvedė ir Švč. Mergelės Marijos Snieginės šventę. Romiečių Globėjos paveiksliui ypatingą dėmesį rodė beveik visi XVI a. II pusės–XVII a. pr. popiežiai. Bendroje Lietuvos ir Lenkijos valstybėje S. *Maria Maggiore* kopijas platino Bažnyčios hierarchai, jėzuitų, dominikonų, karmelitų ir unitų bazilijonų vienuolijos. Kelios iš pirmųjų kopijų buvo atgabentos į Lenkijos jėzuitų kolegijas, paveikslų iš Romos buvo atsivežta Klemenso VIII (1592–1598) pontifikato metu. XVII a. I pusėje Lenkijoje ir LDK Švč. Mergelės Marijos Snieginės kultas, tad ir atvaizdo kopijos, labai paplito. Šis reiškinys tęsėsi, ir ne viena kopija pati išgarsėjo prie jos patiriamomis ypatingomis malonėmis. Tarp gausybės Lenkijos, Lietuvos, Ukrainos, Baltarusijos ir Latvijos valstybėse tebesančių tokių paveikslų, daugiausia bendrų bruožų su Šiluvos Marijos atvaizdu yra tuose, kurie nutapyti paskutiniais XVI a. dešimtmečiais Italijoje (?), arba XVII a. I pusėje jau Abiejų Tautų valstybėje. Pats panašiausias yra apie 1594–1597 m. iš Romos atvežtas, nuo 1606 m. Letyčivo (Летичів, Ukraina, Podolė) dominikonų bažnyčioje buvęs, paveikslas (dabar yra Liubline). Šis ir Šiluvos paveikslai itin panašūs net detalėmis. Tiesa, *Šiluvos Švč. Mergelės Marijos* paveikslas laikui bėgant buvo padidintas, o jo viršus apipjautas pagal dabartinio Šiluvos Didžiojo altoriaus arkos formą. Dailininko maniera ir stilistinis kontekstas bus nulėmęs tai, kad labiau pakeisti Marijos veido bruožai. Be Letyčivo paveikslo, su Šiluvos Marijos atvaizdu galime lyginti ir dar vieną kitą Lenkijos, Baltarusijos, o ir Lietuvos paveikslą, t. p. ir XVII a. 3 dešimtmetyje sukurtą, kitos ikonografijos Tytuvėnų bažnyčios Didžiojo altoriaus Švč. *Mergelės Marijos su Vaikeliu* paveikslą. Provincinės dailės požymiai rodo, kad Šiluvos paveikslas sukurtas vietinio dailininko. Pavyzdžiu jam galėjo būti Letyčivo paveikslo analogas arba abu jie (ir dar kiti paveikslai) sukurti pagal tapatų raižinį.

Pirmavaizdžio istorija bei analogų nustatymas patvirtina istorinius duomenis, kad paveikslas sukurtas ne anksčiau kaip XVII a. pradžioje, ir ne vėliau kaip iki 1740–1741 m. Manant, kad paveikslas nutapytas atgautai Šiluvos bažnyčiai, labiausiai įtikimu sukūrimo laikotarpiu laikytinas XVII a. trečiasis dešimtmetis su galima dešimtmečio paklaida į abi puses. Kas, kieno užsakymu nutapė paveikslą ir kada tiksliai jis atsirado Šiluvoje, tebelieka paslaptis. Jos išsiaiškinti gali nepavykti. Tačiau tikslūs faktai ne visada svarbūs. Žinome, kad paveikslas sukurtas epochoje, kurioje apsisprendimus lydėjo ne tik kovingumas (davęs ne tik teigiamų, bet ir neigiamų vaisių), bet ir dvasinis aktyvumas, harmonijos siekis. Šias laikotarpio savybes ir atskleidžia Šiluvos paveikslas, kuris sukurtas akademijose neišstobulinta maniera, tačiau yra kupinas įtaigos, subtilumo ir taurumo.

Gauta 2009 08 25

Parengta spaudai 2009 09 08

Laima ŠINKŪNAITĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

THE BASILICA OF THE NATIVITY OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN ŠILUVA: THE ICONOLOGY OF ART

Key words: Šiluva, The Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary, sculptural decor, altar-piece, iconology, iconography, Lithuania, sacral art.

*The factum historicum is not an interchangeable symbolic cipher for biblical faith, but the foundation on which it stands:
Et incarnatus est – when we say these words, we acknowledge God's actual entry into real history.*

Joseph Ratzinger (Pope Benedict XVI)¹

The Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva is the only shrine in Lithuania which decoration develops so many different sides of the subject of the Jesus Christ's established Church, because here this subject is related to the Apparition of the Virgin Mary in Šiluva in 1608. The Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary is a very valuable creation of art in various aspects belonging to the second part of the 18th century and embracing features both of the epoch of late Baroque and early Classicism. The whole of the interior of this Basilica (sculptural decor, altar-pieces and equipment) was created as the essence of the Triumphant Church after the Council of Trent and as a particular quintessence.

Studies about the Šiluva parish and its churches have comprised papers on various aspects as, for instance, research on the circumstances of the Mary's Apparition, complicated peripeteias of the history, the problematics of the image of *The Blessed Virgin Mary with the Child* and manifestations of devotion. However, the art of this shrine and, especially, its

content and meaning have received neither any deeper interest nor comprehensive research attention². Therefore, **the object of the research** is miscellaneous creations of art and equipment of the interior which was created till 1786. **The aim of the research** is to reveal a distinctive and multiplex iconographical programme of this shrine, to name its possible authors, to discuss the artistic expression of decoration and to highlight the value of the original work of the sculptor Tomas Podgaiskis.

For a start, some observations concerning the present day church are worth mentioning. In the middle of the 18th century a wooden church in Šiluva, which had been built more than a hundred years ago, seemed to be too small and too plain. In 1755 in his message to the Holy See bishop Antanas Tiškevičius wrote: "I have resolved to build a stone church in Šiluva where a miraculous image of the Mother of God has been extending mercies in great abundance. Because of this reason, on the occasions of the feasts of the Visitation and Nativity of the Virgin Mary there gathers a numerous crowd of people even from Vilnius and other dioceses"³. Bishop Antanas Tiškevičius commissioned the erection of the church to the then prelate Jonas Dominykas Lopacinskis who started the building work in 1760 from his own funds. The most amazing thing was that he together with vicar Petras Pačiuipis started to dig the foundations of the new stone church "around the old wooden church without demolishing the latter, as it was necessary for service"⁴. Shortly after the death of

bishop Antanas Tiškevičius, J. D. Lopacinskis as “a talented and high-energy priest” was consecrated as a bishop of Samogitia in 1762 (Fig. 1). Therefore, his works were continued by the priest P. Pačiupis and after the death of the latter since 1767 by an alumnus of Vilnius Jesuit Academy appointed as a prepositor, Tadas Juozapas Bukota, who stayed in Šiluva until his death in 1795. Having arrived to Šiluva at the age of barely 27, Tadas Juozapas Bukota became inseparable “from that stone church which he had to further build, complete and decorate”⁵. During the curacy of T. J. Bukota around 1775 the church was completed and its interior created in a decade.



Fig. 1. An unknown Lithuanian artist. The portrait of Samogitian Bishop Jonas Dominykas Lopacinskis (1762–1778). The 3rd quarter of the 18th century. Oil on canvas. Kaunas Archdiocesan Museum. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

By the bull of the 15th September 1775 Pope Pius VI conferred the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva the title of *praepositura infulata* which verified the singularity of the church.

The said title signified that beginning with Tadas Juozapas Bukota parsons *infulatus* of Šiluva could wear a mitre, a ring and use a pastoral staff and other bishop's insignias during service. On the 15th January of the same year the Chapter of St. Peter's Basilica in Rome granted the permission to crown the image of the Mother of God which was famous for its mercies, though at that time the shrine of Šiluva was still being “decorated spending for that need not inconsiderable sums”⁶.

Having completed the whole work of interior equipment, on the 8th of September, 1786 the Bishop of Samogitia and Duke Steponas Jonas Giedraitis solemnly crowned the image of the Blessed Virgin Mary with golden crowns. And after two days, on the 10th of September, the church was consecrated by Tadas Juozapas Bukota who had already been nominated the suffragan bishop of Samogitia by that time.

ON THE INTERIOR OF THE BASILICA AND ITS CREATORS

The church of Šiluva, created in twenty-six years, is probably the last such a solid monument of late Baroque sacral architecture in Lithuania which for more than two hundred years has retained almost unchanged decor and equipment of its interior⁷. This two-tower church of compact size and vertical proportions is distinguished from other shrines of that time for its unplastered walls of red bricks. Its architecture is enriched by two pediments: of an expressive and wavy silhouette at the western facade and a snipped and graceful one, rising over the presbytery.

The church is three-naved and its space is of a hall type, i.e. of the same height. The middle nave which is twice as wide as the side naves (a characteristic feature of Baroque churches) extends to the presbytery of the same height and width which ends with a three-wall apse (Fig. 2).

The space of the inside is characterized by ascent which was perfectly used by the earlier mentioned interior decorator Tomas Podgaiskis. During the period of twelve years (1775–1786) in the church of Šiluva he created a festal and unbroken ensemble of sacral equipment.



Fig. 2. The prospect of the interior of the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

The basis of the interior decoration is provided by a deeply meditated multilayer ideological programme which can be distinguished for the harmony of the whole. This iconographical programme is undoubtedly attributable to great iconographical programmes that are characteristic of Baroque shrines. Unfortunately, information about its creators that would be based on archival documents could not be found (this happens nearly always when one tries to find out authors of ideological programmes). Nevertheless, it can be assumed that the inspiration for this programme was bishop Jonas Dominykas Lopacinskis, with contribution probably made by the church architect Jonas Kristupas Glaubicis. Definitely, while creating this programme they were cleverly aided by the earlier mentioned priest T. J. Bukota. This could be indirectly proved by a perfect multilayeredness of the programme as separate themes and subthemes harmoniously develop into a great integral creation. For, on the one hand, bishop J. D. Lopacinskis was also known as “a so-

phisticated architect and constant connoisseur of building matters of [Vilnius] capitula”⁸. The bishop had visited Rome and had been more than once in Warsaw, therefore, art novelties of that time were certainly not strange to him. On the other hand, a young parson T. D. Bukota, who joined at the height of building works, most probably also had a weighty word to say. All the more as later namely he invited to the shrine of Šiluva the Jesuit Tomas Podgaiskis, a moulder and carver who had before worked in the church of St. John the Baptist in Vilnius and the church of St. Peter and Paul in Kaunas⁹. Therefore, we tend to assume that the project of the new church architecture and the ideological programme of the church interior were worked out at the same time. Nevertheless, we accept the fact that during the realization of the programme one or other more pronounced or hardly discernable changes could certainly occur and did occur¹⁰.

To be precise, equipment and decoration of the Basilica interior were created this day two hundred and

twenty-three years ago. During such a long period there usually occur various changes which are not always easy to establish. In the case of Šiluva, this is not complicated and because of the fact that there remain a very exhaustive description of the interior of 1796, i.e. the prospect of the inside written only ten years after the consecration, and even seven inventory books and visitation acts of the 19th century¹¹. Having compared and contrasted them all with the present view, several changes become evident. First of all, the place of the baptistery has changed. Formerly it was on the side of the Gospel by the altar of the Holy Family which occupies the place at the end of the nave, whereas at present it is in front of the pulpit by the first pillar. Also, at different times and the first stage altar-pieces of the three altars were changed. According to the inventory of 1796, the altar mounted on the side of the Gospel by the first pillar was dedicated to the apostles Peter and Paul; whereas now there is an image representing St. Aloysius Gonzaga. The same could be said about the other two altars, in the one of which instead of the image of St. Jude Thaddeus there hangs a canvas representing St. Francis of Assisi, while in the other, the figure of St. John Nepomuk was replaced by the image of *The Guardian Angel*¹². Since the sculptural decoration or, in other words, the setting has remained authentic, the altar-pieces of a new content and meaning, to say the least, have well distorted iconographical programmes of these altars.

THE REVELATION OF THE GREAT ICONOGRAPHICAL PROGRAMME

The iconographical programme of the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary develops three main intertwining themes: the Mother of God who gave the birth to the Saviour promised to the world, Jesus Christ who established the Church and the Church. These three themes are supplemented with secondary subthemes that present narratives about events from the Old and New Testaments which are important for this programme such as the ones about apostles who were founders of the Church and saints who contributed considerably to the growth of the Church. The essence of the church interior decoration consists of the three altars ensemble,

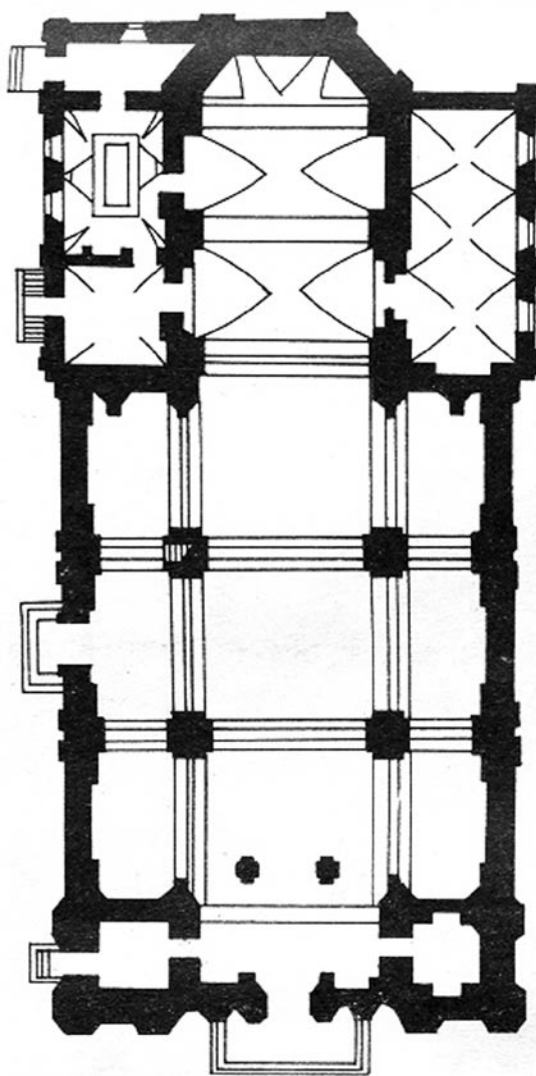


Fig. 3. Plan of the Šiluva Basilica.

which is located in the space of the presbytery and side naves, four altars by the pillars, the pulpit and the baptistery and also the organ loft rostrum in the space of the central nave. The arrangement of this equipment in the church is visually illustrated by the church plan (Fig. 3).

THE HIGH ALTAR OF THE BLESSED VIRGIN MARY

The High altar dedicated to the Mother of God occupies almost the whole space of the presbytery (Fig. 4). On the one hand, it integrates the all three main themes of the iconographical programme; on the other hand, from there these themes in various



Fig. 4. The High altar of the Blessed Virgin Mary. 1786. Stonework, stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

shapes unfold throughout the remaining space of the shrine. Compared with other high altars of multiplex composition in churches of St. John, St. Theresa of Avila, St. Raphael and St. Casimir in Vilnius and St. Francis Xavier and St. Peter and Paul in Kaunas as well as of the Blessed Virgin Mary in Tytuvėnai, it becomes obvious that this piece of equipment of the Šiluva church is one of latest and most original. As in other altars of that type, the middle two-stage part of this altar is supplemented with elements that are turned at a right angle and put by the side walls. But

here these amplified vertical elements are very distinctive and determined by the ideological programme. The middle part of the altar consists of a high regular form socle, an elongated first stage retablo and cannellured pilasters of the reduced Corinthian order framing the retablo alongside the column of the same order in front of them, the all of which climb up and rise to the second stage and constitute an all-in-one composition merging with the gloriole. Architectural decoration elements of the same order on the side parts repeat the organization of the middle part and

the centre of the side parts is furnished with huge obelisks raised on the elaborate supports of a convex silhouette. The ceaseless rising of the High altar upwards is slightly slowed up and harmonised by the first stage entablature band of clear and straight lines. On the level of this stage, in between the middle and side parts, two huge massive statues are placed: on the left, there is St. Joseph the Betrothed depicted with a beard, leaning on his staff in flower and holding the

Child; on the right, we see St. Joachim wearing similar clothes and standing with a book and shepherd's staff. From a notional aspect, these two statues represent witnesses and patrons of the Mary's life who raised "the children of the promise" (Romans 9: 8) and both are men of deep faith. Compositionally, because of their place in the given altar, these statues integrate the all three parts of the altar into the one whole by a sinusoidal line.



Fig. 5. An unknown Lithuanian artist. *The Blessed Virgin Mary with the Child*. The 2nd quarter of the 17th century. Oil on canvas. Silver casing: Lawrence Hoffman, Königsberg, Prussia, 1674. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.



Fig. 6. Tomas Podgaiskis. *Repentance of St. Peter*. 1786. Stucco. The intertwining of the second stage of the High altar and the gloriole. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

The main focus of the High altar lies in the miraculous image of *The Blessed Virgin Mary with the Child* (Fig. 5). It depicts the standing Mary who wears a long gown and a cloak that also covers Her head. On Her left arm, She holds Jesus dressed in a long *palium*. Jesus blesses with His right hand and holds the Scripture in His left. The position of Mary's hands is very typical: they are presented as if crossed – Her right hand rests on Her left. Thus the representation of the altar-piece shows it to be of an old Byzantine iconographical type called *Hodegetria*. Furthermore, the prototype of this image is the icon of Virgin Mary, *Salus Populi Romani*, in *Capella Paolina* of the Basilica of S. Maria Maggiore in Rome. Pope Pius V officially allowed replicating this icon only in 1569. This image of Virgin Mary was most probably procured for the wooden church of Šiluva, built in 1625 by the parson Jonas Kazakevičius Smolka¹³. Since the last quarter

of the 17th century the singularity of this image was testified by artistic gilded silver tin casing, created by goldsmith Lawrence Hoffman from Koenigsberg, covering both figures and since 1786 also by golden crowns on their heads. In the title image of this altar, which is famous for its mercies, first of all, we see the Mother of God who gave the birth to the promised Saviour who established the Church.

The altar is crowned with the intertwining of decoration of the second stage and the gloriole (Fig. 6). On the plane of the given intertwining we can see a diminutive church which is standing on a hill and is crested with a little dome with a cross on it and St. Peter kneeling by that church; here the depiction includes the attributes typical of this apostle – a net, a cock and keys as well as a typical hairstyle with a tuft of hair on the top of his head – all of which allow no doubting of that at all. Above this scene, in

the gloriole we can see the figure of God the Father with His arms wide open and welcoming in the surrounding of small thick ball-like clouds (behind His head there is an equilateral triangular nimbus evidencing the Holy Trinity and at His feet – the globe, the symbol of the world)¹⁴. On both sides of this scene, two angels are kneeling prayingly. Expressive stances of all these represented figures indicate their interrelationships. So, what implication, first of all, is carried out by this composition? Undoubtedly, it implies the Church established by the Saviour. Here the most important aspect is the distinguishing of the apostle Peter as the chief leader of the Jesus' established Church and afterwards also the revelation of his mission. Jesus Christ Himself entrusted Peter with a special task: to ensure "the truthfulness and unity of the Gospel and through it of the Church coming to the world"¹⁵.

This theme is further developed in the side parts of the High altar. On the left side, sitting on the top of an obelisk entwined with seven garlands, a small



Fig. 7. Tomas Podgaiskis. Pope's insignia. 1786. Stucco. The left side part of the High altar. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

angel holds the triple papal cross, while slightly below, two smaller ones as if hovering in the air raise his three-piece cap, the tiara (Fig. 7). On the right side, the composition is analogous, except that here instead of the cross we find the bishop's stick called the pastoral staff and instead of the tiara – the mitre. In the symbolic sense, obelisks refer to the promise of eternity, the link between the Heaven and Earth. Obelisks with pope's and bishop's insignia, which are the greatest pillars of the Church, bear the reference to the Pope and bishops (St. Paul referred to the apostles Peter, James and John as pillars (Galatians 2: 9); and Augustine¹⁶, approving of this, named all apostles as pillars).

The decoration of the tabernacle also constitutes an important part of the iconographical programme (Fig. 8). Above the tabernacle, a pelican perches on the nest girdled with a thorn wreath: having scratched its breast with its beak it feeds the brood with its own blood. According to a medieval legend, pelicans feed their brood so long till having exhausted themselves they die. Because of such a selfless love this bird has become the symbol of Christ, as "Jesus voluntarily offered Himself for our saving. He proclaimed this sacrifice as a gift and sacrificed it in advance at the Last Supper: "This is my body given for you" (Luke 22: 19). So, sitting on the both sides of the tabernacle, the little angels hold in their hands symbols of the Holy Sacrament: the left one holds a bunch of grapes (Wine) and the right one – a sheaf of corn (Bread). The development of the theme of the already existing Church is evidenced by the figures of two men waking by the tabernacle: the one on the left can be recognized as a symbolic Pope and the other, on the right – as a symbolic High Priest (he has a two-horned mitre and wears a tunic and Herod's robe fringed with bells and on his chest he has a sheath set with twelve squares framed in gold, reminding of the names of the twelve sons of Israel).

Thereby we have coherently discussed the High altar and its constituent parts. Traditionally, creators of any ideological programme take into consideration the title of a shrine, and it was considered in Šiluva as well. The church was dedicated to the Nativity of the Blessed Virgin Mary. What does this imply? The



Fig. 8. Tomas Podgaiskis. Tabernacle. 1786. Wood, carving, gilding, painting. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

result of interpretation very much depends on how and what is being asked. The authors of the iconographical programme as if ask what the essence of the Mary's Nativity was and then answer themselves: to give birth to the Saviour. And the aim of the Saviour is to establish the Church. Was it not the same the Virgin Mary spoke about when She manifested in Šiluva in 1608? She said: "...before my Son used to be venerated at this place, but now it is ploughed and sowed here"¹⁷. Was it not Virgin Mary who was the first monstrance of Jesus Christ? Was it not St. Paul who spoke about the Church as the mystic body of Christ? According to Antanas Maceina, by giving birth to Jesus physically, Mary mystically also gave birth to the Church¹⁸. This one eminently rare and rather complicated conception of the Mother of God as a particular predecessor of the Church and constitutes the prop for the iconographical programme of the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva.

Let us once again in brief remember all what has been related for us in symbolic images by the decor of the High altar. Looking at this altar after having

just entered the church, first of all, we see the raised image of *The Mother of God with the Son Jesus*. This image is the beginning of all beginnings. From here, other themes and subthemes spread in most various directions, of which the most important one is the theme of the Church. Therefore, in the upper part of the High altar we see the achieved result: the Church established by Jesus Christ and Its first pope St. Peter. The entrenchment of the Church and Its spread in the world is reminded to us by the decor of the side parts of this altar. Besides, already at this spot we can feel a very close link with events of the Old Testament¹⁹, the account of which will be continued when discussing the altar of the Holy Family.

END ALTARS OF THE HOLY FAMILY AND THE SACRED HEART OF JESUS

The altars that are mounted at the end of the side naves, by their structure and decorative elements, are akin to the middle part of the High altar. They appear like two arms outstretched in the space of the shrine. **The altar of the Holy Family** is on the side of the Gospel (the side of Mary or women) (Fig. 9) and

the altar of the Sacred Heart of Jesus – on the side of the Epistle (the side of Jesus or men)²⁰. From a compositional aspect, the link of these altars with outside presbytery elements of the architectural decoration of the same order is especially rare. Whereas, from a notional aspect, this link is necessary, as their entablature raises sculptural groups essential for the ideological programme. The High altar and both end altars are integrated into one whole not only

by means of the composition, but also by the narration of the subject developed. Furthermore, in the end altars the sequence of events is arranged from the top downward rather than from the bottom upwards as in the High altar. Such an iconographical and artistic decision was determined by the ideological programme of the shrine.

Consequently, the *Joseph's Selling* is depicted on the very vault. This story is picturesquely described in



Fig. 9. Tomas Podgaiskis. *The altar of the Holy Family*. 1786. Stonework, stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

the Book of Genesis. According to it, Jacob loved Joseph more than any other of his sons, because he was the son of his old age. Moreover, Joseph, who was only seventeen years old, had prophetic dreams; in one of them, his brothers bowed down to him and, in another, the sun, the moon and eleven stars were bowing down, too. Because of all these reasons his brothers were jealous of him and hated him. Once his father sent Joseph to see if it was well with his brothers and with the flock they were pasturing. His brothers saw him and conspired against him to kill him and in the beginning they threw him into an empty pit. When they sat down to eat they saw a caravan of Ishmaelites approaching. Then Judah who did not want to kill his youngest brother proposed to sell him to the Ishmaelites for twenty shekels of silver. The Ishmaelites took Joseph to Egypt as a slave (Genesis 37: 1–36). For the depiction of this event in the church four men, a tree and a well were chosen²¹. Close to the altar, by a leafing tree, Judah having just taken Joseph from the well (we see a thick rope drooping over the side of the curb) is watching the bargain. A bit further there is a group of three figures: the tearful Joseph is indeed being sold; this is evidenced by gestures of the all men, the plastic of their bodies and clothing.

The story of Joseph sold to Egypt is continued in the upper part of the altar of the Holy Family where the reality of Joseph's dreams as if comes to the surface. Here, in the middle, we see standing a young and beardless proud man, i.e. a thirty years old Joseph who became the vicar of the Egypt pharaoh because of his ability to interpret dreams, while the men who are humbly kneeling and prostrated and at the same time greeting Joseph are Joseph's brothers who at the time of famine travelled to Egypt twice to buy grain, but did not recognize their youngest brother. Only after several testings of his brothers, Joseph, himself having recognized them at once, revealed who he was (Genesis 42–45). It is obvious that this composition like the previous one eternalizes the story of the sons of Jacob-Israel (to whom God promised that out of his stem Messiah would arise) and highlights the role of Joseph which is emphasized here in a completely unrepresentative way of that time by the cross held in Joseph's hand. Already the Fathers of the Church

considered Joseph to be the prototype of Christ (betrayed by his brothers he saved his family and so on).

Descending downward, we find the scene of the Engagement of Mary and Joseph (according to rules of the Old Testament and mores of the Jews, the engagement equalled to a legal marriage) integrated under the canopy. In the Old Testament this event is not mentioned, consequently, the main source of its origin is *The Golden Legend* by Jacobus de Voragine which appeared in the 13th century. Since then the subject under discussion has become especially popular in Christian art. Here, we also have the composition of three figures which is supplemented with two angels sitting on both sides and joyfully gesticulating. The engaged couple, slightly turned to the side, are standing with their hands given to each other. In the centre of the composition, with his face turned to the audience, the high priest of the Old Law is depicted. Behind his head we can see the stone tables with the Ten Commandments dictated to Moses on the mountain of Sinai; those stone tables would have to arouse hopes of their renewal.

In the first stage four statues standing on both sides of the image of *The Holy Family* create an adequate and specific to that image environment, the discussion of which will follow first of all. By the very image we see statues of holy women which can be recognized from a general context, the nature of their clothes, nuances of their mood and gestures. On the left side, St. Elizabeth is standing full of wonder and respect and it is as if from her lips words are heard: "But why am I so favored, that the mother of my Lord should come to me?" (Luke 1: 43). On the right, robed in a similar way, another elderly woman is holding an open book, i.e. an indisputable attribute which indicates she is St. Anne, the mother of Mary. Behind a column, there is the statue of King David with a traditional harp. He is the father of the twelve ancestors of Jesus who by his nature was open to God and glorified Him with hymns (here namely this aspect is emphasized). He is paired on the left side with the statue of St. John the Baptist (the identity of this character is obvious because of the representation typical of him alone) who is also considered to be the last prophet of the Old Testament and the predecessor of Jesus Christ. This

holy man, the son of Zacharias and Elizabeth, when asked by the Jews about himself, said:

I am the voice of one calling in the desert,
 "Make straight the way for the Lord."
 as the prophet Isaiah said. (John 1: 23)

For the ideological programme of the altar the title image is of great importance. What could be said about it? On the one hand, it represents the moment of the life of the Holy Family when Mary and Joseph bring a twelve year old Jesus into the shrine; above them there is the image of God the Father and the Holy Spirit. On the other hand, it is the creation typical of the late Baroque period with several compositional diagonals that combine akin subthemes from the perspective of the subject. Three main scenes are arranged diagonally from the upper left corner to the lower right one. The Holy Family is integrated into the middle part of the image. Furthermore, the given creation relates to the symbolism of the Holy Trinity. Here, the figure of Jesus connects by Himself both the Heavenly (vertical) and the Terrestrial (horizontal) Holy Trinity (Mary, Joseph and Jesus). In addition,

in the lower right corner of the image, in the cartouche, there is the scene depicting Jesus "in the temple courts, sitting among the teachers, listening to them and asking them questions" (Luke 2: 46). His parents will find him here after three days of uncertainty. The direction of the movement of God the Father and the gesture of His left hand draws the attention of audience exactly to the cartouche held by the two little angels. For the Jesus' conversation with the interpreters of the Holy Scripture is like a reference to the Jesus' future public activity.

Summarizing the results of the analysis of this altar, it can be stated that sculptural decoration of the given equipment picturesquely and purposefully reveals the messianic history of Christ's origins through the three represented figures from three historical periods (by one from the period of Patriarchs, Kings and after the Exile). It is also possible to speak about them with the words of St. Paul from his Epistle to the Romans: "the people of Israel. Theirs is the adoption as sons; theirs the divine glory, the covenants, the receiving of the law, the temple worship and the promises. Theirs are the patriarchs, and from them



Fig. 10. Tomas Podgaiskis. *Repentance of Judah*. 1786. Stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

is traced the human ancestry of Christ, who is God over all, forever praised!” (Romans 9: 4–5). Hence the conclusion may be that the Christ’s Church was “wonderfully prepared by the history of the Israel nation and the Old Covenant”²².

Beside the altar of the Sacred Heart of Jesus²³, on the very vault, there is the scene where Judah Iscariot returns money to high priests in the shrine (Fig. 10). A group of four gesticulating figures is very suggestive: dressed up in turbans, three priests sit at an oblong table, on which a pouch with coins fallen out of it is seen, and contemptuously look at Judah. Judah, with his back turned on them, in desperation, is ready to flee. This scene is a literal illustration of the Gospel of Matthew: “When Judas, his betrayer, saw that Jesus was condemned, he was seized with remorse and brought back the thirty pieces of silver to the chief priests and the elders, saying, ‘I have sinned by betraying innocent blood.’ They said, ‘What is that to us? See to it yourself.’ And throwing down the pieces of silver into the temple, he departed, and he went and hanged himself” (Matthew 27: 3–5). The attention should be paid to the parallelness of both events on the vaults. They are of the same nature; their essence lies in betrayal, except that in the case of Jesus the price of the betrayal is different. The representation of the return of money in art is usually referred to as *The Repentance of Judah*.

The third and second stages of the altar of the Sacred Heart of Jesus (Fig. 11) present depictions of two well known subjects related to the Passion of Jesus Christ. It is true, however, that their choice here is not traditional: the upper one develops *Ecce Homo*, one of the most important themes of the Passion, and the lower one includes the akin to it subject of *Jesus of Nazareth*²⁴. Below there is the title altar-piece of *The Sacred Heart of Jesus*²⁵.

Since in our art research both of these subjects have been studied at length, it can be only noted that the first one represents a group of three figures which is uncommon for this type of subject (more usually in the subject of *Ecce Homo* Jesus is depicted either alone or in a multifigure composition). It can be maintained that it is also an almost literal account of the scene described in the Gospel of John: “Pilate went out again and said to them, ‘See, I am bringing

him out to you that you may know that I find no guilt in him.’ So Jesus came out, wearing the crown of thorns and the purple robe. Pilate said to them, ‘Behold the man!’ When the chief priests and the officers saw him, they cried out, ‘Crucify him, crucify him!’ ” (John 19: 4–6). A high and baroquely dramatic figure of Jesus arises almost frontally in a neutral environment. It seems lonely, although, on the right side a bit below, the procurator of Judaea, Pontius Pilate, is standing and, on the left, a man is stumbling along with his left hand holding on a large cross. Both of these figures change a narrative account and thus become particular symbolic signs. There the man with the cross is a generalised symbolic sign representing all those who yearn for such death. Jesus, crowned with thorns, his hands tied together in front of him, rolled up in his cloak, is as if telling that Jesus of Nazareth will be crucified. The cross of the crucifixion is at hand, very close.

In the second stage of the altar, the statue of *Jesus of Nazareth* encircled by four angels arises under the canopy²⁶. *Jesus of Nazareth* is a generalised and at the same time multimeaning image of the Saviour. Distinctive features of this Christological iconographical type include Jesus’ hands that are tied together with a long rope and crossed on the breast as well as the scapular with the sign of the Order of the Holy Trinity for the Ransom of Captives (the Trinitarians). It were Trinitarians who in 1693 spread in Lithuania the devotion to the statue of *Jesus of Nazareth* which is inseparable from the sculpture of *Jesus from Madrid*. The copy of the latter was produced in Rome to the commission of the Order of Trinitarians in Vilnius and was placed in the altar of the Antakalnis Church of the Trinitarian Friary of the Holy Trinity. From here it spread unusually rapidly in the whole Lithuania. The attention should be paid to gestures of the angels adoring *Jesus of Nazareth* in Šiluva: the angels sitting on the sides by the pilasters repeat the gesture of the Jesus’ hands crossed on the breast, while the ones standing closer express deep sorrow by their postures and movements of their hands.

In the first stage, on both sides of the title image, two statues stand in between the columns on each side. All of them represent figures converted by



Fig. 11. Tomas Podgaiskis. The altar of the Sacred Heart of Jesus. 1786. Stonework, stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

Christ. From the left side, standing by the column an outside statue depicts St. Longinus, the centurion of Roman soldiers who pierced with a spear the side of the crucified Jesus²⁷. This is evidenced in the Gospel of John: “But one of the soldiers pierced his side with a spear, and at once there came out blood and water” (John 19: 34). Furthermore,

St. Longinus is considered to be the centurion who present at the death of Jesus uttered: “Truly this was the Son of God!” (Matthew 27: 54). In fact, the name of this converted soldier derives from the word for “spear” (Greek *lonch* – spear). Let us ask ourselves why St. Longinus was chosen. The answer is simple: on the one hand, he, a witness of the

death of Jesus, converted and, on the other hand, as a gosseller of the word of God, he actively took part at the beginning of the course of the newly born Church.

On the other side, behind the column, paired up with St. Longinus, the apostle Paul is standing; with his right hand leaning on a sword (this is the implement of his death), he is holding an open book in his left. The work of this apostle at the outset of the Journey of the Church is of immense significance. Prior to conversion Paul was named Saul and he was very active in persecuting Christians. On the road to Damascus he heard a voice asking: "Saul, Saul, why are you persecuting me?" and the answer to his question: "I am Jesus, whom you are persecuting" (Acts 9: 4–5). After the conversion, picturesquely described in The Acts of the Apostles (Acts 9: 1–19), he became the Apostle of the Gentiles, i.e. of all the nations. The calling of his mission was the Church of the Gentiles which was carried out by Paul most devotedly and faithfully.

Closer to the image from the left side there is the statue of St. Hieronymus (341–420), the Father of the Church. From his rich biography only those facts are chosen here which also relate to conversion and the growth and strengthening of the Church. In his early life St. Hieronymus experienced a vision in which he saw Christ and angels and after came to believe. One of the angels had reproached him for not knowing the Hebrew language. This induced Hieronymus to learn Hebrew. In the altar of Šiluva Hieronymus is depicted as a hermit and ascetic. The Scripture held in his left hand reminds that he translated it into Latin (*Vulgata*), a scull above the book speaks of the temporariness of earthly life and a lion at his feet, according to the legend, stayed with Hieronymus after he mercifully removed a thorn from a paw of the beast. In addition, a stone that Hieronymus beats his breast with in the prayer characterizes the saint as a penitent.

On the right, we see Hieronymus' contemporary St. Augustine (354–430). Here he is depicted as blessing in stately clothes of the bishop, with a mitre on his head, holding a staff, with a stole and a cross hanging on his neck. St. Augustine represents ano-

ther exceptionally distinct personality in the Journey of the Church. *Confessions* written by St. Augustine around 400 virtually present the story of his conversion in which an important place belongs and to his mother St. Monica. The conversion of St. Augustine was encouraged by letters of St. Apostle Paul and sermons by St. Ambrose, the bishop of Milan. Thus the title image of *The Sacred Heart of Jesus* is surrounded by really venerable and faithful Christ's followers who were all-out reinforcing the Church during its never-ending Journey.

The devotion to the Sacred Heart of Jesus, which formed in the end of the 17th century after the visions of St. Margaret Mary Alacoque, was also one of the factors which reinforced the Church²⁸. In Lithuania this devotion widely spread in the fifth decade of the 18th century (although the Confraternity of the Sacred Heart of Jesus was first erected in 1719 in at that time not yet completed Church of the Visitationists in Vilnius)²⁹. For the spread of the devotion the activity of Jesuits was of great importance. The primary attention of this devotion falls on the Heart as the symbol of Saviour's ternary love for man. This love manifests on three levels: the human love, i.e. the one which emerged as the love of the Son of Man for mankind, the spiritual love which arises from God's mercy and the divine love – The Logos. The image from Šiluva represents it very well. As though a weightless one, suffused with light, the whole figure of Jesus Christ emerges in the space of the image. On a canvas painted in brown half-tones, the most important part of this creation, the glowing Heart in the bosom, which is the symbol of love, is emphasized by means of highlights. At His feet, on a cloud, four little angels (two on each side) depicted with expressive gestures, with a cross borne and little hands held for a prayer, enable to reveal the content and essence of this image in a particular way: "Adore the Sacred Heart of Jesus, this is the path, this is the real path through which you will be saved!" This prayerful wish in itself summarizes in brief not only the iconographical programme of the just examined altar, but it bridges the two previous ones as well. For the aim of the Travelling Church established by Jesus Christ also involves the salvation of each of us.

FOUR TWO-STAGE ALTARS BY THE PILLARS

The Basilica is furnished with yet another four altars mounted by the pillars. Their appearance reiterates that of the altars discussed, except that they are half of the size of the previous ones. These two-stage altars are also crowned with the intertwining of the second stage and the gloriole. So, **the altars of St. Peter and St. Paul** (the side of the Gospel) and of St. Jude Thaddeus (the side of the Epistle) are mounted by the first pillars. Having disappeared without trace, the last image of the first altar is a sore loss³⁰. Conceivers of the programme fully perceived the importance of the activity of both apostles at the beginning of the path of the Church. All the more as both apostles were honoured with an especial favour from Christ, because the object of the Peter's mission was the Church of the Jews and that of the Paul's mission, as it has been mentioned, was the Church of the Gentiles. In his Epistle to the Galatians Paul writes: "On the contrary, they saw that I had been entrusted with the task of preaching the gospel to the Gentiles, just as Peter had been to the Jews. For God, who was at work in Peter as an apostle to the circumcised, was also at work in me as an apostle to the Gentiles" (Galatians 2: 7–8). On each side of the missing image there is a statue. On the left, behind the column, the St. Andrew the Apostle stands with his right arm embracing a cross of X shape (he was crucified on the one of such a type) and in his left holding an open book as a reference to the preaching of the Word of God. It is supposed that it was Andrew who brought to Jesus his brother Simon-Peter. On the right, St. John the Evangelist is presented as an apostle: he is recognized by a book and a cup that he holds. The latter is perceived as the strength lent by faith.

Above, in the intertwining of the second stage and the gloriole, the main figure is that of St. Casimir wearing not exactly traditional clothes (there intervenes the *contush* which was fashionable in the 18th century) and holding a crucifix in his hands. He is surrounded by angels: the ones sitting on each side pay their respect with gestures and movements, while the upper two are ready to crown the prince with a wreath of roses and to present him with

a sceptre. Raised in this altar, an ascetic and deeply believing Lithuanian saint, prince Casimir, is especially honoured as together with him there are even four apostles – Peter, Paul, Andrew and John, the most beloved disciple of Jesus.

The altar of St. Jude Thaddeus differs from the above discussed one only in the iconology of art. The image of this altar was also changed and it is not known why, though archival sources helped to find some information about its former appearance. From a brief description of the inventory of 1843 it proved to be an image in which St. Jude Thaddeus held in his hands a medallion with the image of Jesus Christ³¹. Such depiction of this saint was especially popular in the 18th century. The sculptural decor of this altar extends the boundaries of its meanings. On the left side, behind the column, there is another apostle, St. Thomas, standing with a narrow stick that reminds of a leister in his right hand. The movement of his raised left hand revives the order of the Resurrected Christ: "Put your finger here, and see my hands; and put out your hand, and place it in my side. Do not disbelieve, but believe" (John 20: 27). On the right, we recognize the apostle Simon holding with his left hand a saw (the instrument of martyrdom and death) and in the right hand – a book, which again bespeaks of the preaching of the Word of God.

In the intertwining of the second stage and the gloriole we see St. Anthony of Padua, who is still loved in Lithuania. During his prayer this Franciscan monk had a vision in which Virgin Mary appeared with the Child Jesus. Here, in the gloriole, we find a depiction which is very rare in the Lithuanian (and European) church art: on a cloud, Mary is depicted open-armed and, below, a Franciscan monk stands enfolding with his both hands the Child (Fig. 12). Generally, there are much fewer creations which narratively depict such a vision. The composition of St. Anthony could be attributed to representative creations, but as far as the Mary's inclusion into the subject of vision is concerned (She rises half-sized) it cannot be accepted. To answer the question why here namely this saint is chosen would not be difficult. In this particular case, probably his close relation to Christ is most important. On the other hand, he was nevertheless the patron of bishop Antanas Tiškevičius.



Fig. 12. Tomas Podgaiskis. *The vision of St. Anthony of Padua*. 1786. Stucco. The second stage of the altar of St. Jude Thaddeus. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

Summing up the results of the research on altars it is possible to say that the content and meaning as well as artistry of the sculptural decor and old images of these altars picturesquely and purposefully reveal their deep links: the first stages present even seven apostles who preaching the Word of God at the outset of the Journey of the Church and proclaiming the faith by martyrdom and death ensured its further development. To put in other words, after all, each time the history of the beginning of the Journey of the Church is being related for or reminded us, looking at those altars, through stories of its creators. Both saints of the second stage by their life each of them proclaiming the Christian Faith over and over again remind us anew that “the path of the Lord in all generations is not the path of worldly power and glory, but it is the path of the cross”³².

The other two paired **altars of St. Anne** and St. John Nepomuk are mounted by the second pillars. The altar on the left side is dedicated to St. Anne (Fig. 13). In the retablo of this altar, on both sides of the image of St. Anne (Fig. 14), the theme of the revelation to

Zacharias is embodied in the language of sculpture. The Archangel Gabriel standing on the left side seems as if having just uttered to him: “Your wife Elizabeth will bear you a son, and you shall call his name John” (Luke 1: 13). On the other side we see Zacharias depicted as if at the moment of burning incense in the temple when the messenger of the Lord appeared to him and added that his son “will turn many of the children of Israel to the Lord their God” (Luke 1: 16).

The title image represents a multiplane distinctive creation which is full of precognitions of past, present and future events, supplemented with inscriptions and includes elements that are uncommon for this type of the subject (column, drapery). The first plane presents the depiction of the main group which includes sitting women, Anne and Virgin



Fig. 13. Tomas Podgaiskis. *The altar of St. Anne*. 1786. Stonework, stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.



Fig. 14. An unknown Lithuanian artist. *St. Anne*. 1786. Oil on canvas. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

Mary, and between them Jesus, sitting on a green pillow placed on the knees of Mother. In His right hand He holds a cross and with His left He touches the chin of His grandmother as if consoling her. By the side of Mary, kneeling little John the Baptist, cuddling a lamb, reverently kisses the feet of Jesus. Anne's folded arms and a red blossom of a rose in Mary's hand bespeak of the forthcoming Passion. This composition of the four figures is remarkably unisonous in various aspects such as, for instance, shadings of moods and the decision on colours. In the lower corner of the image, on the right, a reverently held by a little angel cartouche with a stylized monogramme of Jesus, Mary and Anne is evidencing the oneness of the figures depicted here. On the same side, just in the upper corner, from the opening of the shape of a circle surrounded by beams the Holy Trinity comes out to the surface: God the Father in a triangular nimbus, leaning on the globe of earth and holding in His hand a sceptre; beside, Jesus Christ with a huge cross and, above Them, the

Holy Spirit hovering in the semblance of a dove. An important detail is that the gesture of the right hand of God the Father stretches over the boundary of the circle, thereby it as if units the other side with this side. In addition, along the edge of the circle there is a Latin inscription integrated, the continuation of which is horizontally written at the bottom of the canvas: "And there are three who give testimony in heaven." and "And there are three that give testimony on earth" (1 John 5: 7–8)³³. Thus once again the Heavenly and Terrestrial Holy Trinity is repeated in the title image even in a supplementary textual form! A rich summarized image in a suggestive manner simultaneously reveals not only the beginning of the history of the Salvation but also the precognition of the forthcoming Passion. That precognition in the second stage of the altar is tangibly conveyed in the scene of the Beheading of St. John the Baptist. It is obvious that the beginning of the history of the Church is being pondered over in this altar. It once again retraces the theme of John the Baptist, although here only the beginning and the end of his life is being recalled. The theme of John the Baptist could be also distinguished as a separate one, as a summarizing sculptural image of John the Baptist has been examined in the discussion of the altar of the Holy Family and there is also the messianic baptism of Jesus in the high relief of the baptistery!³⁴

The altar of St. John Nepomuk undoubtedly was dedicated to the vocation of the pastor, broadly, to the exaltation of the ministry, since pastors are the most important figures of apostolic service: "Through the ordained person in service to the Church Christ Himself acts in his Church as a head of his own body, as the shepherd of his own herd"³⁵. The selection of three pastors as the examples to be followed for this altar characterizes the then ideals best. In the first stage, on both sides of the missing image of *St. John Nepomuk* there are two statues: on the left, not immediately recognizable and nowadays a bit forgotten famous patriarch of Alexandria, St. John called the Almsgiver (550–619) and, on the right, the Polish priest St. John Cantius (1390–1473), also famous for his generosity, charity work and piety³⁶. St. John Nepomuk (around



Fig. 15. Tomas Podgaiskis. *St. John Nepomuk forgiving sins*. 1786. Stucco. The second stage of the altar of St. John Nepomuk. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

1340–1393) is chosen for the main in this altar. He was an unofficial patron of the diocese of Samogitia³⁷ whose cult was spread in Lithuania by Jesuits. This priest, first of all, is considered to be a martyr of the mystery of the Confession (it should be remembered that Protestants denied the confession). In all probability, the altar was furnished with a title image of traditional iconography, the loss of which is particularly sore, as the authentic sculptural decoration, i.e. the environment surrounding the saint is at present as if hanging in the air. For the intertwining of the second stage and the gloriole (Fig. 15) includes the depiction of the offering of the sacrament of Penance: on the left, we see a humbly kneeling and confessing sins the queen of the Czechia and, on the right, St. Nepomuk granting the queen the absolution of sins. Since the altar image is missing, it is not easy to perceive the meaning of the discussed scene. For, generally, in

fine arts the sacrament of Penance is rarely respected, all the more so it is rare in the gloriole.

THE BAPTISTERY, THE PULPIT AND THE ROSTRUM FOR THE ORGAN LOFT

In the iconographical programme of the Basilica an important place is assigned to the sculptural decor of the pulpit and the baptistery. According to the old Church tradition, both of these pieces of equipment had to be on the side of the Gospel. Later, however, **the baptistery** was removed from its previous place to the side of the Epistle and mounted by the first pillar in front of the pulpit³⁸. The relocated baptistery is arranged as the altar of the same type that was reduced once again and the intertwining of the second stage and the gloriole of which depicts the Baptism of Jesus (Fig. 16). From the iconographical point of view, this scene is created traditionally, yet from the artistic point of view, it is composed expressively and suggestively: on the left, slightly kneeling Jesus with His arms folded on the breast and, on the right, St. John baptizing Christ, with his one hand pouring the water and with the other holding his cross. Both figures in stylized scenery are framed by two trees: the tree behind the figure of Jesus is straight, while the one behind John repeats the curve of the figure of the saint. And in an oval formed out of the heads of winged little angels and small clouds, we see the Holy Spirit who by its appearance proclaims the beginning of new creation. The water that poured out of the pierced side of the crucified Jesus is an image of the sacrament of Baptism, reminding of live water:

But whoever drinks of the water
that I will give him
will never be thirsty again.
The water that I will give him
will become in him a spring of water
welling up to eternal life. (John 4: 14)

Therefore, these words evidence the singularity of the mission of St. John the Baptist: this man was destined to baptize with the water of the river of Jordan Jesus Himself. When he saw Him coming, John said:



Fig. 16. Tomas Podgaiskis. *The Baptism of Jesus. The relief of the baptistery.* 1786. Stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

“Behold, the Lamb of God, who takes away the sin of the world!” (John 1: 29). Namely this act marks the beginning of Jesus’ public activity.

The pulpit is intended for the liturgy of the Word, thus it was the place from which the Word of God was preached. It is installed on the side of the Gospel by the first pillar and it faces the middle nave. This piece of equipment consists of a platform, a roof and a statue crowning the latter (Fig. 17). This pulpit is very ornate. Its profuse and meaningful decor proclaims the respect for the Word of God. Although from the iconographical point of view it is not notably distinctive, from the point of view of the meaningfulness of the decor, this is a rather rare decision. Traditionally the pulpit is decorated with either images of evangelists or tetramorphs, i.e. four creatures (the Angel, the Lion, the Ox and the Eagle) that symbolize the evangelists. A rarer case is when

being together they are separated from each other. Here they are depicted side by side: the evangelists are sitting very cosily and comfortably (barefoot and with their legs lowered) on a wide ledge of the platform and the creatures mentioned intervene among them. From the side turned towards the presbytery the evangelists and their symbols are arranged in the following way: first of all, closer to the wall by the pilaster, St. Matthew is depicted holding an open book and looks like writing with a quill pen and next to him, in the background of the panel, there is a little head of a winged Angel; further, we see St. John leaning on the platform with an Eagle perching by his side and he is also “writing” with a quill; next to the Eagle a Lion lies with his front paws stretched out and behind it there is St. Marcus;



Fig. 17. Tomas Podgaiskis. *The pulpit crowned with the sculpture of the Good Shepherd.* 1786. Stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

and between Marcus and Luke who ends this range we find an Ox settled. From a notional viewpoint, the symbolism of the attribute of each evangelist is relevant³⁹. St. Hieronymus aptly characterized these attributes of evangelists as the symbols of Jesus Christ which signify mysteries of His nature: born as a man, was sacrificed like an ox, rose like a lion and ascended into heaven like an eagle⁴⁰. In this way the mentioned mysteries highlight in images mysteries of Jesus' life. Preached from the pulpit by the priest, the Word of God is inbreathed by the Holy Spirit represented in the semblance of a dove under the roof. At the bottom of the platform, under the feet of the priest, the demon flounces about and the evil is trampled and defeated.

The profusely decorated roof of the pulpit is crowned with the statue of the Good Shepherd. In modern times this is a rare iconographical type which was very popular during the early Christianity. At that time the Good Shepherd was most frequently depicted as a young shepherd in a short robe holding on his shoulders a sheep or being surrounded by sheep. In Šiluva we see a slightly different interpretation of this iconographical type. Here the Good Shepherd is represented as an older man with a beard, wearing a long robe and a cloak and with the shepherd's hat. On his shoulders with his both hands he holds a sheep. And one cannot not remember the following words of Jesus here: "I am the good shepherd. The good shepherd lays down his life for the sheep" (John 10: 11). The highly raised statue of the Good Shepherd had to remind believers that Christ looks for every single lost sheep and "having found it, he lays it upon his own shoulders, rejoicing" (Luke 15: 5) and carries it to the Father. His look is directed towards God the Father depicted on the very top of the High altar. On the other hand, "the true shepherd is one who knows even the path through the valley of death"⁴¹.

The rostrum for the organ loft, where the prospect of the music instrument dominates⁴², is held by four profiliated supports which form three arches. On the one hand, this piece of equipment separates the porch from the sacral space of the shrine; on the other hand, the three arches become like the entry or particular gates showing in and out of that space

churchgoers. Furthermore, the whole decoration of the rostrum is concentrated on the one side; therefore its unusual beauty can be seen only when leaving from the church (the porch is left in the shadow behind its boundaries) (Fig. 18).

The symbolic content of the rostrum decor unfolds gradually as one looks deeper into separate elements: here over each support an angel is lodged with a music instrument in their hands and over each arch the highest point displays a skull of an ox (*bucranion*) entwined with garlands and surrounded by two trumpets. The parapet is decorated with the band of griffins, mythical creatures, grouped in pairs. What do they imply? Out of the four angels standing on the supports of the rostrum, two hold trumpets in their hands and each of the other two have a violin and a violoncello. It is known that the trumpet in the Christian tradition is viewed as a symbol of the voice of God announced by angels. On the other hand, angels with various music instruments imply that man in the hands of God is like an instrument designated to worship Him over and over anew. The skull has always been and remains the symbol of Temporariness. The skull of an ox surrounded by trumpets may also remind us about the Judgement Day. According to the evangelist Matthew, "And he will send out his angels with a loud trumpet call, and they will gather his elect from the four winds, from one end of heaven to the other" (Matthew 24: 31).

In the parapet there are five pairs of griffins and two outside ones (thus twelve in total). Each pair consists of two griffins and a decorative vase in the middle of them (on each vase, two claws of the griffins flaunt themselves gracefully laid). Their appearance combines parts of the body of an eagle and lion (the head and wings of an eagle and the trunk, claws and upright ears of a lion). Therefore in the Christian tradition these mythical creatures symbolize a dual nature of the Son of Man. On the other hand, such a motif of the two griffins facing each other can symbolize the source of life⁴³ that Jesus Himself is. "For the Lamb at the centre of the throne will be their shepherd; he will lead them to springs of living water. And God will wipe away every tear from their eyes" (Revelation 7: 17). The pair of the



Fig. 18. Tomas Podgaiskis. The decoration fragment of the parapet of the rostrum for the organ loft. 1786. Stucco. Photo by R. Valinčiūtė-Varnė.

outside griffins are represented as little men one of who holds a sheaf of Corn (on the side of the Epistle) and the other – a bunch of Grapes (on the side of the Gospel). Thus the same symbols of the Eucharist held by the angels of the tabernacle are repeated by the parapet decor (they are connected a bit sideways by straight lines in the space). To churchgoers leaving from the church the decor of the rostrum of the organ loft once again speaks of the most important things: it reminds about the temporariness of life, through the symbols of the Eucharist invites not to forget the memory of Christ and of the sacrifice of His Body, reveals the source of eternal life which is watchfully guarded and urges to glorify the Lord.

SUMMING UP OF THE RESEARCH

The iconographical programme embodied in the interior of this church⁴⁴ is so suggestive and picturesque, first of all, because of its talented artistic reframing in the sculptural language that contains

Baroque dash, dramatism and illusory effects, combined with seriousness of Classicism. The sculptor Tomas Podgaiskis was distinguished for his phenomenal creative energy and diligence proclaimed by his creations in Šiluva, Kaunas, Tytuvėnai and Telšiai that were completed in a rather short period of time. He was not only moulding out of stucco, but was also carving out of wood; several wooden sculptures of the Crucified and Resurrected Christ⁴⁵ have been recently newly discovered and attributed to him. The individual plastic touch of T. Podgaiskis is vivid and memorable and his creations are distinguished for expressiveness. The sculpture of figures is especially characterized by large heads (and hands), square facial features, hair modelled in wide tufts, the attention paid to anatomic details (eye cavity) and rigidly folded drapes of clothing. Changes of stylistic development are best reflected by ornamental decoration: here the sculptor varies the combinations of Baroque, Rococo and Classicism elements. Having chosen the reduced Corinthian order with cannellured columns

and pilasters and profusely castellated cornices, he decorated friezes with plastic figures of dancing little angels and garlands. The influence of the early Classicism is especially evident in the decoration motifs of the parapet of the organ rostrum⁴⁶.

The time has come to sum up the entirety of the results without forgetting the fact that the total of separate parts is always less than the whole. The accomplished research of the iconology of art of the whole Basilica equipment, or in other words, of its content and meanings, leads to the following brief summary of the research findings⁴⁷. It is obvious that under the surface layer of decoration there are many symbolic metaphors and meanings both of the major and smaller constituent parts of the Basilica artistic equipment with their interrelationships hidden in the arrangement of figures and themes as well as in ornamental elements of the interior which only at first glance seem to be solely decorative. Every separate piece of equipment has its own iconographical programme which besides the main theme develops several other, at least two, subthemes. All the themes and subthemes put together make the totality of a single widely outspread ideological programme, which can be introspected from a different angle. For example, the theme of Penance, which is relevant at all times, is explicitly accentuated in this programme. Its alpha and omega lies in the scene of Judah's penance which occupies the space on the vault at the intersection of the presbytery and a nave and the scene of St. John Nepomuk forgiving sins exposed on the gloriole of the altar of the same title. There are also and other subthemes unfolding in different directions in the space of the Basilica, for example: The Eucharist, St. John the Baptist, St. Peter, apostles, saints and pastorship.

Let us sum up the underlying points. The interior of the Basilica of the Nativity of the Blessed Mary in Šiluva reveals the Travelling Church in its all most important aspects. Being notably unique, the great Baroque iconographical programme of this distinctive shrine has no analogue from a thematic viewpoint in the context of Lithuanian church art. This programme was created as a glorious hymn to the Church.

Notes

¹ Benediktas XVI. *Jėzus iš Nazareto*. Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2007, p. 12.

² Priest Paulius Katela first published some information about the interior of the Šiluva church in a small book. See: Katela, Paulius. *Šiluvos Marijos Šventovės istorija*. Kretinga: Pranciškonų spaustuvė, 1937. The iconographical programme of this shrine has been only studied by Irmantė Randarčikaitė and Laima Šinkūnaitė. See: Randarčikaitė, Irmantė. *Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilikos interjero dekoru ikonografinė programa* (The Iconographical Programme of the Interior Decor of the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva). Master Thesis. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 1997 (The author of this article was an unofficial supervisor of the mentioned thesis); Šinkūnaitė, Laima. *Šiluvos istorija ir šventumas*. In: *Artuma*. 2000, Nr. 7–8, p. 20–26.

³ Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje* / Red. G. Mikelaitis. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2007, p. 204.

⁴ Ibid, p. 205.

⁵ Ibid, p. 215.

⁶ Ibid, p. 231.

⁷ Vladas Drėma maintains that the Šiluva church was designed in 1760 by the architect Jonas Kristupas Glaubicas (*Glaubit*), unfortunately, there is no reference to the source. It is quite possible, since Lopacinskis was closely related with the environment of Vilnius. See: Drėma, Vladas. *Vilniaus Šv. Jono bažnyčia*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1997, p. 105.

⁸ Kowalczyk, Jerzy. *Vilniaus vėlyvojo baroko architektūra ir jos europietiškieji ryšiai*. In: *Menotyra*. 1995, Nr. 2, p. 60.

⁹ Aistė Palušytė is mistaken uncritically repeating the date indicated in the publication by Poplatek-Paszcenda "that Tomas Podgauskis decorated the interior of the Šiluva church with plaster sculptures in the period from 1762 to 1778". Actually, the building of the church was completed only around 1775, therefore, he could not start work earlier; moreover, works were created not out of plaster, but stucco; works were completed, as it has been mentioned, in 1786. See: *Lietuvos dailininkų žodynas*. T. 1. XVI–XVIII a. / Sud. A. Palušytė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 217.

¹⁰ Vladas Drėma resents that the sculptor departed from the scale offered by the architect having considerably enlarged some of the sculptures (in altars) and reduced the others (of pulpit), in this way destroying the coherence of the proportions of sculptures and architecture proposed by the architect. For example, he straightened all cornices arched by Glaubicas flattening their waviness, etc. See: Drėma, op. cit., p. 106.

¹¹ *The inventory of the praepositura of Šiluva of 1796*. KAKA. B. 51; *Visitation acts of Šiluva deanery churches of 1821*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 225; *The inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1843*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 131; *Visitation acts of Šiluva deanery churches of 1850*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 308; *The inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1865*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 365; *The inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1870*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 1289; *The inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1886*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 618; *The*

inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1897. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 2574.

¹² The title images of the mentioned altars were changed at different time: at present, in the first one there is the image of St. Aloyzius Gonzaga (since 1926) and in the second – the image of St. Francis of Assisi (since the beginning of the 20th century). The image of the third one, that of *The Guardian Angel*, is dated the second half of the 20th century. The iconography of altars will be discussed taking into consideration the old images.

¹³ This image has been comprehensively studied recently; therefore, only essential things will be remembered here. See: Stankevičienė, Regimanta. *Šiluvos bazilikos paveikslas* Švč. Mergelė Marija su Vaikeliu. *Istorinis ir ikonografinis kontekstas*. In: *Lietuvos dailės muziejus. Metraštinis*. T. 6. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2005, p. 45–74.

¹⁴ The background of the composition is painted in the blue colour. Here it is possible to notice the influence of the sculptural decor of the Pažaislis Camaldolese Monastery: nearly in all cases the background of stucco sculptural works is painted in blue.

¹⁵ Benediktas XVI, op. cit., p. 256.

¹⁶ Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990, s. 383.

¹⁷ Vaišnora, Juozas, MIC. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių katalikų mokslų akademija, 1958, p. 349.

¹⁸ Maceina, Antanas. *Raštai*. T. 4. Vilnius: Mintis, 1993, p. 427.

¹⁹ It is obvious that the obelisks with the pope's and bishop's insignia bear the relation to the building of the first permanent shrine of Israel described in the First Book of Kings. By the Solomon's order, two poles were founded and entwined with seven strings of garlands (as it has been already mentioned, the same number of them there is also in Šiluva). The names of the poles conveyed the wish and prayer for the perpetuity of the shrine (1 Kings 7: 15–22).

²⁰ Until the very end of the Baroque epoch and also until the mentioned halves of the 19th century this was strictly followed. Facing the High altar, the side of the Gospel is on the left and that of the Epistle – on the right.

²¹ The Book of Genesis speaks about a pit, but here because of the obvious reasons (to depict a pit above the cornice at such a height in the language of sculpture would constitute an impossible task) instead of a pit a well is depicted. On the other hand, the symbolism of a well is quite different: it is related with water and purification. In addition, a well in religious art also represents a place of meetings.

²² Lumen Gentium 2. Cit. according to: *Katalikų Bažnyčios katekizmas*. Kaunas: Tarpdiecezinė Katechetikos Komisija, 1996, p. 241, 1093.

²³ The Confraternity of the Sacred Heart of Jesus in Šiluva was established in 1770. In a new church, for this confraternity a separate altar was reserved where the image of the confraternity was hung. See: *The inventory of the praepositura of Šiluva of 1796*. KAKA. B. 51, l. 3.

²⁴ The subject of *Jesus of Nazareth* has already been studied for a couple of decades by Regimanta Stankevičienė who has published several articles on the subject. See: Stankevičienė, Regimanta. *Antakalnio Jėzaus skulptūra ir jos poveikis religinei Lietuvos dailei*. In: *Menotyra*. 1994, Nr. 2, p. 30–39.

²⁵ The subjects of *Ecce Homo* and of the Sacred Heart

of Jesus have been comprehensively explored by Rima Valinčiūtė-Varnė. See: Valinčiūtė, Rima. *Jėzaus Kristaus ikonografija Lietuvos baroko altorių tapyboje* (The Iconography of Jesus Christ in the Lithuanian Altarpieces of the Baroque Period). Doctoral Thesis. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, p. 71–80, 102–113.

²⁶ The canopy that also appeared in the second stage of the altar of the Holy Family constitutes an important iconographical element highlighting the holiness of the person that is depicted underneath.

²⁷ This statue of St. Longinus as well as some other ones earlier mentioned in archival sources or literature are sometimes referred to differently; for example, this statue is identified with St. Disma, i.e. the Good Villain, in the description of the inventory of the Šiluva church of 1796. Disma is generally depicted only in the scenes of Crucifixion and never alone.

²⁸ In 1765 Pope Clement XIII officially approved the Feast of the Sacred Heart of Jesus.

²⁹ Valinčiūtė, op. cit., p. 105.

³⁰ Archival sources do not provide any information on how it looked.

³¹ *The inventory of the Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Šiluva of 1843*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 131, l. 6.

³² Benediktas XVI, op. cit., p. 258.

³³ Latin inscriptions around the circle and at the bottom of the canvas: *Tres sunt testimonium dant in celo* and *ET TRES QUI TESTIMONIUM / DANT IN TERRA* and further on *Joan. 5. 7–8*.

³⁴ In 1776 on the initiative of Bishop Jonas Dominykas Lopacinskis St. John the Baptist was declared the patron of the Samogitian diocese.

³⁵ *Katalikų Bažnyčios katekizmas*..., p. 330, 1548.

³⁶ It is interesting that another chosen priest St. John Cantius was also canonized in the 18th century; in 1767 he was canonized by Pope Clement XIII who declared this saint the patron of Poland and Lithuania, but in Lithuania his cult did not spread more widely.

³⁷ The image of St. John Nepomuk very frequently adorns *distinctoria* (crosses of canons). Its popularity is also confirmed by the reliquary of the altar of the Sacred Heart of Jesus, where the votive offering, i.e. an enamel medallion of an oblong oval shape, depicts the scene with this Czech saint listening to the queen's confession. In fact, only in 1729 after Pope Benedict XIII had declared St. John Nepomuk a saint, his cult spread widely in Europe.

³⁸ In the description of the inventory of 1796, the place of the baptistery is indicated to be by the altar of the Holy Family on the side of the Gospel; it was composed of the mensa and a sculptural part depicting the Baptism of Jesus. The latter later was moved to its present place. See: *The inventory of the praepositura of Šiluva of 1796*. KAKA. B. 51, l. 4. The lower part of the present day baptistery is nastily painted in the khaki colour; therefore it is not possible to speak about the integrity of this piece of equipment at present. Nevertheless, this baptistery should serve its purpose. In 1897 the suffragan bishop of Samogitia Antanas Baranauskas visited the church of Šiluva; information about this visit is found in the inscription on the bronze tables fixed on the stone wall under the baptistery. The text of the inscription is as follows: *BAPTISTER. H. ANTIQ. PORNIX / P. L. ANN. LATER. OBR. MUR.*

OBTUR. MAN. / EXCELLMUS ILLMUS REVER DNUS DNUS / ANTONIUS BARANOWSKI / EPPUS SUFFR. SAMOG. / P. VIS. AN. D. MDCCCXCVII ECCL. INF. PRAEP. SZYDLOV / HOC IDEM BAPTISTER / A. M. D. G. / B. V. M. H. / RESTAUR. ADORN. PRIST. US REOO. HAB. VOLUIT / ALIBIQ. LOCOR SACR. BAPT. FONT. RECONDERE / PRO SEMP. T. PROMIBUIT.

³⁹ The origin of the creatures symbolizing the authors of the four canonical gospels goes back to the Ezekiel's vision in which he saw the four creatures around the throne of God: "And from the midst of it came the likeness of four living creatures. And this was their appearance: they had a human likeness, but each had four faces, and each of them had four wings. Their legs were straight, and the soles of their feet were like the sole of a calf's foot. And they sparkled like burnished bronze. [...] As for the likeness of their faces, each had a human face. The four had the face of a lion on the right side, the four had the face of an ox on the left side, and the four had the face of an eagle" (Ezekiel 1: 5–7, 10). In this vision Christians saw symbolical personifications of the four evangelists. During the early Christianity and Middle Ages *tetramorphs* were winged, but later wings disappeared. Nowadays they are represented realistically, although their symbolical content is retained.

⁴⁰ Forstner, op. cit., s. 362.

⁴¹ Popiežius Benediktas XVI. *Enciklika Spe salvi apie krikščioniškąją viltį*. Kaunas: Katalikų interneto tarnyba, 2008, p. 10.

⁴² The latter is a typical creation of the late Baroque period belonging to the first half of the 18th century. It was relocated to the Basilica around 1895. Carved wings of the organ prospect belong to the beginning of the 20th century and the statues of King David playing the harp and of the two trumpeting angels – to the end of the 20th century.

⁴³ Forstner, op. cit., s. 343–344.

⁴⁴ The attention should be drawn to the fact that although the theme of the Church was significant, the decoration of the Basilica nowhere includes it being represented by a common symbol of the ship (allusion to the Noah's ark).

⁴⁵ Attributing new creations of the sculptor Tomas Podgauskis, Rima Valinčiūtė has objectively characterized the manner of his artistic language. See: Valinčiūtė, Rima. *Naujai atributuoti Tomo Podgauskio kūriniai*. In: *Dailė*. T. 31. *Istorinė tikrovė ir iliuzija: Lietuvos dvasinės kultūros šaltinių tyrimai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 123–134.

⁴⁶ Vladas Drėma is of a completely different opinion; he sincerely resents that T. Podgauskis did not follow the architect's instructions and blames the sculptor for having rejected many elements typical of the Late Baroque period (for example, for having levelled wavings, refused rocailles, etc). A verdict of the art researcher is strict: „T. Podgauskis [...] jumbled everything up, made a real salad of styles – chaos. In fact, it is a macabre and deplorable architectural parody of interesting undertakings of J. K. Glaubicas, pointing to a clear decline in aesthetic culture.” See: Drėma, op. cit., p. 106. In my opinion, the author's love for Baroque (or for Glaubicas?) precluded him from formulating impartial conclusions.

⁴⁷ Changes in the interior decor made in the beginning of the 20th century and later as well as trifling coinages that sprung up have been destroying the peace of the church up till now. In the beginning of the 21st century the Basilica in Šiluva has lived to see the especial attention from Archbishop Sigitas Tamkevičius, in other words, his loving heart and careful hands.

Laima ŠINKŪNAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

ŠILUVOS ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS GIMIMO BAZILIKA: DAILĖS IKONOLOGIJA

Reikšminiai žodžiai: Šiluva, Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika, skulptūrinis dekoras, altoriaus atvaizdas, ikonologija, ikonografija, Lietuva, sakralinė dailė.

Santrauka

Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika – vienintelė Lietuvoje šventovė, kurios puošyboje taip įvairiapusiškai plėtojama Jėzaus Kristaus įsteigtos Bažnyčios tema, kadangi čia ši tema siejama su Švč. Mergelės Marijos apsireiškimu Šiluvoje 1608 metais. Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika – tai įvairiais aspektais labai vertingas XVIII a. antrosios pusės vėlyvojo baroko meno kūrinys. Šios bazilikos interjero (skulptūrinio dekoru, tapybos ir įrenginių) visuma sukurta kaip potridentinės Triumfuojančiosios Bažnyčios esmių esmė, savotiška kvintesencija.

Bazilikos ikonografinėje programoje plėtojamos trys pagrindinės, tarpusavyje persipinančios, temos: Dievo Motinos, pagimdžiusios pasauliui žadėtąjį Išganytoją, Jėzaus Kristaus, įsteigusio Bažnyčią, ir Bažnyčios. Šias temas papildo

šalutinės potėmės, pasakojančios apie svarbius šiai programai Senojo ir Naujojo Testamento įvykius, Bažnyčios įkūrėjus – apaštalus, prie Bažnyčios augimo ženkliai prisidėjusius šventuosius. Bažnyčios vidaus puošybos esmę sudaro trijų altorių ansamblis, apimantis presbiterijos ir šoninių navų erdves, keturi altoriai prie pilorių, sakykla ir krikštykla bei vargonų choro tribūna ir jų prospektas vidurinės navos erdvėje.

Apie Šiluvos parapiją ir jos bažnyčias rašyta įvairiausiais aspektais, pvz., gilintasi į Marijos apsireiškimo aplinkybes, painias istorijos peripetijas, Šiluvos *Dievo Motinos su Kūdikiu* paveikslą problematiką, tyrinėtą pamaldumo apraiškos. Tačiau šios šventovės daile, ypač jos turiniais ir prasmėmis, – nei giliau domėtasi, nei ji išsamiau tyrinėta. Taigi tyrimo objektas – 1786 metais sukurto interjero įvairiarūšiai dailės kūriniai ir įrenginiai. Tyrimo tikslas – atskleisti šios šventovės savitą ir sudėtingą ikonografinę programą, įvardyti galimus jos sumanytojus, aptarti puošybos meninę raišką, išryškinti skulptoriaus Tomo Podgaiskio originalios kūrybos vertę.

Dvidešimt šešerius metus kurta Šiluvos bažnyčia yra veikiausiai paskutinis Lietuvoje toks vientisas vėlyvojo baroko sakralinės architektūros paminklas, kuriame daugiau nei per du šimtus metų išsaugotas beveik nepakeistas vidaus dekoras ir įrenginiai. Ši dvibokštė kompaktiško tūrio ir vertikalų proporcijų bažnyčia iš kitų to meto šventovių išsiskiria netinkuotomis raudonų plytų sienomis. Jos architektūrą praturtina du frontonai: raiškaus, banguoto silueto – vakariniame fasade ir karpyto, grakštaus – iškylančiame virš presbiterijos.

Bažnyčia trinavė, jos erdvė halinė, t. y. vienodo aukščio. Vidurinę navą, dvigubai platesnę už šonines (tai būdinga baroko bažnyčių ypatybė), pratęsia tokio paties aukščio ir pločio presbiterija, kurią užbaigia trisienė apsidė. Vidaus erdvei būdingas kilimas aukštyn, kurį vėliau puikiai išnaudojo interjero dekoruotojas, jau minėtasis Tomas Podgaiskis. Šiluvos bažnyčioje jis per dvylika metų (1775–1786) sukūrė šventišką ir vientisą sakralinių įrenginių ansamblį.

Interjero puošybos pagrindas – giliai apmąstyta, daugiasluoksniė idėjinė programa, pasižyminti visumos darną. Ši ikonografinė programa neabejotinai priskirtina prie baroko šventovėms būdingų didžiųjų ikonografinių programų. Deja, apie jos kūrėjus archyviniais dokumentais pagrįstų žinių rasti nepavyko (aiškinantis idėjinių programų autorius, taip nutinka beveik visada). Vis dėlto manytina, kad šios programos įkvėpėjas buvęs Žemaičių vyskupas Jonas Dominykas Lopacinskis, galbūt prisidėjęs bažnyčios architektas Jonas Kristupas Glaubicas. Šią programą kuriant sumaniai talkino kunigas Tadas Juozapas Bukota. Tai netiesiogiai patvirtintų pačios programos tobulas daugiasluoksniškumas, kai atskiros temos ir potėmės darniai susiklosto į didžiulį vientisą kūrinių.

Per tokį ilgą laiką dažniausiai atsiranda visokių pasikeitimų, kuriuos ne visada pavyksta lengvai nustatyti. Šiluvos atveju tai nesudėtinga, nes turime labai išsamų 1796 m. interjero aprašymą, t. y. vidaus vaizdą, praėjus tik dešimčiai metų po konsekracijos, ir net septynis XIX a. inventorių aprašus ir vizitacijų aktus. Juos visus tarpusavyje palyginus ir sugretinus su dabartine išvaizda, akivaizdūs keli pasikeitimai. Visų pirma, tai pasikeitusi krikštyklos vieta. Anksčiau jos būta evangelijos pusėje prie navos gale esančio Šventosios Šeimos altoriaus, dabar ji – priešais sakyklą prie pirmojo piloriaus. Taip pat įvairiu laiku pakeisti ir trijų altorių pirmojo tarpsnio paveikslai, dedikuoti apaštalams Petriui ir Pauliui, šv. Judui Taduui ir šv. Jonui Nepomukui. Kadangi skulptūrinė puošyba, kitaip tariant – aplinka, išliko autentiška, naujo turinio ir prasmės paveikslai šių altorių ikonografinės programas gerokai iškreipė.

Didysis, Dievo Motinai paskirtas altorius, aprėpia beveik visą presbiterijos erdvę; jis apjungia visas tris pagrindines ikonografinės programos temas, iš čia šios temos įvairiais pavidalais skleidžiasi likusioje šventovės erdvėje. Lyginant šį altorių su kitais didžiuliais, sudėtingos kompozicijos Vilniaus Šv. Jono, Šv. Teresės Avilietės, Šv. Rapolo, Šv. Kazimiero, Kauno Šv. Pranciškaus Ksavero, Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus, Tytuvėnų Švč. Mergelės Marijos altoriais, akivaizdu, kad šiluviškis įrenginys yra vienas vėlyviausių ir originaliausių. Kaip ir kituose šio tipo altoriuose, taip ir šiame, vidurinė dviejų tarpsnių dalis papildyta stačiu kampu pasuktais elementais, statytais prie šoninių sienų. Tik čia šie išplėtoti vertikalūs elementai yra labai saviti, nulemti idėjinės programos. Vidurinę jų dalį sudaro aukštas, taisyklingos formos cokolis, ištįsęs pirmojo tarpsnio retabulas, jį rėmiantys kaneliūruoti redukuoto korintinio orderio piliastrai su priešais juos stovinčia to paties orderio kolona – visa stiebiasi, kyla į antrąjį tarpsnį, susiliejančią su glorią į vientisą kompoziciją. Šoninių dalių to paties orderio architektūrinės puošybos elementai pakartoja vidurinės dalies sandarą, o tų dalių viduryje esantys didžiuliai obeliskai iškelti ant prašmatnių išgaubto silueto atramų.

Didžiojo altoriaus nepaliaujamą kilimą aukštyn kiek pristabdo ir harmonizuoja aiškių ir tiesių linijų pirmojo tarpsnio antablemento juosta. Šio tarpsnio lygmenyje tarp vidurinės ir šoninių dalių – dvi monumentalios statulos: kairėje barzdotas šv. Juozapas Sužieduotinis, pasirėmęs pražydyusia lazda ir laikantis Kūdikių; dešinėje panašiais drabužiais vilkintis šv. Joakimas su knyga ir aviganiaus lazda. Prasminių aspektu – tai Marijos gyvenimo liudininkai ir globėjai, užauginę „pažado vaikus“ (Rom 9, 8), giliai tikintys vyrai. Kompoziciškai šios statulos, dėl savo vietos šiame altoriuje, visas tris jo dalis sinusoidine linija sujungia į vienį.

Didžiojo altoriaus pagrindinis akcentas – *Dievo Motinos su Kūdikiu* stebuklingasis paveikslas. Klebonas Jonas Kazakevičius Smolka šį Marijos paveikslą veikiausiai parūpino 1625 m. pastatytai medinei bažnyčiai. Nuo XVII a. paskutiniojo ketvirčio šio paveikslas ypatingumą liudija abi figūros dengiantys meniški sidabro aptaisai (auksakalys Laurynas Hoffmanas), o nuo 1786 m. – ir jų galvas vainikuojančios auksinės karūnos. O šio altoriaus tituliniaime, malonėmis garsėjančiame, paveiksle visų pirma mes regime Dievo Motiną, kuri pagimdė pasauliui žadėtąjį Išganytoją, įsteigusį Bažnyčią.

Altorių vainikuoja antrojo tarpsnio ir glorijos puošybos sampyna. Minėtosios sampynos plokštumoje regime ant kalniuko mažutę bažnyčią, vainikuojamą kupoliuko su kryžiumi, ir greta jos klūpantį šv. Petrą; čia pavaizduoti šiam apaštalui būdingi atributai – tinklas, gaidys ir raktai bei tipiška šukuosena su plaukų kuokštu viršugalvyje – neleidžia tuo abejojti. Virš šios scenos glorioje tankių kamuolinių debesėlių apsuptyje išvystame Dievo Tėvo figūrą plačiai išskėstomis, pasitinkančiomis rankomis (už jo galvos – lygiakraštis trikampis nimbas, liudijantis čia esant Švč. Trejybę, o prie kojų – rutulys, pasaulio simbolis). Abipus šio reginio šonuose maldingai klūpo du angelai. Išraiškingos visų čia pavaizduotų figūrų pozos rodo jų tarpusavio ryšius. Tad apie ką pirmiausia kalba ši kompozicija? Be abejo, apie Bažnyčią, įsteigtą Išganytojo. Čia svarbiausia – apaštalo Petro, kaip Kristaus įsteigtos Bažnyčios vyriausiojo vadovo, išskyrimas, o vėliau ir jo misijos atskleidimas. Tema toliau plėtojama Didžiojo altoriaus šoninėse dalyse. Kairėje pusėje ant septyniomis girliandomis apipinto obelisko viršūnės sėdintis angeliukas laiko trigubą popiežiaus kryžių, o kiek žemiau – du mažesni, tarsi sklandantys ore, iškėlę jo trijų dalių kepurę – tiarą. Dešinėje pusėje kompozicija analogiška, tik čia vietoje kryžiaus matome vyskupo lazdą – pastoralą, o vietoje tiaros – mitrą. Simbolinė prasme obeliskai – tai amžinybės pažadas, dangaus ir žemės jungtis; obeliskai su popiežiaus ir vyskupo insignijomis – tai didžiausi Bažnyčios pilioriai – popiežius ir vyskupas.

Tabernakulio puošyba irgi yra svarbi ikonografinės programos dalis. Virš tabernakulio ant erškėčių vainiku apjuosto lizdo tupi pelikanas: snapu prasidrėskęs krūtine, jis savo krauju maitina vaikus. Pasak Viduramžių legendos, pelikanai taip ilgai maitina jaunukus, kol patys išsekę miršta. Dėl tokios pasiaukojančios meilės šis paukštis tapo Kristaus simboliu. Jau gyvuojančios Bažnyčios temos plėtotę paliudija prie tabernakulio budintys du vyriškiai: vieną, kairėje, atpažįstame kaip simbolinį Popiežių, kitą dešinėje, – kaip simbolinį Vyriausiąjį Kunigą (jis su dvirage mitra, vilki tuniką bei Erodo skraistę su varpeliais, ant krūtinės pritaisytas dėklas su dvylika auksu įrėmintų kvadratėlių, primenančių dvylikos Izraelio sūnų vardus).

Taigi žvelgiant į Didžiojo altoriaus puošybą, pirmiausia regi išaukštintą *Dievo Motinos su Sūnumi Jėzumi* paveikslą. Šis atvaizdas – viso ko pradžių pradžia. Iš čia įvairiausiomis kryptimis pasklinda kitos temos ir potėmės, iš kurių svarbiausioji – Bažnyčios tema. Todėl Didžiojo altoriaus viršutinėje dalyje regime pasiektą rezultatą: Jėzaus Kristaus įsteigtą Bažnyčią ir jos pirmąjį popiežių šv. Petrą.

Galiniai Šventosios Šeimos ir Švč. Jėzaus Širdies altoriai pratęsia ikonografinių temų sklaidą: pirmojo įrenginio skulptūrinė puošyba vaizdžiai ir kryptingai atskleidžia mesijinę Kristaus kilmės istoriją per tris pavaizduotus asmenis iš trijų istorinių laikotarpių (po vieną iš patriarchų, karalių ir po ištremties), o antrojo įrenginio – siužetus, susijusius su Jėzaus Kristaus Kančia ir Švč. Jėzaus Širdimi.

Keturi dvitarsniai altoriai prie piliorių skulptūros ir tapybos kalba prabyla apie kitas temas. Prie pirmųjų piliorių įrengtų Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus ir Šv. Judo Tado altorių skulptūrinio deko ir senųjų paveikslų turiniai ir prasmės bei meniškumas vaizdžiai ir kryptingai atskleidžia jų gilumines sąsajas: pirmuosiuose tarpsniuose pavaizduoti net septyni apaštalai, kurie, skelbdami Dievo Žodį Bažnyčios kelionės pradžioje, liudydami tikėjimą kankinyse ir mirtimi, užtikrino tolesnę Jos plėtotę. O antrojo tarpsnio abu šventieji, kiekvienas savaip liudydami krikščioniškąjį

tikėjimą savo gyvenimu, mums vis iš naujo primena, kad Viešpaties „kelias visose kartose – ne žemiškosios valdžios ir šlovės kelias, bet kryžiaus kelias.“ Prie antrųjų pilorių esančiuose Šv. Onos ir Šv. Jono Nepomuko altoriuose atsiskleidžia šv. Jono Krikštytojo ir kunigo pašaukimo, apskritai, kunigystės išaukštinimo potėmės.

Apibendrinus atliktą tyrimą, galima konstatuoti, kad Šiluvos bažnyčios interjere įkūnyta ikonografinė programa yra tokia įtaigi ir vaizdi dėl talentingo meninio jos įprasminimo pirmiausia skulptūriniu kalba, kuriai būdingas barokinis veržlumas, dramatismas, iliuziniai efektai derinami su klasicistine rimtimi. Taip išryškėjo skulptoriaus Tomo Podgaiskio originalios kūrybos vertė. Jis veikiausiai pasižymėjo fenomenalia kūrybine energija ir darbštumu. Tai liudija skulptoriaus per gana trumpą laiką atlikti darbai Šiluvoje, Kaune, Tytuvėnuose ir Telšiuose. Jis ne tik lipdė iš stiuko, bet ir drožė iš medžio. Taigi ištyrus visų bazilikos įrenginių dailės ikonologiją, kitaip tariant, turinius ir prasmes, galima glaustai apibendrinti tyrimo rezultatus. Akivaizdu, jog vos tik kilstelėjus puošybą slepiančią uždangą, atsiskleidžia stambesnių ir smulkesnių sudėtinių dalių simbolinės metaforos ir prasmės, jų tarpusavio ryšiai, įprasminti tiek figūrų ar įvykių išdėstymu, tiek interjero ornamentiniuose elementuose, kurie tik iš pirmo žvilgsnio atrodo išimtinai puošybiniai. Kiekvienas atskiras įrenginys turi savitą ikonografinę programą, kurioje be pagrindinės temos, plėtojamos kelios, mažiausiai dvi, potėmės. Visos temos ir potėmės kartu sudaro visetą – vieningą, plačiai išsišakojusią idėjinę programą, į kurią galima žvelgti skirtingais pjūviais. Pavyzdžiui, joje aiškiai išskirta visais laikais aktuali Atgailos tema. Jos alfa ir omega – tai Judo atgailos scena presbiterijos ir navos sankirtos palubėje bei šv. Jono Nepomuko teikiamas nuodėmių išrišimas to paties titulo altoriaus glorijoje. Bazilikos erdvėje įvairiomis kryptimis skleidžiasi ir kitos potėmės: pavyzdžiui, Eucharistijos, šv. Jono Krikštytojo, šv. Petro, apaštalų, šventųjų, kunigystės. Apibendrinkime: Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilikos interjere Keliaujančioji Bažnyčia atsiskleidžia visais svarbiausiais aspektais. Šios išskirtinės šventovės itin savita didžioji baroko ikonografinė programa Lietuvos bažnytinėje dailėje temų požiūriu analogų neturi. Ji sukurta kaip Bažnyčią iškelianti giesmė.

Gauta 2009 06 04

Parengta spaudai 2009 07 10

ŠILUVOS BAZILIKOS ŠVENTOSIOS ŠEIMOS PAVEIKSLAS

66

Reikšminiai žodžiai: Šiluvos bazilika, altoriai, brolija, ikonografija, ikonologija, Šventoji Šeima, šv. Juozapas, Žemiškoji Trejybė, Jėzus tarp Šventojo Rašto aiškintojų.

*Begalinė ir tokia įvairi visata, visų gyvų
būtybių pasaulis, yra įjungtas į Dievo tėvystę
kaip į savo šaltinį.*

Popiežius Jonas Paulius II
Laiškas šeimoms *Gratissimam sane*

Žymiausias su menu susijęs Šiluvos bazilikos objektas, be abejo, yra malonėmis išgarsėjęs Švč. Mergelės Marijos paveikslas, kuris išsamiai analizuotas ir kurio tyrimai toliau gilinami¹. Šoniniai šventovės altoriai ir juose esantys kūriniai dėmesio sulaukė mažiau. Minėtina tarpukariu parašyta kun. Pauliaus Katelos knygelė, skirta Šiluvos bažnyčios istorijai². Joje glaustai, tačiau informatyviai pateikiami visų altorių aprašymai, įvardijamos paveikslų bei sudėtingo skulptūrinio dekoro temos bei šventieji. Akivaizdu, kad šioje knygelėje remiamasi kruopščiais XIX a. inventorių tekstais³. Bazilikos ikonografinės programos tyrimai plėtojami Laimos Šinkūnaitės darbuose. Autorė išskiria ir analizuoja pagrindines dailės kalba šventovėje plėtojamąs temas⁴.

Švč. Mergelės Marijos 400 m. apsireiškimo Šiluvoje jubiliejus – tinkama proga toliau irtis į gilumą, atskleisti naujus istorinius faktus, meninius, ikonografinius bei teologinius aspektus. Šio straipsnio objektu pasirinktas vienas – Šventosios Šeimos paveikslas, sukurtas XVIII a. II p. ir esantis kairiosios navos galiniame šoniniame altoriuje (1 pav.).

Atvaizdas išsamiai netyrinėtas, tik minimas išvardytoje literatūroje. Kūrinys pasižymi savita, keliasluoksne ikonografija, verta detalesnės sklaidos. Vieno kūrinio analizė yra tikslinga ir dėl kitų priežasčių: gilesnio tyrimo metu atrandami nauji ar patikslinami jau esantys istoriniai faktai, atskleidus teologines turinio prasmes, nustačius analogus, galima tiksliau įvertinti atvaizdo reikšmę tiek Lietuvos ikonografiniame, tiek bažnyčios kontekste. Žinia, šoniniai altoriai skirti papildomoms pamaldumo praktikoms. Tad kyla natūralus klausimas, ar po 1760 m. pastatytas Šventosios Šeimos altorius ir jame esantis paveikslas tęsia ankstesnę pamaldumo tradiciją, ar liudija naują jo formą?

Taigi šio straipsnio tikslas – ikonografiniu-ikonologiniu bei ikonoteologiniu aspektais išanalizuoti Šiluvos bazilikos Šventosios Šeimos paveikslą. Siekiant užsibrėžto tikslo, keliami šie **uždaviniai**: atskleisti Šventosios Šeimos altoriaus istorinę raidą; išanalizuoti prie šio altoriaus praktikuoto pamaldumo aspektą; apžvelgti ikonografinio tipo analogus Europos bei Lietuvos tapyboje; atskleisti paveikslo ikonografiją bei teologinę prasmę; susieti kūrinį su bendra Šiluvos bazilikos ikonologija. Visi šie išvardyti aspektai tekste plėtojami glaustai, pateikiami tik svarbiausi tyrimo rezultatai.

Analizė atliekama ikonografinė-ikonologine bei ikonoteologine kryptimis, laisvai taikant Ervino Panofskio ir Eugenio Marino aprašytus metodus.



1 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Šventoji Šeima. XVIII a. II p. Drobė, aliejus. Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

Šiluvos bazilikos Šventosios Šeimos paveikslas yra glaudžiai susijęs su to paties titulo altoriumi (2 pav.), o pastarasis – su bendra interjero kaita. XVII a. pirmajame ketvirtyje iš kalvinų atgauta ir 1641 m. baigta statyti Šiluvos bažnyčia laikui bėgant buvo remontuojama, viduje palaipsniui keičiamas, įrenginėjamas interjeras.

Iš archyvinų šaltinių matyti, jog tarp 1677 m. ir 1736 m. bažnyčioje buvo pastatyti nauji šoniniai altoriai. Iš 1677 m. Žemaičių vyskupo Kazimiero Paco

vizitacijos numanu, kad Šventosios Šeimos ar su ja susijusio altoriaus čia dar nebuvo. Dokumente minimi tik trys šoniniai altoriai: Švč. Rožinio (*Sanctissimi Rosarij*), Šv. Kryžiaus (*Sancta Crucis*) ir Visų Šventųjų (*Omnium Sanctorum*)⁵. Iš įrašo 1736 m. vizitacijoje akivaizdu, jog per pusę šimtmečio situacija žymiai pasikeitė. Joje nurodomi šie altorių titulai: dešinėje šoninėje koplyčioje – Antakalnio Jėzaus, kairėje – Šv. Juozapo, toliau – Rožinio Švč. Mergelės Marijos bei Šv. Mykolo, taip pat paminėti prie Didžiojo

altoriaus buvę du mažesni Šv. Jono bei Šv. Barboros, Šv. Juozapo koplyčioje – Šv. Antano altorėliai⁶. Minimas Šv. Juozapo altorius, kaip paaishkės, tiesiogiai susijęs su Šventosios Šeimos altoriumi. Manytina, jog

tokia ar panaši padėtis išliko iki 1760 m., kai tuometis klebonas Jonas Dominykas Lopacinskis pradėjo dabartinės mūrinės bažnyčios statybą. Naujos šventovės interjero įranga, šoninių altorių titulai dar kartą



2 pav. Šiluvos bazilikos Šventosios Šeimos altorius. XVIII a. II p. Nuotrauka Aido Vasiliausko, 2008 m.

smarkiai keitėsi. Pastatyti šeši, iki dabar išlikę altoriai, puošti Tomo Podgaiskio skulptūriniu dekoru – Šv. Juozapo, Švč. Jėzaus Širdies, Šv. Petro ir Pauliaus, Šv. Judo Tado, Šv. Onos ir Šv. Jono Nepomuko⁷. Taigi iš senųjų titulų išliko tik Šv. Juozapo, kuris ir yra aktualus šiam straipsniui.

Nuo 1736 m. kairiojoje koplyčioje minimame Šv. Juozapo altoriuje buvo šio šventojo su Kūdikiu paveikslas⁸. Naujoje mūrinėje bažnyčioje jo titulas išliko tas pats – altorius ir toliau buvo vadinamas Šv. Juozapo vardu. Tačiau paveikslas pakeistas – pakabintas *Šventosios Šeimos* atvaizdas. Šaltiniuose šis kūrinytis pirmą kartą paminėtas 1796 m.⁹, bet jis turėjo atsirasti anksčiau, iki 1786 m. rugsėjo 8 d., kai buvo galutinai įrengta bažnyčia ir iškilmingai karūnuotas stebuklingasis Švč. Mergelės Marijos paveikslas. XX amžiuje ir altorius imtas tituluoti *Šventosios Šeimos* vardu.

Taigi *Šventosios Šeimos* altorius dokumentuose pirmą kartą paminėtas 1736 m. ir turėjo Šv. Juozapo titulą, jame buvo šio šventojo atvaizdas. XVIII a. pabaigoje, pastačius mūrinę bažnyčią, jame buvo pakabintas *Šventosios Šeimos* paveikslas, o XX a. ir altorius pradėtas vadinti šiuo titulu.

Šiluvos Šv. Juozapo¹⁰ altorių globojo seniausia šventovėje to paties vardo brolija. Ši bažnyčioje veikusi pasauliečių brolija nėra tyrinėta, todėl verta pasigilinti į jos atsiradimo Šiluvoje ištakas, atskleisti pagrindines pamaldumo konteksto gaires.

Tikslų duomenų, kada bažnyčioje įkurta Šv. Juozapo brolija, nėra. XIX a. inventoriuose minima, jog ji įsteigta 1604 m. popiežiaus Pauliaus V bule¹¹. Steigimo aktas nerastas, tačiau data aiškiai klaidinga dėl kelių priežasčių: pirma – Camillo Borghese popiežiumi Pauliumi V tapo 1605 m.; antra – tuo metu dar tebevyko teismo procesas dėl Šiluvos katalikų bažnyčios atgavimo, tad anksčiausiai ji galėjo būti pastatyta apie 1623 m.; trečia – tai liudytų labai ankstyvą Šv. Juozapo brolių atsiradimą LDK, nors Europoje intensyvus plitimas prasidėjo nuo XVII a., Lenkijoje – XVII a. viduryje. Pavyzdžiui, Liubline ji įsteigta 1666 m., Krokuvoje ir Varšuvoje – 1668 m. Popiežiaus Klemenso IX privilegija 1669 m.

gegužės 22 d. Šv. Juozapo brolija įteisinta prie Vilniaus basųjų karmelitų vienuolyno¹². Aptariamo titulo brolijos nuo XVII a. Lietuvos ir Lenkijos valstybėje buvo labai populiarios, išimtinai daug jų buvo Žemaičių vyskupijoje¹³.

Šiluvos bažnyčioje Šv. Juozapo brolija galėjo būti įkurta XVII a. II pusėje arba XVIII a. pradžioje. Tai liudija keletas skurdžių užuominų šaltiniuose. Viename iš kunigo Petro Veblaičio¹⁴ išverstų dokumentų yra įrašas, jog „Stanislovas Rinkšėlevskis, Žemaičių tiltininkas, [...] užrašė Šiluvos bažnyčiai: rožančiui – 500 ortų, savo kūno laidotuvėms – 30 talerių ir Mišioms – 60 ortų; sidabro, aukso ir švino šaukštus, kastikatsiras iš mantos, atiduoti Šv. Juozapo brolijai ir Jėzaus rūbui“¹⁵. Taigi Šv. Juozapo brolija čia minima kaip jau esanti. Dokumentas nedatuotas, neišsiaiškinta, iš kur vertimui paimtas tekstas. Tačiau tai, jog čia aprašyti XVII a. antrosios pusės arba XVIII a. pradžios įvykiai, leidžia spręsti jo turinys: tekste rašoma, kaip buvo savivaliaujama Šiluvos bažnyčioje maro metu – bažnyčia perėjo į pasauliečių, t. y. Prancevičiaus, kuris užgrobė ir iššvaistė bažnyčios turtą, rankas. Toliau išvardijami mirčiai nuo maro pasirošę aukotojai. XVII a. viduryje, karų su Maskva ir švedais metu maras siautė dažnai, tačiau didžiausia epidemija buvo 1710–1711 m.¹⁶ Tikėtina, kad tekste kalbama apie šį marą. Tačiau neatmetama galimybė, jog dokumente aprašyti ir ankstesni, t. y. XVII a. antrosios pusės įvykiai: tekste minimas retas, bet menkos vertės ir neilgai gyvavęs piniginis vienetas – ortas – kaldintas 1664 m.¹⁷

1736 m. vizitacijoje esantis įrašas patvirtina, kad tuo metu brolija bažnyčioje jau tikrai veikė. Čia paminėta, jog altorius priklauso Šv. Juozapo brolijai¹⁸.

Lenkijoje ir LDK šv. Juozapo kultą platinė karmelitų vienuolijos¹⁹. Šv. Juozapas yra šeimos, dirbančiųjų su mediena (stalių, dailidžių ir pan.), viengungių, benamių, keliautojų globėjas. Šventojo kulto ištakos Rytuose siekia VIII a., Vakaruose pradėjo vystytis nuo XII amžiaus. 1479 m. popiežiaus Siksto IV dekretu buvo patvirtinta Šv. Juozapo šventė – 1870 m. kovo 19 d. šventasis paskelbtas Visuotinės Bažnyčios globėju. Jonas Paulius II apie jį rašė: „Dievas pašaukė šv. Juozapą tarnauti Jėzui ir jo pasiuntinystei per savo tėvystę: šitaip jis visada prisideda prie didelės

Atpirkimo paslapties ir iš tikrųjų yra Išganymo tarnas²⁰. Šios garbinimo formos populiarumas Lietuvos ir Lenkijos valstybėje dar aiškinamas tuo, jog šv. Juozapas – ne tik šeimų ir amatininkų, bet ir laimingos mirties arba mirštančiųjų globėjas. Manoma, jog jį mirštantį stiprino Švč. Mergelė ir Jėzus²¹. Tuo metu tiek Lenkija, tiek Lietuva buvo purtoma karų, siautė maro epidemijos, žmonės gyveno nuolat gresiančios mirties akivaizdoje, todėl stengėsi tinkamai jai pasiruošti. Net kūrėsi šv. Juozapo globojamos atskiros Gerosios (arba Laimingos) mirties brolijos – pavyzdžiui, Lvovo ar Senojo Medilo karmelitų vienuolynuose. Lvovo brolija vėliau buvo pervadinta į Mirštančiųjų, akcentuojant pagrindinį jos tikslą – maldą už mirusiuosius²².

XVIII a. Lenkijoje kultas susitelkė ties dviem paveikslais – *Šv. Juozapo su Kūdikiu* ant rankų (1669 m.) buvusioje Krokuvos Šv. Mykolo ir Juozapo bažnyčioje²³ ir *Šventosios Šeimos* (XVII a.) – Kališo Šv. Juozapo bažnyčioje²⁴. Šių dviejų tipų atvaizdai plito ir LDK. Šventosios Šeimos tematika šv. Juozapo altoriuose paaiškinama tuo, jog šiuose atvaizduose išryškinaamas šventojo vaidmuo: jis – šeimos galva, Marijos ir Jėzaus globėjas, saugotojas. Ankstyvieji šv. Juozapo titulai tokie ir buvo – Viešpaties Maitintojas ir Švč. Mergelės Marijos Globėjas, Marijos Nekaltybės Saugotojas, Šventosios Šeimos Galva. Paskutinis, Juozapo Marijos Sužadėtinio, titulas buvo patvirtintas 1570 m.²⁵ Šv. Bernardinas Sienietis taip apibūdino šventąjį: „Juozapas – vienas linksmiausių senukų, kada nors gyvenusių pasaulyje, šlovingosios Mergelės Marijos ir jos vaikelio Jėzaus, šio didžiausio turto, sergėtojas“²⁶.

Taigi *Šventosios Šeimos* paveikslas altoriuje įtaisytas neatsitiktinai – jame akcentuojama šv. Juozapo, kaip Jėzaus ir Marijos globėjo, reikšmė. Juozapas ir Šventoji Šeima glaudžiai susiję. Tai rodo, kad naujoje Šiluvos bažnyčioje buvo tęsiama pamaldumo šv. Juozapui tradicija. Altorių globojo nuo XVII a. antrosios pusės arba XVIII a. pradžios šventovėje veikusi Šv. Juozapo brolija²⁷.

Šiluvos bažnyčios *Šventosios Šeimos* paveikslas – pagrindinė altoriaus ikonografinės programos ašis ir pasižymi savita siužeto traktuote.

Šventoji Šeima krikščioniškoje dailėje vaizduojama labai įvairiai. Pagrindinių asmenų – Kūdikio Jėzaus, Švč. Mergelės Marijos, šv. Juozapo – esama įvairiuose Jėzaus kūdikystės siužetuose, tačiau kaip atskiras ikonografinis tipas *Šventoji Šeima* pradėta vaizduoti tik XV a. Iš *Poilsio pakeliui į Egiptą* siužeto išsiplėtojo Šventosios Šeimos vaizdavimas gamtoje, prie jos gali prisijungti šv. Ona, šv. Elžbieta, šv. Jonas Krikštytojas ir kiti šventieji. Šventoji Šeima taip pat gali būti vaizduojama neutralioje arba namų aplinkoje.

Potridentiniame mene paplito atvaizdai, kurių prototipas – *Grįžimas iš Egipto*. Šiai grupei priklauso ir analizuojamasis Šiluvos paveikslas, todėl toliau trumpai aptariamas ikonografinis kontekstas.

Grįžimo iš Egipto siužete, dažniausiai gamtos fone, vaizduojami Marija ir Juozapas, vedantys už rankų jau paaugusį Jėzų. Ryškūs šios temos pavyzdžiai Europos dailėje – Rembrandto van Rijno, Jacobo Jordaenso kūriniai. Rembrandto kompozicijoje Šventoji Šeima pavaizduota kaip vargingi keliautojai, žengiantys kalnuoto peizažo fone. Šv. Juozapas laiko keliautojo lazdą, juos lydi šuo. Iš pažiūros – tai



3 pav. Jacobas Jordaensas. *Grįžimas iš Egipto*. Apie 1616 m. Drobė, aliejus. Berlyno paveikslų galerija. Nuotrauka iš www.biblical-art.com.

buitiška, nedaug simbolinės atributikos, tačiau daug dvasinės įtaigos turinti scena. J. Jordaenso paveikslo (apie 1616 m., 3 pav.) kompozicija labai panaši, tik dar dekoratyvesnė, manieringesnė.

Lietuvoje tipiškas siužeto pavyzdys yra Paberžės bažnyčioje (XVIII a.). Originalesnė ikonografinė šio kūrinio detalė – šv. Juozapas vietoj kelioninės lazdos ar krepšio ant peties nešasi vieną dailidės darbo įrankių – kirvuką. Primityvizuotas figūrų traktavimas įrodo, kad paveikslą veikiausiai tapė vietinis pasimokęs dailininkas.

Naują, iš *Grižimo iš Egipto* išsivysčiusią kūrinių grupę papildo viršuje, paprastai virš Jėzaus, vaizduojamas Dievas Tėvas ir žemiau sklendžianti Šventoji Dvasia balandžio pavidalu. Tokia kompozicija įgauna papildomą, stiprią teologinę dimensiją – tai dviguba Švč. Trejybė. Siužeto šaltinis – Šventojo Rašto eilutės: „[...] yra trys liudytojai danguje [...]. Ir yra trys liudytojai žemėje (1 Jn 5, 7–8)“²⁸. Dievo Tėvo, Šventosios Dvasios bei Jėzaus ašis yra Dangiškoji, o Šventosios Šeimos linija interpretuojama kaip Žemiškoji Trejybė²⁸. Lenkų tyrinėtojas Aleksandras Jacyniakas naudoja vertikalios ir horizontalios Trejybių sąvokas²⁹. Vertikaliąją ašį sudaro Dievas Tėvas – Šventoji Dvasia – Jėzus, horizontaliąją – Juozapas – Jėzus – Marija. Šv. Juozapas čia atstoja Dievą Tėvą, o Švč. Mergelė Marija – Šventąją Dvasią³⁰. Jėzus – jungiamoji abiejų Trejybių grandis.

Žemiškosios Trejybės aspektas buvo išryškintas katalikiškosios Reformos metu. Tematikos atvaizduose siekiama akcentuoti ne tik Dievo trijuose asmenyse slėpinį, bet ir Jo ryšį su pasauliu per Jėzų, gimusį paprastoje ir kartu išrinktoje izraelitų šeimoje, tapusioje krikščioniškosios šeimos pavyzdžiu, kurios šaknys minta dievišku maistu. Anot Jono Pauliaus II, „Naujojo Testamento šviesoje aiškiai matyti, kad pradinio šeimos modelio reikia ieškoti pačiame Dievuje, trinitarinėje Jo gyvenimo paslapytyje. Dieviškasis „Mes“ yra amžinas modelis mūsų žmogiškojo „mes“, ir pirmiausia to „mes“, kurį sudaro vyras ir moteris, sukurti pagal Dievo paveikslą ir panašumą“³¹.

Kompoziciniu požiūriu šis siužetas labai panašus į *Grižimą iš Egipto*, todėl paviršutiniškuose tyrimuose abi temos neretai supainiojamos.



4 pav. Bartolomé Esteban Murillo. Šventoji Šeima. Apie 1681 m. Drobė, aliejus. Londono nacionalinė galerija. Nuotrauka iš *L'opera completa di Murillo*. Milano: Rizzoli Editore, 1978, Tav. LXI.

Vieną žymiausių dvigubos Trejybės atvaizdų Europos dailėje yra nutapęs Bartolomé Esteban Murillo (apie 1681 m., 4 pav.). Paveikslas neprimena buitinės scenos – tai reprezentatyvus, iškilmingas bei barokiškai ekspresyvus Dievo Tėvo laiminamos Šventosios Šeimos portretas. Kompozicijoje išryškinta ant nedidelės pakylės stovinti Vaikelio Jėzaus figūra. Jį už rankų prilaiko Marija ir Juozapas, iš paveikslo džiugiai žvelgiantys į žiūrovą. Žemiškąją Trejybę laimina Dievas Tėvas, apsuptas linksmo dangiškos palydos klegesio.

Įprasčiau siužetas traktuojamas Claudio Coello ir Jacobo de Wito kūriniuose. Abi kompozicijos panašios: Šventoji Šeima, lydimą Dangiškojo Tėvo, kukliai žengia kraštovaizdžio fone, Marija ir ypač Juozapas, globėjiškai palinkę prie Jėzaus.

Lenkijoje analizuojamai temai priklauso minėtasis Kališo stebuklingas paveikslas (XVII a. II pusė, 5 pav.)³². Atvaizdas savitas tuo, kad jame, kaip ir B. E. Murillo paveiksle, nėra to kiek subuitinto,



5 pav. Nežinomas dailininkas. Šventoji Šeima. XVII a. II p. Drobė, aliejus. Kališo Šv. Juozapo bažnyčia, Lenkija. Nuotrauka iš www.jmj.ultra.pl.



6 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Šventoji Šeima. XVIII a. II p. Drobė, aliejus. Šiaulių Aušros muziejus. Nuotrauka iš ŠAM archyvo.

realistinio paprastumo, o dominuoja reprezentatyvus, apibendrinamasis pradai. Šventieji vaizduojami ne paprastai keliaujantys, bet oriai žengiantys į priekį, šv. Juozapas rankoje turi vieną savo atributą – baltą leliją, Marijos žvilgsnis nukreiptas į laikomą knygą. Gilią struktūrinę bei teologinę šio kūrinio analizę atlikusio minėtojo A. Jacyniako nuomone, neiaprasta Švč. Mergelės pozicija gali būti siejama su Apreiškimo slėpiniu, interpretuojama kaip *fiat* gestas, įsiklausymas į Dievo Žodį ir į savo širdies gėlmės³³.

Dviguba Švč. Trejybė neretai sutinkama ir LDK dailėje. Vieni išraiškingiausių šios temos atvaizdų yra Vilniaus Šv. Teresės, Platielių Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus, Krakių Šv. Apaštalo Mato bažnyčiose, Šiaulių *Aušros* muziejuje. Visiems atvaizdams būdinga tradicinė kompozicija, skiriasi tik smulkios ikonografinės detalės, kūno padėtis. Pavyzdžiui, Platielių paveikslui savitumo suteikia apačioje pavaizduoti dailidės įrankiai, krepšelis su rožėmis ir vaisiais³⁴. Šv. Juozapas pavaizduotas Jėzui iš dešinės, nors absoliučiai daugumoje kompozicijų jis yra Vaikelio kairėje. Kūrinio, esančio Šiaulių *Aušros* muziejuje ir priskiriamo Lietuvos mokyklai (XVIII a. II p., 6 pav.), ikonografiją papildė širdis Jėzaus krūtinėje, kurią jis rodo žmonėms, praskleidęs drabužio klostes. Krakių bažnyčios kūrinys³⁵ (XVII a. II pusė, 7 pav.) Jėzus rankoje laiko keliautojo lazdelę. Akivaizdžios šio kūrinio sąsajos su atvaizdu iš Baltarusijos Novaja Miš bažnyčios: šventųjų asmenų pozicijos čia traktuojamos identiška, tačiau nustatyti pirmavaizdį padėtų tik išsamesni tyrimai.

Daug analizuojamos temos XVII–XVIII a. pavyzdžių išsaugota Baltarusijos senosios kultūros muziejuje: tai atvaizdai iš Gardino, Valkavisko (XVIII a., 8 pav.), Glubokos ir kitų bažnyčių³⁶.

Šiluvos paveiksle Šventoji Šeima pavaizduota kaip įprasta Dangiškosios ir Žemiškosios Švč. Trejybės atvaizduose: Juozapas ir Marija už rankų laiko tarp jų stovintį dvylikametį Jėzų, iš viršaus juos laimina debesų bei angelų apsuptyje nutapytas Dievas Tėvas, žemiau jo – Šventoji Dvasia balandžio pavidalu, jos spinduliai krinta ant Jėzaus (žr. 1 pav.). Kūrinys apriėpia visą anksčiau aptartą prasmę.



7 pav. Nežinomas dailininkas. Šventoji Šeima. XVII a. II p. Drobė, aliejus. Krakų Šv. Apaštalo Mato bažnyčia. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

Tačiau Šiluvos Šventosios Šeimos paveikslo kompozicija ir skiriasi nuo tradicinio Žemiškosios Trejybės siužeto traktavimo: Šventoji Šeima pavaizduota šventyklos prieangyje žengianti laiptais. Bažnyčios erdvė užima dešinę kūrinio pusę, o kairėje, apačioje, kaip įprasta, vaizduojamas peizažo fonas. Apatiniame dešiniajame kampe nutapytas dviejų angeliukų laikomas ovalus kartušas, kuriame pavaizduota tradicinė ikonografinė Jėzaus tarp Šventojo Rašto aiškintojų schema – šis siužetas papildė Žemiškosios Trejybės temą Šiluvos kūrinyje. Jėzaus tarp Šventojo Rašto aiškintojų ikonografijai būdinga vaizduoti į šventyklą bežengiančius Mariją ir Juozapą, Marija kartais gali būti pavaizduota

išsivedanti Jėzų³⁷. Šiluvos paveiksle sunku nuspręsti, ar Šventoji Šeima įžengia, ar išeina iš šventyklos, kadangi kompozicija nėra anatomiškai taisyklinga. Tačiau svarbiausia ne tai – šventyklos fragmento panaudojimas suteikia papildomą reikšmę: atskleista ne tik dviejų Trejybių, bet visos Kristaus įsteigtos Bažnyčios, kurios viena svarbiausių sudėtinių dalių yra šeima, jungtis. Scena kartu su yra užuomina į savarankišką Jėzaus veiklą, kai Jam ištarus žodžius: „Kam gi manęs ieškojote? Argi nežinojote, kad man reikia būti savo Tėvo reikaluose?“ (Lk 2, 49), Marijos ir Juozapo kaip žemiškųjų tėvų, globėjų misija baigėsi; tačiau jų Šventosios Šeimos modelis, paremtas vertikaliąja jungtimi su



8 pav. Nežinomas dailininkas. Šventoji Šeima. XVIII a. Medis, tempera. Valkavisko Šv. Vaclovo bažnyčia, Baltarusija. Nuotrauka iš *Музей старажытнабеларускай культуры. Мінск: Беларусь, 2004, c. 57.*

amžinuoju dieviškosios šviesos šaltiniu, tapo keldrodžiu naujamai Bažnyčios šeimai.

Taigi čia priartėta prie kito – pačios Šiluvos bazilikos ikonografijos konteksto. Šventosios Šeimos atvaizdas darniai įsilieja į dvi iš trijų pagrindinių šventovėje plėtojamų temų – Kristaus, įsteigusio Bažnyčią, ir Bažnyčios, kurios linija skulptūrine bei tapybine kalba pasakojama vaizduojant Senojo bei Naujojo Testamento įvykius, Bažnyčios įkūrėjus bei jos augimui reikšmingus šventuosius. Kūrinys turi ryšį ir su pirmąja, pagrindine Dievo Motinos, pagimdžiusios Išganytoją, tema³⁸.

Tačiau pirmiausiai ir glaudžiausiai paveikslas susijęs su Šventosios Šeimos altoriaus, kuriame jis įstatytas, skulptūrinio deko ikonografija, išplėtojančia pasakojimą sudėtingais, giliaprasmiai asociatyviniais ryšiais. Plėtojama Jėzaus kilmės istorija³⁹, išryškinama šv. Juozapo linija. Nuo viršaus į apačią vaizduojamas Juozapo pardavimas į Egiptą, Juozapo broliai

Egipte; Senajame Testamente yra faraono žodžiai egiptiečiams apie Juozapą: „Eikite pas Juozapą. Ką jis jums sakys, tą darykite“ (Pr 41, 55)⁴⁰. Tai užuomina į būsimąją Marijos Sužadėtinį bei jo misiją. Žemiau, antrame altoriaus tarpsnyje – *Marijos ir Juozapo sužieduotuvės*. Siužetas primena, kad šventasis neišsižadėjo nėščia tapusios Marijos ir paklausė Dievo žodžio, perduoto per angelą: „Juozapai, Dovydo sūnau, nebijok parsivesti į namus savo žmonos Marijos, nes jos vaisius yra iš Šventosios Dvasios“ (Mt 1, 20). Pirmame altoriaus tarpsnyje paveikslą iš dešinės rėmina šv. Elžbietos ir jos sūnaus šv. Jono Krikštytojo, iš kairės – šv. Onos ir karaliaus Dovydo, iš kurio giminės kildinamas šv. Juozapas, skulptūros.

Šventosios Šeimos, Švč. Trejybės temos akcentų atgarsiai pasikartoja dar keliose bazilikos vietose: viena iš Didžiojo altoriaus Švč. Mergelės Marijos paveikslą rėminančių skulptūrų yra šv. Juozapo Sužadėtinio, tą patį altorių vainikuojančioje glorijoje – Dievas



9 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Šv. Ona. XVIII a. II p. Drobė, aliejus. Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

Tėvas. Tačiau glaudžiausiai Šventosios Šeimos altorius susijęs su toje pačioje šventovės pusėje esančiu Šv. Onos altoriumi, kuriame yra paveikslas, vaizduojantis Mariją, šv. Oną ir Vaikelį Jėzų tarp jų, šalia žaidžiantį vaikiško amžiaus šv. Joną Krikštytoją (XVIII a. antra pusė, 9 pav.). Viršuje nutapyta Švč. Trejybė, Dievo Tėvo glorią juosia minėtieji Šventojo Rašto žodžiai: „[...] yra trys liudytojai danguje [...]. Ir yra trys liudytojai žemėje“ (1 Jn 5, 7–8)⁴¹. Peršasi išvada, jog čia irgi pabrėžiamas Žemiškosios Trejybės aspektas, jos ryšys su Dangiškąja Trejybe. Tik čia šv. Juozapą pakeičia šv. Ona. Šis pavyzdys taip pat vertas atskiros tyrinėtotojo žvilgsnio.

Taigi *Šventosios Šeimos* atvaizdo ir jo konteksto analizė patvirtina, kokia gili, plati, neišsemiamą gali būti teologinė ir jai artima ikonografinė įvairovė. Iš pirmo žvilgsnio paprastas paveikslo siužetas aprėpia nevienareikšmį, sudėtingą teologinį turinį, susijusį su bendra Šiluvos bazilikos tematika.

IŠVADOS

Apibendrinus atliktą tyrimą, galima formuluoti šias išvadas:

1. Šiluvos bazilikos Šventosios Šeimos altorius iki XX a. buvo tituluotas Šv. Juozapo vardu ir susijęs su šio šventojo kultu. Tyrimo metu paaiškėjo, jog nuo XVII a. antros pusės arba XVIII a. pradžios bažnyčioje veikė Šv. Juozapo brolija. Pamaldumo šv. Juozapui tradicija buvo išsaugota ir tęsiama XVIII a. II pusėje pastačius naują, mūrinę Šiluvos šventovę.
2. Nustatyta, jog *Šventosios Šeimos* paveikslas priklauso Žemiškosios Trejybės ikonografiniam tipui. Atitinkamame LDK kūrybos kontekste Šiluvos kūrinio savitumą sudaro jį papildantis *Jėzaus tarp Šventojo Rašto aiškintojų* siužetas.
3. Teologinė Šiluvos *Šventosios Šeimos* atvaizdo esmė – jame pabrėžiamas ne tik Dievo trijuose asmenyse slėpynys, bet ir jo ryšys per Jėzų su pasauliu, naująja Bažnyčia, kurios viena reikšmingiausių grandžių – šeima, sudaryta iš trijų būtiniausių elementų. Jėzaus radimas šventykloje, pirmoji jo savarankiškos veiklos apraiška, šiuo atveju ženklina naujo žemiškosios šeimos modelio, grindžiamo ryšiu su Dievu trijuose asmenyse, formulavimo baigtį.

4. *Šventosios Šeimos* atvaizdas harmoningai įsilieja į altoriaus, o šis – į bendrą Šiluvos bazilikos ikonografijos kontekstą. Šventosios Šeimos temos atgarsiai jaučiami keliose šventovės vietose, tačiau paveikslas labiausiai susijęs su Šv. Onos altoriumi, kurio atvaizde taip pat išvelgiamas Dangiškosios ir Žemiškosios Trejybės aspektas.

Nuorodos

- ¹ Stankevičienė, Regimanta. *Šiluvos bazilikos paveikslas* Švč. Mergelės Marija su Vaikeliu. *Istorinis ir ikonografinis kontekstas*. In: *Lietuvos dailės muziejus. Metraštis*. T. 6. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2005, p. 45–74; Stankevičienė, Regimanta. *Šiluvos bazilikos paveikslas* Švč. Mergelės Marija su Vaikeliu. *Istorinis ir ikonografinis kontekstas*. In: <www.ldm.lt/Metrastis/Sestas_Stankevicienes_straipsnis.htm>; Šinkūnaitė, Laima. *Šiluvos bažnyčios* Dievo Motina su Kūdikiu. In: *Lietuva – Marijos žemė* / Sud. D. Jasulaitis. Marijampolė: Ardor, 1993, p. 45–49 ir kt.
- ² Katela, Paulius. *Šiluvos Marijos Šventovės istorija*. Kretinga: Pranciškonų spaustuvė, 1937.
- ³ *Telsių vyskupijos bažnyčių vizitacijų aktai*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 221, 225, 232, 237 ir kt.
- ⁴ Šinkūnaitė, Laima. *Šiluvos istorija ir šventumas*. In: *Artuma*. 2000, Nr. 7–8, p. 20–26; Šinkūnaitė, Laima. *Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika: dailės ikonologija*. Žodinis pranešimas. In: *Mokslinė konferencija Šiluva Lietuvos kultūroje, skirta Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje 400 metų Jubiliejui*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008 m. balandžio 18 d.
- ⁵ *Šiluvos parapiinės bažnyčios 1677 m. vizitacija*. KAKA. B. 139, l. 55.
- ⁶ *Šiluvos bažnyčios 1736 m. inventorius*. KAKA. B. 50, lapai nesunumeruoti.
- ⁷ Trys altoriai dabar turi kitus titulus. Plg. Šinkūnaitė, op. cit., 2008.
- ⁸ *Šiluvos bažnyčios 1736 m. inventorius*. KAKA. B. 50, lapai nesunumeruoti.
- ⁹ *Šiluvos bažnyčios 1796 m. inventorius*. KAKA. B. 51, l. 3.
- ¹⁰ Kadangi iki XX a. Šventosios Šeimos altorius buvo tituluojamas Šv. Juozapo vardu, toliau tekste jis ir vadinamas šiuo titulu, išskyrus atvejus, kai kalbama apie XX ir XXI a.
- ¹¹ *Šiluvos bažnyčios 1855 m. vizitacijos aktas*. LVIA. F. 669, ap. 2, b. 322 ir kt.
- ¹² Józef Oblubieniec. In: *Encyklopedia katolicka*. T. 8. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2000, s. 130; *Lietuvos vienuolynai: vadovas* / Sud. R. Janonienė, D. Klajumienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998, p. 275.
- ¹³ Flaga, Jerzy. *Bractwa religijne w Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2004, s. 108.
- ¹⁴ Kun. Petras Veblaitis – buvęs ilgametis Kauno arkivyskupijos kurijos notaras ir archyvaras.
- ¹⁵ *Šiluvos bažnyčios archyvinių dokumentų turinys*. KAKA. Šiluvos parapijos archyvas. Byloje įsegti ir keli

P. Veblaičio versti dokumentai (vienas jų ir cituojamas šiame straipsnyje). Kauno arkivyskupas metropolitas Sigitas Tamkevičius neseniai atvežė bylą iš Šiluvos bažnyčios, todėl ji dar nesuinventorinta. Už nuorodą dėkoju archyverei Sigitai Švitrienei.

¹⁶ *Lietuvių enciklopedija*. T. 17. Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1959, p. 273–274.

¹⁷ LDK ortus 1664 m. kaldino Jonas Kazimieras Vaza. Dėl neįprasto nominalo bei žemos prabos jie Lietuvoje neįprigijo. Tačiau XVIII a. pr. šie pinigai apyvartoje dar buvo. Žr. Ibid, T. 21, p. 211; Sajauskas, Stanislovas; Kaubrys, Domininkas. *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės numizmatika*. Vilnius: Žaltvykslė, 1993, p. 351.

¹⁸ *Šiluvos bažnyčios 1736 m. inventorių*. KAKA. B. 50, lapai nesunumeruoti.

¹⁹ Melsdamasi šiam šventajam, karmelitų ordino reformatorė šv. Teresė Avilietė išgijo nuo paralyžiaus. Žr. Lanzi, Fernando ir Gioia. *Šventieji globėjai ir jų simboliai*. Vilnius: Alma littera, 2005, p. 194.

²⁰ Lanzi, op. cit., p. 40.

²¹ Ibid, p. 40.

²² Flaga, op. cit., s. 109–110; *Józef Oblubieniec...*, s. 126; Račiūnaitė, Tojana. *Vizijos ir atvaizdai. Basijų karmelitų palikimas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 84.

²³ Šiuo metu paveikslas yra Krokuvos Švč. Mergelės Marijos Nekaltai Pradėtosios bažnyčioje. Žr. *Józef Oblubieniec...*, s. 126.

²⁴ Ibid, s. 126.

²⁵ Ibid, s. 126.

²⁶ Lanzi, op. cit., p. 40.

²⁷ Šv. Juozapo kultas Šiluvos bažnyčioje nebuvo labai stipriai išplėtotas, nuo XVIII a. II p. didesnės reikšmės įgijo pamaldumas Švč. Jėzaus Širdžiai. Šventovėje veikė šio titulo brolija, įkurta 1770 m. Žr. *Šiluvos Švč. Jėzaus Širdies brolijos knyga* (originalo nuorašas). KAKA. B. 52, l. 1–7.

²⁸ Knipping, John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. T. 1.

Nieuwkoop, Leiden, 1974, s. 114–115; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 2. Freiburg im Breisgau: Herder, 1974, S. 7.

²⁹ *Obraz świętego Józefa*. In: <www.jmj.ultra.pl/?content=sw_jozef.html>.

³⁰ Mâle, Emile. *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1951, p. 257.

³¹ Popiežius Jonas Paulius II. *Laiškas šeimoms*. Gratissimam sane. 1994 m. vasario 2 d. In: <www.lcn.lt/b_dokumentai/kiti_popieziaus/gratissimam-sane.html>.

³² Paveikslas turi aptaisus, iliustracijoje pateikiamas atvaizdas be aptaisų.

³³ *Obraz świętego Józefa...*

³⁴ *Plungės dekanato sakralinė architektūra ir dailė. Plateliai, Beržoras, Gintališkė* / Sud. A. Butrimas. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2005, p. 526.

³⁵ Už nuotrauką dėkoju dr. Rimai Valinčiūtei-Varnei.

³⁶ Ярашэвич, Аляксандр. *Святая Сям'я ў старажытнабеларускім мастацтве*. In: *Наша вера*. 2001, No. 4. In: <media.catholic.by/nv/n18/art1.htm?forprint=1>.

³⁷ *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas* / Sud. D. Ramonienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 110.

³⁸ Tris pagrindines šventovėje plėtojamas ikonografinės temas išskyrė Laima Šinkūnaitė. Žr. Šinkūnaitė, op. cit., 2000, p. 25.

³⁹ Ibid, p. 26; Katela, op. cit., p. 54–55.

⁴⁰ Juozapas išaiškino faraono sapną apie septynias sveikas ir septynias liesas karves (tai reiškė septynerius perteklius ir septynerius bado metus Egipte), todėl buvo paskirtas Egipto krašto valdytoju. Bado metu jis dalijo grūdus egiptiečiams.

⁴¹ *Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilika. Šoniniai altoriai. Šventosios Šeimos altorius*. In: <www.siluva.lt/index.php?id=75>.

Aušra VASILIAUSKIENĖ
Vytautas Magnus University, Kaunas

THE ALTAR-PIECE OF *THE HOLY FAMILY* IN THE BASILICA OF ŠILUVA

Key words: Basilica of Šiluva, altar-piece, confraternity, iconography, iconology, Holy Family, St. Joseph, Terrestrial Trinity, Jesus among the Doctors.

Summary

The picture of *The Holy Family* which was created in the second half of the 18th century and located on the terminal side altar of the left nave in the Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary of Šiluva was chosen as the object of this article. This particular altar-piece was not dissertated till nowadays, but it distinguishes several interesting aspects of iconography which ask for an explicit research. So, the analysis of this image in iconographical-iconological aspects became the main purpose of this article.

The altar of The Holy Family in the Basilica of Šiluva had the title of St. Joseph till the 20th century and was related with the cult of this saint. From the second half of the 17th century or the beginning of 18th century the Confraternity of St. Joseph operated in this church and the altar mentioned above belonged to it. The devotional tradition of St. Joseph was preserved and carried on in the second half of 18th century when in Šiluva the new brick-built church was erected.

The image of *The Holy Family* was placed in St. Joseph altar in the end of 18th century and it is attributed to the iconographical type of Terrestrial Trinity. In the art context of the Grand Duchy of Lithuania the originality of Šiluva altar-piece is based on the complementary subject of *Jesus among the Doctors*.

The theological essence of *The Holy Family* altar-piece of Šiluva is both the emphasis on the mystery of One God in Three Persons and its connection with world and the new Church. And the family which consists of three essential parts is a constituent of this new Church. The first manifestation of Jesus' independent activity in this case marks the end creating the new model of Terrestrial family. This model is set on its connection with the God in Three Divine Persons.

The Holy Family image and altar make the harmonious part of the whole iconographical programme in the Basilica of Šiluva. But the strongest connection of the mentioned above altar-piece could be linked to the altar of St. Ann, where the same aspects of Heavenly and Terrestrial Trinity could be seen as well.

Gauta 2008 09 03

Parengta spaudai 2009 05 20

ŠILUVOS IR SEINŲ BAZILIKŲ VARGONAI: TIESOS IR ISTORINIŲ SĄSAJŲ PAIEŠKOS

Reikšminiai žodžiai: Šiluvos vargonai, Seinų vargonai, vargonų prospektas, vargonų meistrai, meistras Jonas Garalevičius.

ISTORIJOS APŽVALGA

Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilikos vargonų istorija gana paini. Archyviniai šaltiniai apie vargonus itin kuklūs, o dabartinio instrumento sudėtis nėra iš tolo neprimena pirminio kūrinio vaizdo. Tyrinėjant Lietuvos baroko vargondirbystės istoriją pastebėta, kad Šiluvos vargonų prospektas Lietuvoje neturi analogų. Jo architektūrinė kompozicija labai skiriasi nuo Lietuvoje labiausiai paplitusios Vilniaus vėlyvojo baroko vargondirbystės mokyklos prospektų. Kadangi XVIII a. Lietuvos ir kaimyninių šalių vargondirbystei įtakos turėjo Rytų Prūsijos ir Vokietijos meistrų darbai, atsakymų ieškota dabartinės Latvijos, Šiaurės ir Vakarų Lenkijos, Vokietijos vargonuose.

Dabartiniai Šiluvos bazilikos vargonai nėra viena laikis ir harmoningas kūrinys. XVIII a. pirmąją pusę datuojamo vargonų prospekto architektūrinė kompozicija, paremta Vakarų ir Vidurio Vokietijos vargondirbystės mokyklų tradicijomis, neturi analogų Lietuvoje (2 pav.). Keletas panašių vargonų prospektų išliko Latvijoje: Liepojos Švč. Trejybės, Rygos Šv. Jokūbo bažnyčiose, panašūs šiandien ir Seinų bazilikos vargonai. Tiksliai nežinoma, iš kur apie 1895 m. į Šiluvos bažnyčią atkeltas šis vargonų prospektas. 1897 m. Šiluvos bažnyčios vizitacijos dokumente rašoma, jog „vargonai įsigyti pulkininko Bobensio, sumontuoti choruose, tačiau dar nesutvarkyti“¹. Gali būti, kad vargonai nupirkti iš kurios nors didesnės bažnyčios dabartinėje Latvijoje, kur

XIX a. pabaigoje senieji vargonai dažnai buvo keičiami naujais. Atstumo atžvilgiu tai nėra toli, juolab, kad nei sienų, nei muito nebuvo, nes anuomet abi šalys priklausė Rusijos imperijai.

Kokio dydžio buvo senasis barokinis instrumentas ir kas jo autorius, žinių taip pat nėra, nes neišliko jokių šio įrenginio fragmentų. 1902 m. už seno Šiluvos vargonų prospekto lietuvių vargonų meistras Jonas Garalevičius sumontavo naują instrumentą, kuris, manoma, liko nebaigtas. Panašiu metu vargonams buvo pagaminti nauji drožiniai. Įdomus faktas minimas 1901 m. bažnyčios vizitacijos dokumente, kuriame teigiama, kad „Naujus vargonus



1 pav. Šiluvos bazilikos vargonų prospektas apie 1950 m. Nuotrauka iš KPCA.



2 pav. Šiluvos bazilikos vargonų prospektas dabar. Nuotrauka Girėno Povilionio, 2007 m.

stato Radavičius Vilniuje⁴². Tikėtina, kad vilniečiui meistrui Juozapui Radavičiui buvo užsakyti vargonai, tačiau dėl nežinomų priežasčių sutarties buvo atsisakyta. Žymiai vėliau – 1976–1978 m. *Vilniaus vargonų dirbtuvės* meistrai instrumentą padidino iki devyniolikos balsų (plg. 1 pav.).

SEINŲ BAZILIKOS VARGONAI – ŠILUVOS VARGONŲ KARTOTĖ?

Vienas arčiausiai esančių Šiluvos vargonų analogų – Seinų bazilikos vargonų prospektas (3 pav.). Abu prospektus vienija už jų slypintis Kauno meistro

Jono Garalevičiaus darbo romantiniai instrumentai. Tačiau nuodugniau patyrinėjus kyla klausimas: ar Seinų bazilikos vargonų prospektas yra vienalaikis ir autentiškas baroko kūrinys, ar puikiai atlikta ir paslėpta neobarokinė imitacija? XIX a. II pusėje–XX a. pradžioje gana dažnai vargonai buvo keičiami naujais, paliekant tik seną ir puošnų prospektą, o viduje sumontuojant visiškai naują instrumentą. Neretai mažesni vargonų prospektai būdavo padidinami, praplečiami, tačiau išlaikoma jų pirminės architektūros koncepcija. Panašiai buvo praplėsti ir Vilniaus Šv. Jono bažnyčios, Arkikatedros vargonų prospektai,

dėl kurių šiandieninės išvaizdos gana dažnai jie laikomi vientisais baroko kūrniais. Tačiau atkūrus jų pirminį vaizdą, atsiskleidžia tikroji tiesa. Iki šiol tebesitęsia Šiluvos ir Seinų vargonų istorinės tiesos paieškos.

Tikėtina, kad Šiluvos bazilikos vargonai įkvėpė meistrą J. Garalevičių, 1907 m. statant naują instrumentą Seinų bazilikoje, pagal Šiluvos atvaizdą padidinti mažą Seinų vargonų prospektą. Apie grakštų Seinų bazilikos vargonų prospektą, kaip apie vientisą ir unikalų meno kūrinį, yra rašę nemažai Lenkijos

menotyrininkų, tačiau nė vienas net neįtarė, kad tai gali būti tobulai paslėpta baroko ir neobaroko sintezė.

Panašią į Šiluvos vargonų architektūrinę kompoziciją turi Hamburgo vargonų mokyklą atstovaujančių meistrų vargonų prospektai Gingsto bažnyčioje (Vokietija, Rūgeno sala, 1790 m., meistras Christianas Kindtenas)³, Kongsbergo bažnyčioje (Norvegija, 1760–1765 m., meistras Gottfriedas Heinrichas Glogeris)⁴, taip pat vargonai Ąrhuso (Ohuso) katedroje (Danija, 1730 m., meistro Arpo



3 pav. Seinų bazilikos vargonų prospektas dabar. Nuotrauka Girėno Povilionio, 2006 m.



4 pav. Seinų bazilikos vargonų prospekto rekonstrukcija. Fotomontažas Rimos Povilionienės, 2006 m.

Schnitgerio mokinio Lamberto Danielio Kastenso instrumentas) ir Kopenhagos Švč. Trejybės bažnyčioje (Danija, 1731 m.)⁵.

Neretai dabartinis Seinų bazilikos vargonų prospektas dėl panašumo ir minėtame regione vyravusių meninių tendencijų priskiriamas Karaliaučiaus vargondirbiams. Tiksliai teigti, kad būtent meistras J. Garalevičius padidino Seinų vargonų prospektą, negalima, tačiau labai tikėtina, kad tai – jo kūrinys.

Seinų vargonai šiame straipsnyje tyrimų objektu tampa ne tik dėl jų prospekto panašumo į Karaliaučiaus ir Vilniaus meistrų darbus, tačiau ir dėl siekio nubrėžti aiškią takoskyrą tarp šių mokyklų: istoriografijoje Seinų vargonai sudaro šių mokyklų takoskyrą. Vienas iš tikslų yra pagrįsti keliamą hipotezę, jog šiandieninis vargonų prospektas nėra vientisas ir autentiškas XVIII a. baroko kūrinys bei surasti sąsajas su Šiluvos vargonais.

Žemiau pateikiama keletas pastebėjimų dėl Seinų bazilikos vargonų prospekto:

– Seinų bazilikos vargonų prospekte įtarimų kelia skirtingi karnizų profiliai;

– XVIII a. vargonams nėra būdingas tiesus pirmasis tarpsnis (kuris turėtų pakartoti viršutiniojo tarpsnio išgaubimus) ir jo viršuje – po antrojo tarpsnio bokšteliais – įkomponuotos konsolės (jos būdingos tik cokolinei prospektų daliai);

– prospekte – nevienodi drožinių ornamentai, skiriasi jų darbo kokybė (pavyzdžiui, šoninių bokštų ir greta jų esančių laukelių drožinių ornamentai žymiai kresnesni, nei grakštūs centrinės dalies bokšto ir gretimų laukelių);

– galbūt šoninės šventųjų skulptūros ir Karaliaus Dovydo figūra – taip pat ne XVIII a. kūriniai?

Dabartinė prospekto kompozicija turi tiek Karaliaučiaus, tiek Vilniaus vargondirbystės mokyklų prospektams būdingų kompozicinių bruožų. Tačiau Seinų vargonų prospekto architektūra nei vienai, nei kitai mokyklai nėra visiškai gimininga. Šią dilemą provokuoja ir iki šiol nenustatyta tiksliai

vargonų sukūrimo data, nežinomas vargonų meistras. Istoriografijoje dažniausiai nurodoma, kad vargonai sukurti po 1758 m.⁶ Remiantis 1870 m. Seinų bazilikos inventoriaus duomenimis, kad „bažnyčioje, choro galerijoje stovi nedideli vargonai“⁷, galima manyti, kad prospektas taip pat buvo nedidelis. Tačiau 1907 m. Kauno meistras Jonas Garalevičius Seinų bazilikoje sumontavo naują instrumentą (dvi manualų ir viena pedalų klaviatūros, 28 registrai) su iki šių dienų išlikusiu prospektu.

Gal būtent J. Garalevičius prospektą padidino, panaudodamas dalį iš senųjų barokinių vargonų? Kaip atrodė Seinų vargonai iki perstatymo? Ar taip modifikuoti prospektą J. Garalevičius paskatino panašūs Šiluvos bazilikos vargonai?

Toliau pateikiami faktai ir Seinų vargonų prospekto ypatumai leidžia iškelti hipotezę apie prospekto pirminę išvaizdą (4 pav.)⁸:

- Kadangi XIX a. šaltiniai teigia vargonų buvus mažų, manytina, jog autentišką barokinę prospekto dalį sudarė tik penki centriniai antro tarpsnio langeliai: trys bokšteliai ir du tarpiniai laukeliai;
- Du šoniniai daugiakampiai bokštai ir gretimi laukeliai, nors ir labai panašūs, tačiau priskiriami naujajai, neobarokinei daliai. Akivaizdžiai skiriasi šių dviejų ir dviejų centrinių laukelių karnizų profiliai, kurie turėtų būti simetriški;
- Centrinio bokštelio šonuose esantys sparneliai tikriausiai puošė barokinio, dar nedidelio, prospekto šonus. Šiandieninė sparnelių kompozicija atrodo nebaigta ir skatina manyti, kad sparneliai buvę ilgesni ir perstatymo metu apversti (išgaubtos riestės turėtų būti apačioje);
- Originalioji prospekto dalis dabar užkelta ant naujo pirmojo tarpsnio, taip pat buvo perdarytas cokolis;
- Cokolyje tris bokštelių rėmusios konsolės atsidūrė pirmojo tarpsnio viršuje;
- Remiantis Karaliaučiaus ir Vilniaus mokyklų prospektų analogais, naujajame pirmajame tarpsnyje įkomponuota Karaliaus Dovydo figūra.

J. Garalevičius, 1902 m. Šiluvos bazilikoje statydamas naujus vargonus (tiksliau – tik naują instrumentą),

panaudojo senų – XVIII a. – vargonų prospektą. Galbūt vos už 10 km nuo Šiluvos esančių Tytuvėnų bažnyčią puošiantis vargonų prospektas irgi įkvėpė Garalevičių? Seinų vargonai turi panašumų ir su šiuo kūriniu. Šiluvos ir Seinų vargonų prospektai, nors ir skiriasi, yra tapatūs kompozicijos proporcijomis, atitinka jų laukelių kiekius. Nesutampa tik karnizų profilių formos ir laukelių skaidymas (Šiluvos vargonuose vidurinės dalies plokštieji laukeliai yra dviejų aukštų).

ŠILUVOS BAZILIKOS VARGONŲ INSTRUMENTINĖS DALIES APRAŠYMAS

Šiandien Šiluvos instrumentas turi dvi manualines ir pedalinę klaviatūras bei 19 registrų. Romantinio stiliaus instrumente atsispindi du laikotarpiai: 1902 m. Jono Garalevičiaus darbas ir 1976–1978 m. instrumentą restauravusių ir iš dalies perdariusių UAB *Vilniaus vargonų dirbtuvė* meistrų kūryba. Pirmojo manualo ir pedalų dispozicija bei vamzdynas yra išlikęs iš 1902 m., o antrojo manualo – 1978 m. Pastarosios vargonų rekonstrukcijos metu taip pat buvo sumontuota nauja griežykla, pakeista dalis mechanikos, restauruotos oro skirstymo dėžės, dumplės, sumontuotas oro pūstuvai. Visos instrumento oro skirstymo dėžės yra sklendinės, traktūra mechaninė, dumplės – lygiagretinės.

Žemiau pateikiama vargonų dispozicija:

I manualas (C- f^{'''})

Principal 8'
Bordun 16'
Hohlflöte 8'
Gedackt 8'
Flauto Dolce 4'
Gambe 8'
Fugara 8'
Octav 4'
Mixtur 3 fach

II manualas (C- f^{'''})

Principal 4'
Gedackt 8'
Salicional 8'
Salicet 8'
Rohrflöte 8'
Waldflöte 2'
Cornett 4 fach'

Pedalai (C- d')

Subbass 16'

Octavbass 8'

Octavbass 4'

Sankabos: II/I; I/P; II/P

IŠVADOS

Straipsnyje pateikti Šiluvos ir Seinų vargonų prospektų analizės duomenys bei analogiškos situacijos rodo, kad XIX a. II p.–XX a. pr., statant naujus vargonus, neretai maži barokinių vargonų prospektai buvo padidinami pagal didžiųjų pavyzdžius, dažnai šios rekonstrukcijos buvo atliekamos labai tobulai, taip užmindamos autentiškumo mįslę vargonų tyrinėtojams. Remiantis tyrimo rezultatais galima teigti, kad Seinų bazilikos vargonų prospektas yra vėlesnės rekonstrukcijos rezultatas: nedidelis XVIII a. vidurio prospektas galėjo būti Rytų Prūsijos meistrų kūrinys, kurį 1907 m. statydamas naują didelį instrumentą pagal Šiluvos vargonų atvaizdą neatpažįstamai praplėtė Kauno vargonų meistras Jonas Garalevičius. Manytina, kad šis Seinų bazilikos vargonų autentiškos išvaizdos atkūrimas (žr. 4 pav.) atsako į keliamas hipotezes dėl juos sukūrusio meistro priklausomybės Karaliaučiaus ar Vilniaus mokyklai.

Atsakius į Seinų bazilikos vargonų autentiškumo lygmenį keliančius klausimus, lieka neatsakytas Šiluvos bazilikos vargonų kilmės ir jį sukūrusio meistro klausimas. Atsakymo į jį dar reikės paieškoti ir patyrinėti ateities studijose.

Nuorodos

¹ *Šiluvos bažnyčios 1897 m. vizitacija*. LVIA. F. 669, ap. 3, b. 2573, l. 45.

² *Šiluvos bažnyčios 1901 m. vizitacija*. LVIA. F. 669, ap. 3, b. 2762, l. 13.

³ *The Nordic-Baltic Organ Book* / Ed. by A. Frisk, S. Jullander, A. McCrea. Göteborg: Göteborg Organ Art Centre, 2003, p. 130.

⁴ *Ibid*, p. 88.

⁵ *Ibid*, p. 130.

⁶ Zgliński, Marcin. *Budownictwo organowe na terenie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego do około 1850 roku w świetle najnowszych badań*. In: *Muzyka*. 2003, Nr. 3, s. 91.

⁷ Kłapkowski, Władysław. *Konwent dominikanów w Sejnach*. Wilno, 1939, s. 78.

⁸ Neatlikus Seinų vargonų natūros tyrimų, negalima galutinai pagrįsti šios hipotezės, tačiau, kaip parodė Vilniaus Arkikatedros ir Šv. Jono bažnyčios prospektų išankstiniai vizualiniai tyrimai, natūros tyrimų rezultatai iškeltas hipotezes patvirtino.

Girėnas POVILIONIS*Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius*

THE ORGANS OF THE ŠILUVA AND SEJNY BASILICAS: THE SEARCH FOR TRUTH AND HISTORICAL LINKS

Key words: the organ of Šiluva, the organ of Sejny, the façade of the organ, organ masters, master Jonas Garalevičius.

Summary

The history of the organ of the Šiluva Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary is rather complicated. Neither the exact date of the creation nor masters of the organ have been precisely specified. Archival sources talk about it especially modestly and the composition of the present instrument does not in the least reflect the look of an initial creation. Researching the history of Lithuanian Baroque organ-building art, it was noticed that the façade of the Šiluva organ has no analogues in Lithuania. Its architectural design greatly differs from façades of the Vilnius late Baroque organ-building school most widespread in Lithuania. It is not known precisely where from this organ

façade was moved to the Šiluva church around 1895. Several similar organ façades have survived in Latvia: Holy Trinity Church in Liepāja and St. Jacob Church in Riga; today the resemblance is also borne by the organ of the Basilica of Sejny.

One of the most nearly situated analogues of the Šiluva organ is the façade of the organ of the Sejny Basilica. Both façades are unified by the lying behind them Romantic instruments of the work of the Kaunas master Jonas Garalevičius. However, having researched more thoroughly, the question arises whether the façade of the Sejny Basilica organ is a contemporaneous and authentic Baroque creation or an excellently produced and hidden neo-baroque imitation. In the second half of the 19th – the beginning of the 20th centuries, organs were quite frequently replaced with new ones, leaving only an old and ornate façade and mounting a completely new instrument in the inside.

The article thoroughly explores the question whether the façade of the organ of the Sejny Basilica is truly a repetition, what its prototype is and whether its author could be the master Jonas Garalevičius. The hypotheses about an initial appearance of the façade of the organ have been raised and related views of earlier published researchers have been analyzed.

Gauta 2009 09 09

Parengta spaudai 2009 09 17

APSIREIŠKIMO
KOPLYČIA

THE CHAPEL OF
APPARITION

ŠILUVOS KOPLYČIA – UNIKALUS XX A. PRADŽIOS ARCHITEKTŪROS PAVYZDYS

Reikšminiai žodžiai: Antanas Vivulskis, Šiluvos
Apsireiškimo koplyčia, tautiškumas, bokštas,
obeliskas, kryžius, „žemaitiška dvasia“, mediniai
prieangiai, (lokalinis) modernizmas.

Straipsnio tikslas – atskleisti Antano Vivulskio 1903–1906 m. suprojektuotos ir 1912–1924 m. pastatytos Šiluvos koplyčios meninio sprendimo unikalumą. Archyvinė ir ikonografinė medžiaga, dokumentuojanti koplyčios architektūrą, paskelbta autorės monografijoje¹. Ją toliau interpretuojant siekiama išryškinti koplyčios tūrio kompozicijoje ir medžiagų dermėje pastebimus tautiškumo aspektus bei įvertinti pastato stilistiką XX a. pirmosios pusės Lietuvos architektūros kontekste.

STATYBOS CHRONOLOGIJA

Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčia Šiluvoje – vienintelis įgyvendintas ir iki mūsų dienų išlikęs architekto bei skulptoriaus Antano Vivulskio (1877–1919) monumentalus architektūros kūrinys. Paryžiuje studijavusiam menininkui 1903 m. projektą užsakė Šiluvos klebonas Marcijonas Jurgaitis. Nors po 1904 m. katalikams oficialiai netrukdyta statyti sakralinių pastatų, vis dėlto būdavo daromos formalių kliūtys. 1906 m. rugsėjį Šiluvos klebonas pateikė tvirtinti projektą bei sąmatą². Kadangi turėta per maža visos sumos dalis (39 222 rub.), projektas nebuvo patvirtintas. 1910 m. rugsėjį pareikalauta pateikti papildomus grunto zondavimo brėžinius taškuose, kur stovės pilonai, bei pamatų, pilonų, sienų, skliautų stabilumo skaičiavimus. Šį darbą atliko architektas Mykolas Dubovikas iš Kauno, rūpinęsis technine statybos priežiūra³. 1911 m. birželio 11 d. Vidaus reikalų ministerija patvirtino statybos leidimą. Kun. Jonas Mačiulis-Maironis 1912 m. liepos 2 d. pašventino

kertinį koplyčios akmenį. Prasidėjus intensyviems darbams, 1912 m. gegužės mėnesį priežiūrą perėmė Kauno gubernijos inžinierius Fiodoras Malinovskis. A. Vivulskis į Šiluvą atvyko 1912 m. vasarą, gyveno pas kun. M. Jurgaitį ir rūpinosi statybos darbais. Buvo tiksliai laikomasi 1906 m. projekto. Tačiau statybą pertraukė Pirmasis pasaulinis karas, per apšaudymą nukentėjo sienų mūras. Koplyčia užbaigta 1922–1924 m., pašventinta 1924 m. rugsėjo 8 d.

APIE AUTORIŲ

Antanas Vivulskis gimė Totmoje, Vologdos gubernijoje; jo tėvas ten dirbo miškininku. Po ankstyvos vyro mirties motina Adelė Karpuškaitė 1883 m. su vaikais persikėlė į Mintaują (Jelgavą, dab. Latvija) pas gimines, ten ją globojo brolis, Mintaujos dekanas Pranciškus Kriškijonas bei Liepojos klebonas, būsimasis Vilniaus vyskupas Eduardas Roppas. Mintaujoje prabėgo A. Vivulskio vaikystė ir paauglystė. Ieškodama sūnui tinkamesnės aplinkos, motina išsiuntė jį į Chyrovo jėzuitų gimnaziją Galicijoje. Baigęs gimnaziją, A. Vivulskis svyravo: rinktis dvasininko ar menininko kelią? Apie tai užsimena keli jo amžininkai. Galiausiai nusprendė atsidėti meninei kūrybai, kurią suvokė kaip pasaulietišką apaštaliavimą. Vienoje, kurią nesunku pasiekti iš Chyrovo, įstojo į Aukštąją technikos mokyklą (*Technische Hochschule*). Studijavo nuo 1897 m. rudens iki 1901 m. pabaigos. Vėliau – Paryžius, Aukštoji nacionalinė dailės mokykla (*École nationale supérieure des beaux-arts*). 1902 m. įstojo į skulptūros klasę,

vadovaujamą profesoriaus Antonino Mercié, ir mokėsi šešerius metus. A. Vivulskis buvo laikomas vienu geriausių mokyklos studentų. Paryžiuje jis bendravo su lenkų išeiviais, kurie Lietuvą laikė savo istorine tėvyne. Dažnai susitikdavo su Vladislavu Mickevičiumi, poeto sūnumi, globojusi 1903 m. įkurtą Adomo Mickevičiaus muziejų. 1904 m. pradžioje įsisteigus lietuvių draugijai *Lituanija*, A. Vivulskis drauge su Petru Rimša, Mykolu Römeriu dalyvavo jos veikloje. P. Rimša yra citavęs A. Vivulskio žodžius: „Dirbsiu Lietuvai: lenkai turi nemaža dailininkų, o lietuviams jų labai trūksta“⁴. A. Vivulskio nekankino bajoriškios ir valstietiškosios lietuviybės dilema, pasireiškusiai amžių sandūros atgimimo judėjime. Istorikas Rimantas Miknys motyvavo A. Vivulskio lietuviškumą kaip asmeninį LDK bajorijos atstovo apsisprendimą ir taip išsprendė įkyriai rutuliotą menininko tautinio dvilypumo dilemą. Galima drąsiai teigti, kad A. Vivulskio tautinę savimonę viršijo kur kas platesnė krikščioniškoji, katalikiškoji nuostata. P. Rimša nė kiek neperdėjo sakydamas, jog katalikybė jam svėrė daugiau už tautybę.

1904–1908 m. A. Vivulskis keliavo po Italiją, Austriją, Angliją, Prancūziją, Belgiją, Vokietiją,

Olandiją, Šveicariją, Ispaniją. Nė vienas iš to meto Lietuvoje dirbusių projektuotojų neturėjo tokio plataus akiračio ir „dvigubo“ – architekto ir skulptoriaus – išsilavinimo. A. Vivulskis neretai lankydavosi Kaune, palaikė glaudų ryšį su motina, kuri 1897 m. iš Mintaujos persikėlė į Kauną, nusipirko namelį už Katedros, Kalvių gatvėje (dabar – Kumelių g. 4). A. Vivulskį pažinojo daugelis kunigų. 1913 m. rugsėjo viduryje jis iš Paryžiaus persikėlė į Vilnių, nes prasidėjo Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios statyba (1 pav.). Karo metais Vilniaus visuomenės iniciatyva ant Plikojo kalno suprojektavo Trijų Kryžių paminklą, Šv. Jono bažnyčioje – memorialinę lentą Taduui Kosciuskai.

SAKRALINIŲ PASTATŲ SCHEMAS

XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje bažnyčių architektūra mažiausiai reagavo į naujoviškų permainų vėjus. Nuo XIX a. antrojo ketvirčio įsitvirtinęs istorinių stilių (ypač gotikos) atkartojimas plito visoje Europoje bei kitose pasaulio šalyse. Lietuva nebuvo išimtis. 1897 m. caro valdžiai panaikinus draudimą statyti katalikų bažnyčias, kilo gaivalinga stambių neogotikinių bažnyčių statybos banga



1 pav. Antanas Vivulskis dirbtuvėje prie Vilniaus Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios maketo ir brėžinių. Apie 1913 m. Nuotrauka iš Paryžiaus A. Mickevičiaus muziejaus Meno skyriaus, gauta iš Dainiaus Junevičiaus.



2 pav. Antanas Vivulskis. Šiluvos koplyčios modelis.
XX a. pr. Nuotrauka iš LDM archyvo, V–26.

(Palangos, Švėkšnos, Salantų, Seredžiaus, Vilkijos, Naujamiesčio, Ramygalos, Kupiškio ir kt. bažnyčios). Statytos ir mažesnės viduramžių ar naujųjų laikų stilių bažnyčios (Žeimių, Kietaviškių, Utenos, Baltosios Vokės). Buvo pasikliaujama „klasikiniais“ romanikos, gotikos, renesanso, baroko bažnyčių prototipais – jų stilistinėmis formomis ir tūrinėmis erdvinėmis kompozicijomis. Vietinės architektūros raiškos siekinys tuo metu dar nebuvo suvoktas, juoba niekas jo sąmoningai neformulavo. 1907–1913 m. A. Vivulskio pasiūlymą Vilniuje statyti Švč. Jėzaus Širdies bažnyčią iš gelžbetonio to meto Vilniaus architektai ir užsakovai priėmė kaip akibrokštą. Nepasitikėta naujųjų konstrukcijų patvarumu, nepastatė atrodė ir jų padiktuotos lakoniškos ir ekspresyvos architektūros formos.

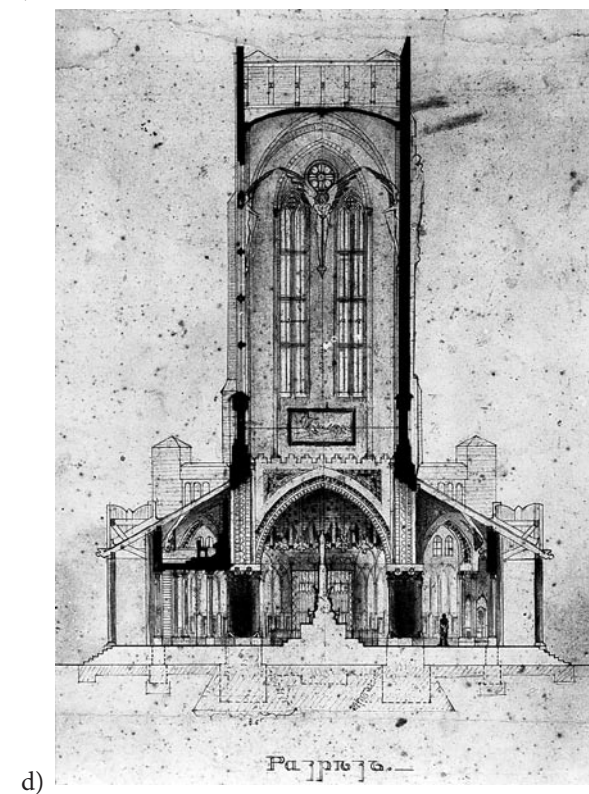
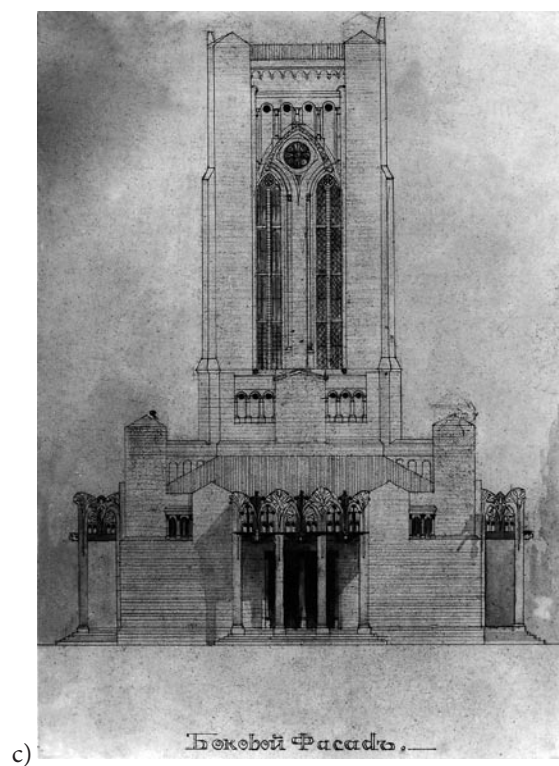
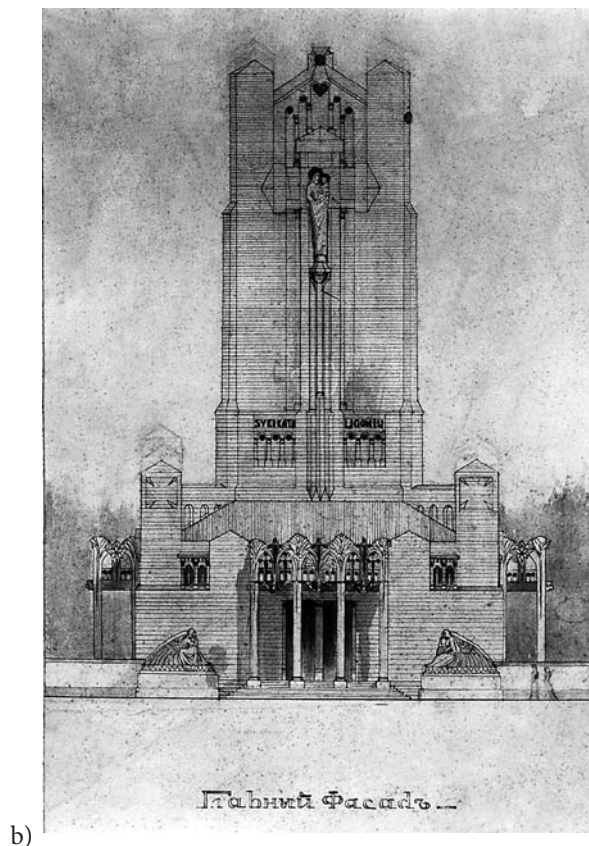
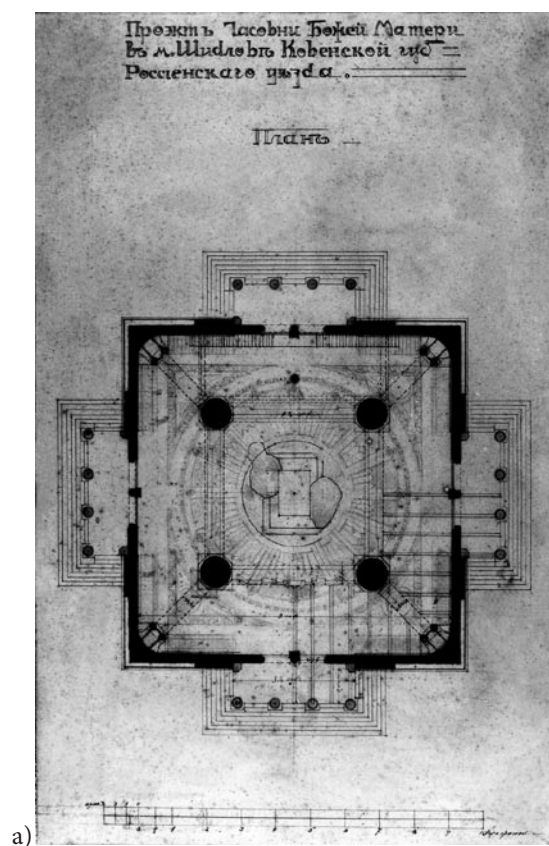
ŠILUVOS KOPLYČIOS MENINĖ IDĖJA

Koplyčia Šiluvoje turėjo iškilti kaip paminklas toje vietoje, kur 1608 m. apsireiškė Švč. Mergelė Marija. Aplinkui plečiantis kapinėms, medinė koplytėlė atrodė per menka simbolizuoti Švč. Mergelės apsireiškimo garbę. Marijos pasirodymo žmonėms vieta

A. Vivulskiui, be abejo, reikė gyvo tikėjimo liudijimą. Kaip jis įsivaizdavo apsireiškimo įprasminimą – tiesioginių autoriaus minčių neturime. Tais laikais prie architektūrinių projektų nebūdavo pateikiami aiškinamieji raštai, apibūdinantys kūrinio idėją. Taigi statinio programa nebuvo verbalizuota, belieka ją atpažinti iš meninių formų.

Griežta, aiški, viršun siaurėjanti koplyčios vertikalė išauga iš stabilaus platesnio pagrindo. Šis obeliską primenantis tūris radosi palaipsniui. 1903 m. eskiže ir brėžiniuose statinys veikiau panašesnis į bokštą⁵. Projektas, kurį autorius pateikė 1905–1906 m. (planas, pjūvis, du fasadai, įvairios detalės), atskleidžia jau išsikristalizavusią idėją⁶. (Brėžinių grafika neįprasta to meto Lietuvai ir Rusijai – brėžiniai atlikti tušu, akvarele ir spalvotais pieštukais, tonaviu parodyta apimtis ir šešėliai. 1908 m. projektas buvo eksponuotas Antrojoje lietuvių dailės parodoje, tačiau, kurdamas jį, autorius dirbo ne parodai). Mąstydamas kaip skulptorius, kartu su brėžiniais jis iš molio lipdė koplyčios modelį (2 pav.). Architektūriniai maketai iki Pirmojo pasaulinio karo Europoje ir Lietuvoje buvo retas reiškinys. Modelio nuotrauką 1906 m. nusiuntė pusseserei Anei Michałowskai į Vilnių su priedu, jog noris sukurti koplyčią „žemaitiška dvasia“⁷. Frontone turis būti didžiulis kryžius, iš keturių pusių – mediniai dažyti prieangiai. Modelis geriau nei brėžiniai perteikia skulptūrišką statinio apimtį ir obelisko įvaizdį.

Koplyčia sumūryta virš akmenų toje vietoje, kur Šiluvoje apsireiškė Švč. Mergelė Marija. Pačiame centre – apeinamas altorius su Mergelės statula. Aplink altorių išdėstyti keturi masyvūs apskrito skerspjūvio stulpai, sujungti plačiomis smailėjančiomis arkomis. Jie formuoja kvadratinio plano erdvę, virš kurios iškyla bokštas, remiamas stulpų ir arkų. Sakraliosios erdvės vertikalę pabrėžia siauri smailiaarkiai langai bei plonos, prie sienų priglundusios kolonėlės, iš kurių išauga skliautų nerviūros. Šiai erdvei priešpriešinama žema galerija, juosianti bokštą iš visų pusių (plane ji sudaro išorinį, didįjį 20 × 20 m kvadratą). Galerija formuoja viso statinio pagrindą – cokolį. Jo kampuose sumūryti aklini keturkampiai bokšteliai – atramos, į kurias per įstrižas sienutes (arkbutanus) nuvestas pagrindinio



3 pav. Antanas Vivulskis. Šiluvos koplyčios projektas. 1906 m.:

a – planas; b – pagrindinis fasadas; c – šoninis fasadas; d – pjūvis.

LNM, iš buvusio KPC AM, Af-418-424.

bokšto svoris. Šitaip transformuota karkasinė gotikos sistema.

Koplyčią A. Vivulskis planavo mūrinę, kai kurias detales numatė daryti iš medžio. Novatoriškas gelžbetonio konstrukcijas jis pasiūlė ne Šiluvos koplyčiai, o kiek vėliau projektuotam Vilniaus Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios pastatui. Tačiau koplyčios konstrukcijų skaičiavimus atlikęs Mykolas Dubovikas siūlė skliautams naudoti gelžbetonį, nes tokia konstrukcija būtų buvusi tris su puse karto tvirtesnė⁸.

Jau 1903 m. Šiluvos koplyčios eskize dėmesį patraukia kryžius, užimantis visą viršutinį fasado tarpsnį. Sienos plokštumoje jo forma negatyvi – kryžius įgilintas, tarsi įspaustas formuojant statinio masę. 1906 m. brėžinyje pasikeitusios kai kurios detalės, tarp jų ir kryžius: čia jis iškylus, stilizuotas; Dievo Motinos su Kūdikiu figūra iš papėdės perkelta į įprastą krucifikso vietą. Koplyčios statybos metu kryžiaus apvadas padarytas iškylus, o fonas Dievo Motinos skulptūrai – įgilintas. Toks kryžiaus formos interpretavimas Šiluvos koplyčios fasaduose – ne atsitiktinumas. Krokuvos Švč. Jėzaus Širdies bažnyčios projekte (1905 m.) kryžiaus forma modeliuota dar drąsiau. Vienbokščio varianto makete A. Vivulskis pavaizdavo didžiulį kryžių, tartum apglėbiantį bokšto vertikalę⁹. Antrame, dvibokštės bažnyčios, projekte kryžius – visos kompozicijos leitmotyvas. Jo forma dominuoja bokštuose (kryžiai išmūryti visoje keturkampių bokštų pusėse), kartojami lange virš portalo ir transeptų languose. Tas pats dvibokštės bažnyčios variantas 1907 m. pritaikytas Vilniuje¹⁰, o apie 1909 m. architektas pasiūlė naują vienbokštę versiją¹¹, kurioje iškiliai modeliuoti kryžiai iš visų pusių apglėbia viršutinį bokšto tarpsnį. A. Vivulskis tobulino kryžiaus formos plastinę išraišką iškilių ir įgilintų plokštumų santykiais. Lotyniškojo kryžiaus formą, kuri krikščionių sakralinėje architektūroje simbolizuoja Išganymo kelią, A. Vivulskis iš įprastinio paslėpto būvio (plano) perkėlė į išoriškai regimą pavidalą (fasadus). Toks raiškos būdas sustiprino plastinį įtaigumą ir ekspresiją. Kryžiaus iškėlimas į statinio išorę kai kam gal atrodė pernelyg ekstatiškas, tačiau tai buvo nauja meninė forma, laužanti įprastus istorizmo stilistikos schemas. Panašių sprendimų XX a. architektūroje niekur neteko aptikti. Iš kur atsirado skulptūriškas kryžiaus pavidalas ir jo

transformavimas į architektūros formą A. Vivulskio darbuose? Tikriausiai, tai spontaniška įžvalga, gimusi įsijautus į sakralinio pastato esmę ir struktūrą. Kryžiaus kaip vienintelio Išganymo kelio, vilties, perkeičiančios aukos prasmės jam pačiam buvo gyvybiškai svarbios. Kryžiaus pavidalo apoteozė, nesusaisyta vidaus erdvės reikalavimų, vėliau išsiskleidė Vilniaus Trijų Kryžių paminkle (1916 m.).

Sąsajos su gotika (ryškesnės Šiluvos koplyčios projekte nei jį realizavus) pasitelktos kaip statinio paskirties ženklas (3 pav.). Beje, koplyčios pastate istorinių reminiscencijų mažiau nei A. Vivulskio suprojektuotose bažnyčiose, kurios išlaikė tradicinę bazilikos tūrį, lotyniško kryžiaus planą, šiek tiek viduramžių stilių dekorą. Koplyčioje jas ikūnija smailių arkų langai, sudalyti masverkais, arkatūros bei nišų arkados. A. Vivulskis buvo numatęs margą, kilimišką interjero dekorą: čia viduramžių motyvai stilizuoti modernio (secesijos) ir beužsimezgančio *art deco* dvasia.

Koplyčios interjeras įrengtas tarpukariu. Altorius su Dievo Motinos statula ir angelais abipus aukšto postamento atitinka autoriaus numatytą kompoziciją. Skulptūras pagamino skulptorius iš Šiaulių Jonas Mrozinskis¹². Puošnūs augaliniai kolonų kapiteliai, sienų plokštumas dalijančios dekoratyvinės arkutės turėjo būti suformuotos pradiniam statybos etape. Angelų skulptūros bokšto paskliautėje ir ornamentinių plytelių grindys nepadarytos. Sprendžiant iš projekto, A. Vivulskis įsivaizdavo spalvingą interjerą, žemutiniame tarpsnyje nevenge smulkių detalių. Labai išraiškingi secesiški keturių stambiųjų kolonų kapiteliai. Dekoras netrukde suvokti erdvės hierarchijos; atvirkščiai, perėjimas nuo juvelyrinių detalių prie visumos žymėjo iš anksto autoriaus įsivaizduotas interjero suvokimo pakopas. Sienas puošianti figūrinė ir ornamentinė tapyba yra vėlesnė, XX a. 4–9 dešimtmečiais ją atliko įvairūs autoriai. Dievo Motinos garbinimo ir pamaldumo atmosferą A. Vivulskis norėjo sustiprinti angelų tema. Deja, bokšte angelai nesukurti, o prieangiuose neišliko; priešais koplyčią stūksančių angelų-sfinksų skulptūrų idėja įgyvendinta tik 1970–1998 m. (jų modelius ir vieną skulptūrą sukūrė skulptorius Robertas Antinis Vyresnysis, antrąją – Robertas Antinis Jaunesnysis). Koplyčia – tai

paminklas, kupinas vidinės jėgos, kuri atskleista nuoseklia hierarchine tvarka.

LOKALINIAI BRUOŽAI

Koplyčioje galima įžvelgti keletą ypatybių, manytume, išreiškiančių A. Vivulskio puoselėtą „žemaitišką dvasią“. Pastatas yra masyvus ir stabilus; jis tarsi luitas išauga iš žemės per cokolinio aukšto (galerijos) pakopą, panašią į aplinkines kapinių kalveles. Kildamas į viršų, bokštas per kontraforsus nežymiai plonėja, jo tinkuotų ir lygiai dažytų fasadų skaidymas minimalus, užbaigimas paprastas (primena pilies kuorus)¹³. Antra svarbi ypatybė – kryžiaus iškėlimas į statinio išorę, jo derinimas su Dievo Motinos skulptūra. Tai atitinka Žemaitijoje įprastą kryžių, rūpintojėlių, šventukų buvimą nuolatiniam regos lauke (kiemuose, pakelėse, kapinėse). Trečia savita ypatybė – A. Vivulskio sumanyti mediniai prieangiai. Skulptūrinius jų modelius jis darė iš gipso ir smulkiai detalizavo. Buvo svarbu, kad meistrai tiksliai išdrožtų juos iš medžio. Mediniai prieangio stulpeliai rėmė puošnų augalinį frizą su stilizuotomis lelijomis ir kalavijais (žurnalo *Świat* straipsnio autoriaus pastebėjimu, vaizduojami septyni skausmo kalavijai). Frizo apačioje įkomponuoti angelų-serafimų atvaizdai. Medžio detalės Šiluvos koplyčioje tikriausiai taip pat turėjo būti atpažintos kaip savos ir įprastos (kadangi jos yra pirmo aukšto lygyje, jas mato visi įeinantys). Medžio ir mūro derinys – tai pastanga tradiciją sieti su novacija. Šį derinį neretai galima pamatyti XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios gyvenamojoje architektūroje, tačiau sakraliniams pastatams jis nebuvo būdingas. Tai labiausiai neįprasta detalė A. Vivulskio sumanytoje koplyčioje. Deja, dabartinė pastato išvaizda skiriasi nuo pradinės. Visi keturi mediniai prieangiai 1957–1959 m. Šiluvos klebono kun. Vaclovo Grauslio iniciatyva pakeisti mūriniais – šitaip suardyta originali kontrastingų medžiagų dermės idėja¹⁴.

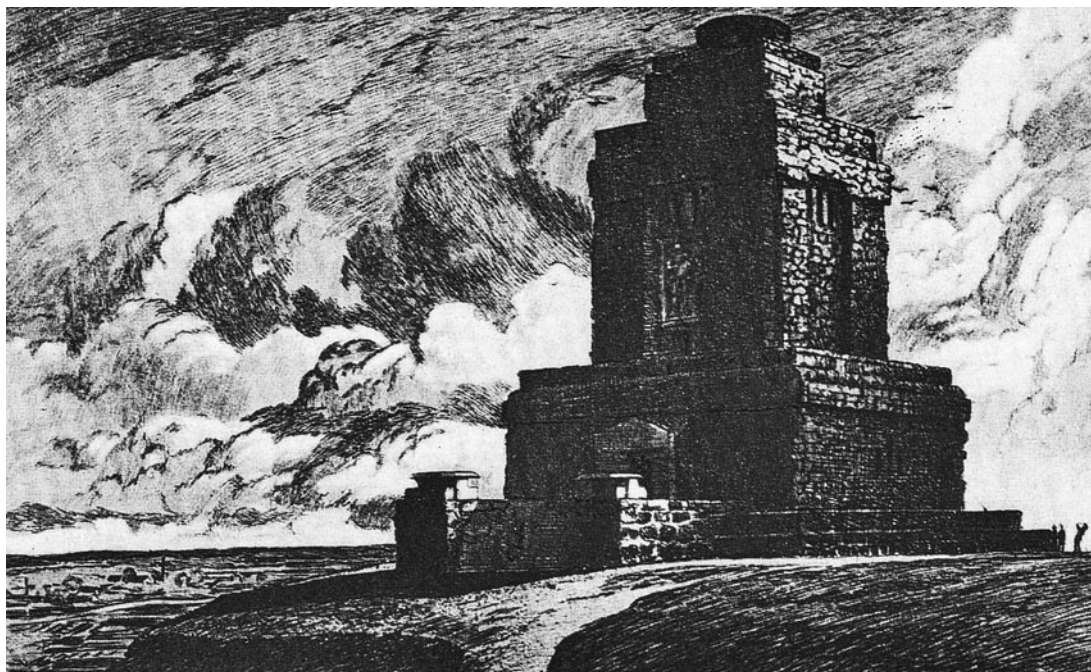
1908 m. apie A. Vivulskio Šiluvos koplyčią rašė Helena Römerytė, Paryžiaus dirbtuvėje tikriausiai mačiusi minėtąjį modelį. Jos žodžiais tariant, „koplyčia projektuojama bokšto, sutvirtinto bastionais, pavidalo – rūsti, tvirta, niūri – įsivaizduoji ją tarp girių, nepasiekiamą ir neįveiktą, kaip ir tų žmonių

tikėjimas“¹⁵. Toliau komentavo, kad toks sprendimas yra labai originalus, ir menininkas plastiniu požiūriu jautriai išreiškė lietuvišką dvasią. Kažin, ar H. Römerytės komplimentus turėtume vertinti tik kaip asmeninio susižavėjimo A. Vivulskio kūrinio išraišką. Tikriausiai iš to laiko pozicijos tautiškumo bruožai buvo labiau atpažįstami, ypač žvelgiant į kosmopolitišką vyraujančios istorizmo architektūros kontekstą.

Jau pastatytos koplyčios architektūrą pirmasis įvertino kun. Kazimieras Jasėnas. Jis teigė, kad „joje pastebime lietuvių kryžių ir Egipto pilonų motyvus“ ir jog paminklo forma gražiai pabrėžia jos paskirtį¹⁶. Menotyrininko Pauliaus Galaunės nuomone, koplyčiai suteikta visiškai naujoviška forma (nesekama Viduramžių stiliais); pagrindinė masė primena lietuviškas varpines. Pasak P. Galaunės, „modelyje šis pastatas atrodė per daug masyvus, sunkus, o statant viskas palengvinta“¹⁷ (bokštas planuotas 30 m aukščio, o pastatytas 44 m). Aptardamas Latvijos, Lietuvos ir Estijos modernizmą, *Visuotinėje meno istorijoje* (Mintauja, 1923) K. Jasėnas Šiluvos koplyčią



4 pav. Antanas Vivulskis. Morskie Oko koplyčios piešinys. 1911 m. Nuotrauka iš MAB RS, F. 255–464.



5 pav. Architektas Paul Walter. Obelisko motyvas Bismarko bokšte Bydgoščiuije. 1911–1913 m. Nuotrauka iš dr. Tomaszo Grygielio archyvo, Varšuva.

pavadino ankstyviausiu šios krypties pavyzdžiu. Vilniuje, kur A. Vivulskio darbai buvo geriausiai žinomi, netrukus po autoriaus mirties juos labai palankiai įvertino Stepono Batoro universiteto architektūros profesorius Juliuszas Kłosas. A. Vivulskio talento proveržį jis pavadino pirmuoju tikrosios kūrybos dvelksmu, patirtu po stagnacijos šimtmečio Rusijos nelaisvėje. Ieškodamas savitų, labiau skulptūriškų nei architektūriškų formų ir bandydamas gelžbetonio galimybes, pasak J. Kłoso, A. Vivulskis „rėmėsi prancūzų modernizmo pavyzdžiais“¹⁸.

ARCHITEKTŪROS SĄSAJOS

Artimą Šiluvai plastinį sprendimą A. Vivulskis dar kartą interpretavo Morskie Oko koplyčios projekte (4 pav.). Grafienė Maria Zamoyska norėjo pastatyti koplyčią Morskie Oko vietovėje (nes tarptautinio teismo sprendimu dešiniojo Ryby Potok upės kranto Tatrų teritorija buvo priskirta ne Vengrijai, o Galicijai). 1911 m. pavasarį A. Vivulskis parengė brėžinius, tačiau darbai nebuvo pradėti. Morskie Oko koplyčia kalvos viršūnėje, nors ir sakralinės paskirties, veikiau turėjo tapti riboženkliau arba kelio orientyru. Todėl neatsitiktinai A. Vivulskis akcentavo švyturio, obelisko įvaizdžius. Tūris

neaukštas, į viršų siaurėjantis, iš visų keturių pusių – laiptų pandusai. Išryškinta viena turį skaidanti forma – kryžius. Tai radikaliausia kryžiaus motyvo interpretacija A. Vivulskio projektuose. Pagrindinis įėjimas įremtas grifų skulptūromis (grifas simbolizuoja dvigubą Jėzaus Kristaus prigimtį). Morskie Oko projektas leidžia geriau suprasti, kodėl Šiluvos koplyčios architektūra siejama su egiptietiškais motyvais. Iš Egipto kilusi obelisko forma Šiluvoje dar paslėpta po neogotikos rūbu, o Morskie Oko koplyčioje ji atvirai deklaruota. Egiptietiškas obeliskas vėliau tapo universalia architektūrine forma, simboliškai išreiškiančia ryšį tarp žemės ir dangaus.

Šiluvos koplyčią formaliai galima sugretinti su Bismarko bokštu Bydgoščiuije (*Bismarkturm monumente*, 1911–1913 m., archit. Paul Walter) (5 pav.) ir Tautų kovos paminklu prie Leipcigo (archit. Bruno Schmitz). Tai patvirtina, jog A. Vivulskiui nebuvo svetimi to laiko meniniai ieškojimai. Šiluvos ir Morskie Oko koplyčių giminingumas austrų bei vokiečių architektūros mokykloms rodo ne išorinį sekimą, o visai epochai bendras stilistines priemones. Koplyčių planuose A. Vivulskis taikė kvadrato formą – programinių secesijos motyvą, įsitvirtinusi

Josepho Hoffmano kūriniuose. Kvadrato pavidalas teikia stabilumo, statikos pojūtį. Tačiau architektų P. Walterio ir B. Schmitzo darbai atstovauja visiškai kitam statinio tipui – tai herojiniai paminklai, įamžinantys istorines asmenybes arba įvykius, t. y. žemiškąją garbę. O A. Vivulskis kūrė paminklą dangiškajai Švč. Mergelės Marijos ir jos Sūnaus garbei.

A. Vivulskio sumanytos Šiluvos koplyčios architektūra buvo pirmasis sąmoningas „tautinio stiliaus“ eksperimentas XX a. Lietuvoje. Vėliau, XX a. 3–4 dešimtmečiais, „lietuviško stiliaus“ ieškančys architektai mėgino pasitelkti baroko formas, etnografinius motyvus, tačiau nei viena, nei kita tendencija neišsikristalizavo į plataus masto reiškinių. Gal tik nuosaikūs modernizmas, įsitvirtinęs apie 1930 m., galėtų būti traktuojamas kaip lietuvišką mentalitetą geriausiai atitikusi meninė raiška – lakoniška, stabili ir kartu ekspresyvi. Nors iki šiol Lietuvos architektūros istorikai nėra gretinę Šiluvos koplyčios su tarpukario modernizmo pastatais, manau, jog klasikinių stilių transformavimo lygmeniu ir kompozicijos ekspresija ji nenusileidžia Felikso Vizbaro Kauno Pašto rūmams (1931 m.) ar Vladislavo Dubeneckio Vytauto Didžiojo muziejui Kaune (1936 m.). A. Vivulskio sumanymas šiek tiek „pralenkė laiką“ Lietuvos architektūros raidoje, tad Šiluvos koplyčia gali būti priskiriama XX a. pirmos pusės lokaliajo lietuviškojo modernizmo mokyklai.

Nuorodos

- ¹ Lukšionytė-Tolvaišienė, Nijolė. *Antanas Vivulskis (1877–1919): tradicijų ir modernumo dermė*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002.
- ² LVIA. F. 669, ap. 3, b. 3072.
- ³ LVIA. F. 669, ap. 3, b. 3072, l. 34 yra M. Duboviko pranešimas, kad reikalingus statybai papildymus jis pateikė 1911 m. sausio mėnesį.
- ⁴ Rimantas, Juozas. *Petras Rimša pasakoja*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1964, p. 79.
- ⁵ Koplyčios eskizas saugomas NČDM, Mg 2264 (popierius, spalvotos kreidelės, 32 × 25), sign.: a. wiwulski / 1903. Koplyčios fasado brėžinio, daryto Paryžiuje 1903 m., kopija saugoma KPCA, Brėž. Nr. 8353.
- ⁶ LNM, iš buvusio KPC AM. Akp–590 / 1–7. Šiuos Šiluvos koplyčios projekto originalus papildančios A. Vivulskio 1905–1906 m. interjero brėžinių kopijos yra saugomos KPCA, Brėž. Nr. 8354–8355.
- ⁷ MAB RS. F. 255–464.
- ⁸ M. Duboviko atliktų koplyčios statinių skaičiavimų rankraštis. MAB RS. F. 268–257, l. 3.
- ⁹ Maketo nuotrauka publikuota: *Nasz kraj*. 1910, Nr. 84.
- ¹⁰ Brėžiniai publikuoti: *Życie ilustrowane*. 1907, Nr. 10.
- ¹¹ *Świat*. 1910, Nr. 2, s. 11.
- ¹² Plačiau žr. Skirmantės Smilingytės-Žeimienės straipsnyje *Šiluvos koplyčia XX a. 3–4 dešimtmetyje: puošybos vizija ir tikrovė* šiame leidinyje.
- ¹³ Lukšionytė-Tolvaišienė, op. cit., p. 75–88.
- ¹⁴ 1957 m. padaryti tikslūs koplyčios apmatavimo brėžiniai ir parengtas prieangių perstatymo projektas; žr. KPCA. Brėž. Nr. 6761–6766. Yra išlikę medinių prieangių fotografijų, žr. KPCA. Neg. Nr. 2261 (1938).
- ¹⁵ *Kurjer Litewski*. 1908, Nr. 105, s. 1–2.
- ¹⁶ Jasėnas, Kazimieras. *Visuotinė meno istorija*. T. 1. *Architektūra*. Mintauja, 1923, p. 520.
- ¹⁷ Galaunė, Paulius. *Architektas skulptorius Antanas Vivulskis (1877–1919)*. In: *Lietuvos TSR architektūros klausimai*. T. 3. Kaunas, 1966, p. 415.
- ¹⁸ Kłos, Juliusz. *Wilno. Przewodnik krajoznawczy*. Wyd. II. Wilno: Wydaw. Oddz. Wileńskiego Pol. T-wa Krajoznawczego, 1923, s. 98–99.

Nijolė LUKŠIONYTĖ

Vytautas Magnus University, Kaunas

THE ŠILUVA CHAPEL AS AN UNIQUE EXAMPLE OF THE ARCHITECTURE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Key words: Antanas Vivulskis, Šiluva chapel of the Apparition of the Blessed Virgin Mary, nationality, tower, obelisk, cross, “Samogitian spirit”, wooden porches, (local) modernism.

Summary

The article aims at revealing the architectural uniqueness of the Šiluva Chapel designed by Antanas Vivulskis in 1903–1906 and built in 1912–1924. It is sought to highlight national aspects observable in the architecture of the Chapel and evaluate the stylistics of the construction in the context of Lithuanian architecture of the first half of the

20th century. The Chapel of the Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva is the only monumental creation realised by the architect and sculptor Antanas Vivulskis (1877–1919) and the one that survived until the present day.

Antanas Vivulskis was the first one at the time who acquired a “dual” education. In 1897–1901 he graduated from Higher Technical School in Vienna (*Technische Hochschule*) and in 1902–1908 he studied at Paris National School of Fine Arts (*École nationale supérieure des beaux-arts*). He had a possibility to visit a lot of countries of Western Europe and to get acquainted with their architecture. Being a representative of the historical nobility of the Grand Duchy of Lithuania he consciously decided to work for Lithuania.

Vivulskis designed the project for the Šiluva Chapel at the time when the cosmopolitan architecture of historical styles was spreading in Lithuania. In this context, the decision on the Chapel appeared to be very radical. Reasoning as a sculptor, alongside with the schemes he moulded out of clay the model of the Chapel. In one of his letters he formulated the aim that the Chapel had to be of the “Samogitian spirit”. Raising over a stable plinth and reminding of the obelisk, the tower of the Chapel exhibits some gothic reminiscences. Nevertheless, it is furnished with two absolutely ingenious constituents: the cross which has become an architectural form embossed in the facade of the tower and wooden porches girdling the plinth part. Raising the cross onto the outside of the building constituted a novel artistic insight born out of the emoting in the essence and structure of the sacred building. A combination of wood and brick shows an effort to relate the tradition with the novation. Unfortunately, all four wooden porches were replaced by brick ones in 1957–1959, because Vivulskis’ original idea had remained not understood.

Formally, Vivulskis’ creation could be paralleled with the Bismarck Tower in Bydgoszcz and the Monument to the Battle of the Nations near Leipzig. However, these are heroic monuments immortalizing historical personalities or events. Vivulskis created the monument to the heavenly honour of the Blessed Virgin Mary and Her Son. The architecture of the Šiluva Chapel was the first conscious experiment of the “national style” in the 20th century Lithuania. By this undertaking Vivulskis “surpassed time”, therefore, his creation can be boldly compared with the Lithuanian modernism of the interwar period.

Gauta 2008 09 03

Parengta spaudai 2009 07 20

ŠILUVOS KOPLYČIA XX A. 3–4 DEŠIMTMETYJE: PUOŠYBOS VIZIJA IR TIKROVĖ

Reikšminiai žodžiai: Šiluvos koplyčia, sienų tapyba, Antanas Vivulskis, Šiluvos Švč. Mergelės Marijos atvaizdai, Kazys Rosenas, Jonas Mrozinskis, Jonas Mackevičius.

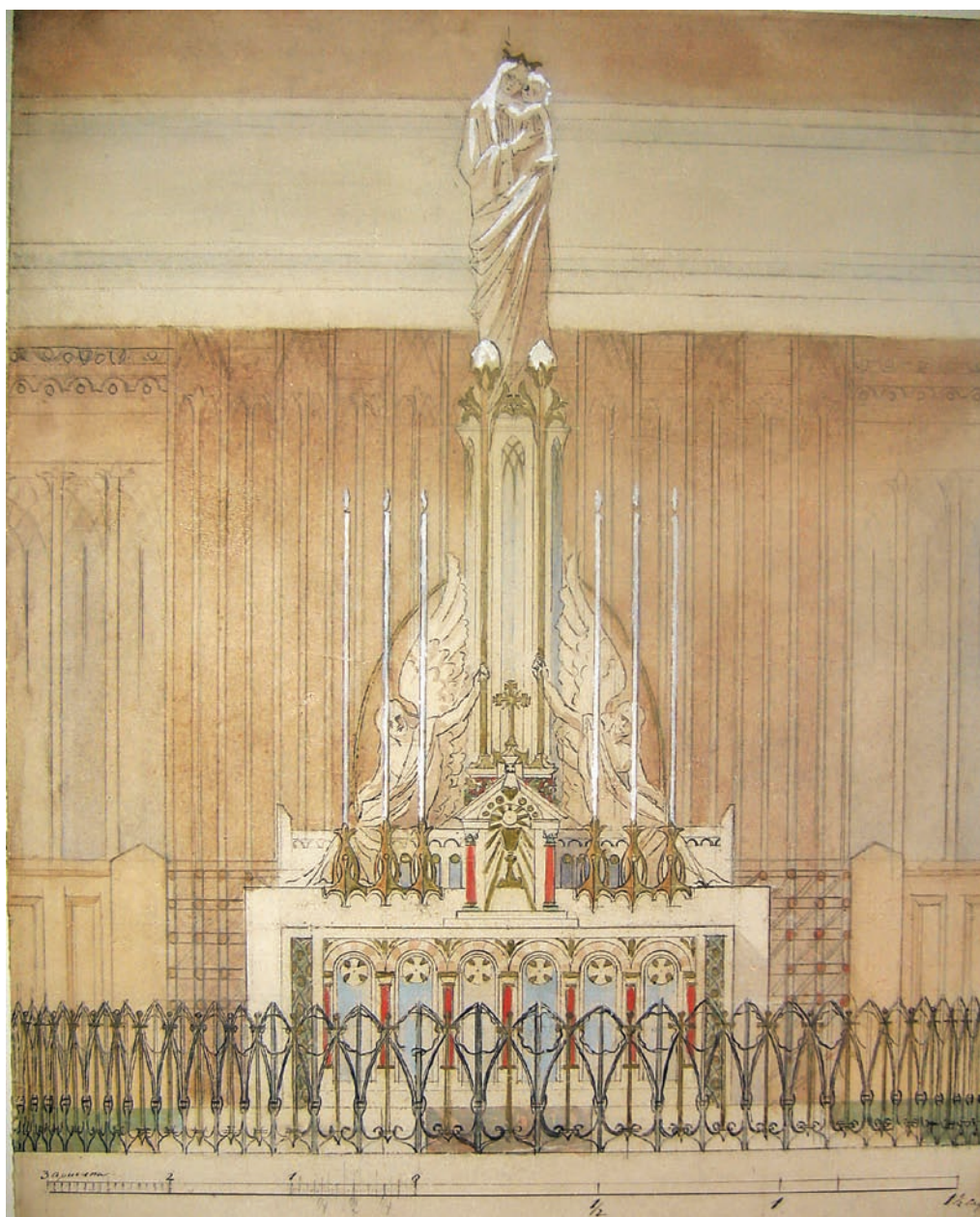
Šiluva XX a. I pusėje buvo reikšmingiausias piligrimystės centras Lietuvoje, ypač po to, kai prarastas Vilnius, taigi ir Aušros Vartai, Vilniaus Kalvarijos. Į Šiluvą tarpukariu atvykstančiųjų maldininkų srautas daug syk viršijo šimtą tūkstančių ir siekė lig tol niekada nebūtų rekordų. Galima sakyti, kad anuomet Šiluvoje vyko pagrindiniai Lietuvos atleidai ir kartu daugybė respublikinės svarbos religinių renginių – eucharistiniai ir pavasarininkų kongresai, įvairios akcijos. Mažutėlė Šiluva tarpukariu tapo itin svarbiu šaliai religiniu centru.

Miestelyje pastatyta nauja šventovė – Apsireiškimo koplyčia, tačiau jos neformalus statusas buvo išskirtinis, ir savo svarba ji prilygo naujoms vyskupijų katedroms, kurias imta statyti ar įrenginėti po to, kai 1926 m. įkurta Lietuvos bažnytinė provincija. Taip jau susiklostė, kad naujosios katedros netapo moderniomis architektūros ir dailės vertybėmis ir nepateikė modernaus pavyzdinio šventovės su tvarkymo modelio. Tik Panevėžio katedroje vyskupo Kazimiero Paltaroko iniciatyva įgyvendinta plati, nors ir kiek eklektiška, puošybos programa. XX a. I pusėje šalies šventovėmis-paminklais laikytos Švč. Jėzaus Širdies bažnyčia Vilniuje (beje, kaip ir koplyčia Šiluvoje, projektuota Antano Vivulskio) ir Prisikėlimo bažnyčia Kaune taip ir liko nebaigtos statyti ir įrengti. O 1924 m. Šiluvoje baigta statyti Apsireiškimo koplyčia – didinga modernios architektūros šventovė. Koplyčios pavidalas atitiko ypatingą jos paskirtį. Šventovės, kuri, anot prieškarinių Šiluvos kunigų, priminė balčiausią Dovydo

bokštą, sugestija maldininkui buvo stipri ir tinkamai nuteikdavo susitikimui su Apsireiškimo stubuklu paženklinta vieta. Koplyčios pastatas patiko visiems – paprastam pilgrimui, dvasininkijai ir meno žinovams, o tai ganėtinai retas atvejis. Taigi, dėl Pirmojo pasaulinio karo trukdžių sunkiai kilusi ir kainavusi ne tik daug pinigų, darbo, bet ir vieno žmogaus gyvybę, koplyčia buvo itin sėkmingas



1 pav. Antanas Vivulskis. Šiluvos koplyčios fasado skulptūra Švč. Mergelė Marija su Kūdikieliu. Projekto detalė. 1905 m. LNM.



2 pav. Antanas Vivulskis. Šiluvos koplyčios altoriaus projektas. 1906 m. LNM.

dviejų asmenų – užsakovo ir kartu projekto vykdytojo kun. Marcijono Jurgaičio ir architekto Antano Vivulskio sumanymo ir darbo rezultatas. Tačiau ne galutinis, nes 1924 m. rugsėjo 8 d. pašventinta dar neįrengta koplyčia. Tikėta, kad šis brandus architektūros kūrinys sulauks atitinkamos interjero puošybos ir taps viena iškiliausių ne tik religine, bet ir menine verte Lietuvos šventovių. Koplyčia regėta kaip reprezentacinė respublikos šventovė – žadėta, kad joje atsiras vien tik vertingų, originalių,

lietuviškos tematikos bažnytinės dailės kūrinių. Ši publikacija – tai bandymas pasekti interjero puošybos raidą tarpukariu.

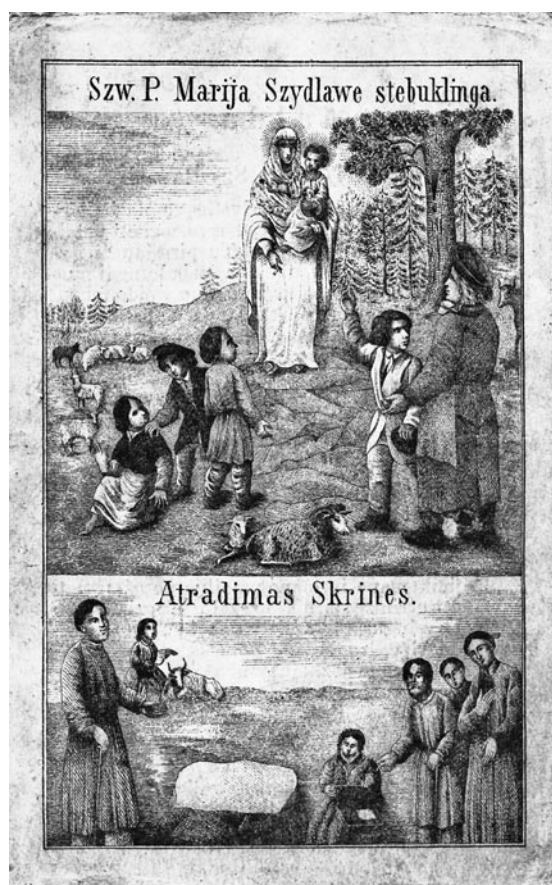
Iki savo mirties 1926 m. kun. M. Jurgaitis ištinkavo koplyčios sienas iš vidaus ir išorės, įstiklino langus, įtaisė vargonus, klausyklos ir įstatė pagrindines duris (trejos dar tebeliko užkaltos lentomis)¹. Koplyčios statytojas suspėjo atlikti dar du svarbius dalykus: šventovės fasadą papuošti Švč. Mergelės Marijos bareljefu ir pastatydinti koplyčioje altorių. Kitaip

tariant, kun. M. Jurgaitis paliko pagrindinius vaizdinius ženklus – altoriaus ir fasado Dievo Motinos su Kūdikiu skulptūras, rodančias, kad koplyčia yra Marijos šventovė. Įrengiant altorių ir kuriant fasado skulptūrą, sekta A. Vivulskio eskizais. Tačiau su išlygomis.

A. Vivulskis sukūrė dvi tarpusavyje panašios ikonografijos kompozicijas: fasado Švč. *Mergelės Marijos su Kūdikiu* bareljefą (1 pav.) ir koplyčios altoriaus skulptūrą (2 pav.). Galima manyti, kad projekto autorius, galbūt su kun. M. Jurgaičio pritarimu, projektavo skulptūrinius Švč. *Mergelės Marijos Meilingosios* tipo atvaizdus – Kūdikėlis meiliai prigludęs ir ranka apsi vijęs Marijos kaklą, o ji abiem rankom taip pat švelniai glaudžia Vaikelį (tai ypač ryšku altoriaus skulptūroje). Vis dėlto neatmestina ir *Hodegetria* tipo interpretacijos galimybė. A. Vivulskis Švč. Mergelę altoriuje pavaizdavo karūnuotą, todėl suprantami adoruojantys angelų gestai ir piramidinė altoriaus kompozicija. Marijos su Kūdikiu skulptūra iškelta ant grakštaus aukšto (natūroje jis žemesnis) pjedestalo, kurio apačioje abipus sėdi angelai ir rodo į Švč. Mergelę su Jėzumi, rankose laikydami aukštas lelijas – šviestuvus.

Reikia atkreipti dėmesį, kad architekto ir skulptoriaus A. Vivulskio numatytos altoriaus ir fasado skulptūros nekartojo stebuklingojo Šiluvos Švč. *Mergelės Marijos su Kūdikiu* paveikslų ir nėra priskirtinos vadinamajam *Marijos Snieginės* ikonografiniam tipui: skiriasi Marijos rankų padėtys, Kūdikėlis vaizduojamas be knygų.

Svarstytinios kelios kitokios ikonografijos, nei karūnuotojo Šiluvos paveikslų pasirinkimo priežastys. Viena jų: norėta sukurti kitokį Marijos su Jėzumi atvaizdą, kuris taptų šaukinio *Ligonių Sveikata* sinonimu ir, kildamas virš apsireiškimo akmens, kada nors sulauktų pripažinimo, atskiros pagarbos. Bet tai tik prielaida, nes visai galima antra versija: architektas pateikė tik eskizinius skulptūrų apmatų, ir todėl jokių išvadų daryti nederėtų. Tačiau norėtusi dar stabtelėti prie galimai naujo Marijos su Kūdikiu vaizdinio kūrimo versijos. XIX amžiuje, taigi dar gerokai iki koplyčios statybos pradžios, paplito graviūros ir daug jas imituojančių devocinių paveikslėlių, kuriuose Šiluvos Švč. *Mergelės Marijos su Kūdikiu*



3 pav. Devocinis paveikslėlis. 1886 m. Privati nuosavybė.

atvaizdas (ypač gestai) varijavo. Čia pasirinktas vienas senesnis tokio siužeto paveikslėlis (3 pav.), išleistas reikšminga proga 1886 m. – įamžinti garsiojo paveikslų vainikavimo šimtmetį.

Beje, dailininkas Boleslovas Rutkovskis, sekdamas tuo pačiu pirmavaizdžiu, vaizduojančiu Apsireiškimą Šiluvoje, 1931 m. nutapė uždangalą stebuklingajam Šiluvos Marijos paveiksliui.

Paminėtinas ir dar kitokios ikonografijos paveikslėlis. Turima omenyje pagal vieną graviūrą Barboros Vizgirdaitės ir kitų leidėjų daug syk gaminti devociniai paveikslėliai. Tai matyti ir 1922 m. Berlyne B. Vizgirdaitės iniciatyva išleistų, Šiluvai skirtų, devocinių paveikslėlių serijoje. Antai du „lygiateisiai“ pavyzdžiai (4, 5 pav.). Buvo ir spalvotų jų variantų.

Apibendrinant mintis apie senąsias vaizdines Šiluvos devocionalijas, galima sakyti, kad nebūta vieno, nusistovėjusio Marijos vaizdinio Apsireiškimo scenoje.

O juk būtent su Apsireiškimo įvykiu sietini Šiluvos koplyčiai skirti Švč. Mergelės Marijos su Kūdikieliu atvaizdai. Reikia atminti, kad senoji skulptūra, stovėjusi medinėje koplyčioje (6 pav.), savo išvaizda buvo „gimininga“ garsiajam paveikslui. Šią skulptūrą anuomet atsisakyta perkelti į naująją koplyčią. Motyvuota tuo, kad ji buvusi išniekinta – pavogtos ją vainikavusios karūnos. Todėl išlieka tikimybė, kad A. Vivulskiui buvo pavesta sukurti naują, su Apsireiškimu siejamą, Marijos prototipą... Deja, liko tik projektas, pagal kurį pats A. Vivulskis būtų dirbęs skulptūrą, tačiau kūrėjas nesulaukė koplyčios puošybos etapo.

Dabartinė altoriaus skulptūrinė kompozicija koplyčioje atsirado 1925–1926 metais: iš pradžių buvo pastatyta Marijos skulptūra, vėliau – angelai. Altoriaus savo pavidalu nenutolo nuo A. Vivulskio projekto

(žr. 2 pav.), bet pagrindinės – Marijos ir Jėzaus – skulptūrinės grupės ikonografija kitokia nei projekte (7 pav.).

Antra vertus, altoriaus skulptūros tikrai negalime laikyti stebuklingojo paveikslu skulptūrine kartote, tačiau stebuklingojo Švč. Mergelės atvaizdo pavidalą lengvai, kaip kad ir liaudies skulptūros sekiniuose, atpažįstame pagrindinio fasado bareljefe: analogiška monumentali išraiška ir būdingas Marijos rankų sudėjimas, Jėzaus gestai. Rodos, fasado skulptūra, kaip ir koplyčios altoriaus skulptūra, sukurta tais pačiais metais – 1925-aisiais. Kaip jau minėta, abiejų užsakovas buvo kun. M. Jurgaitis. Galima tik spėlioti, kodėl buvo nukrypta nuo projekto, ir kodėl skiriasi abiejų skulptūrų ikonografija. Galbūt buvo skubėta užbaigti koplyčios puošybą, galbūt įtakos turėjo tai, kad skulptūras dirbo skirtingi meistrai. Rodos,



4 ir 5 pav. Leidėja Barbora Vizgirdaitė. Devociniai paveikslėliai. 1922 m. Privati nuosavybė.

išties sąmoningai siekta, kad fasado kryžiaus kryžmoje būtų pateiktas Šiluvos simbolis, kurį maldininkai galėjo atpažinti iš tolo. Pagal tradiciją fasado atvaizdas įprastai pakartoja šventovės viduje esančio stebuklingo paveikslo ar skulptūros pavidalą. Šiuo atveju taip nėra. Tačiau esama nemažai prieškarinės filokartijos pavyzdžių, kuriose užfiksuota naujoji, dabartinė, altoriaus skulptūra, o tekstas po ja skelbia, kad tai – „Stebuklingos Švč. P. Marijos paveikslas Šilavos koplyčioje“ arba kad tai – „Stebuklais šlovina Švenč. Panelė Šiluvoje“.

Aptariamų Marijos atvaizdų ikonografijos netaptumo priežastis galėjo būti ir ta, kad užsakovas į šį reikalą paprasčiausiai nekreipė dėmesio, t. y. nesiekė identiško skulptūrų pavidalo.

Ką gi skulptūrų autoriais pasirinko kun. M. Jurgaitis? Vietinis skulptorius, kartais bažnytiniuose dokumentuose vadintas ir teplioriumi, Kazys Rosenas (kartu su Petru Graudinu) dirbo daug koplyčios statybos ir apdailos darbų². Būtent K. Rosenas, aktorius Arno Roseno senelis, sukūrė liaudies skulptūrai artimą koplyčios fasado bareljefą. Žinoma, kad Šiluvos kapinėse stovėjusiame mūriniame koplytstulpyje būta to paties meistro išdrožtos *Jėzaus, nešančio kryžių*, skulptūrėlės³. Etnografas Balys Buračas, 1929 m. rugpjūčio mėnesį lankęsis Šiluvoje, savo ekspedicijos dienoraštyje rašė: „Čia yra senas dievdirbys Rosinas, kurio pora statulėlių paimtų iš Šaukoto miestelio esu seniai pristatęs Čiurlionies galerijai Kaune. [...] Rosinas statulėles daro specialiai pragyvenimui, yra vien šio darbo amatininkas. Šį tą daręs ir bažnyčioms. Daro gana dailiai, bet seniau dirbo primityviai“⁴. B. Buračo kalbama apie tą patį asmenį – Kazį Roseną, kuris lietuviškos spaudos draudimo laikais buvęs knygnešiu. Jo troboje Lyduvėnų gatvėje Šiluvoje veik iki šiandienos išliko lietuviškų knygų slėptuvė – dvigubos lubos. Kazys Rosenas mirė 1932 metais, būdamas 88 metų amžiaus, palaidotas Šiluvoje.

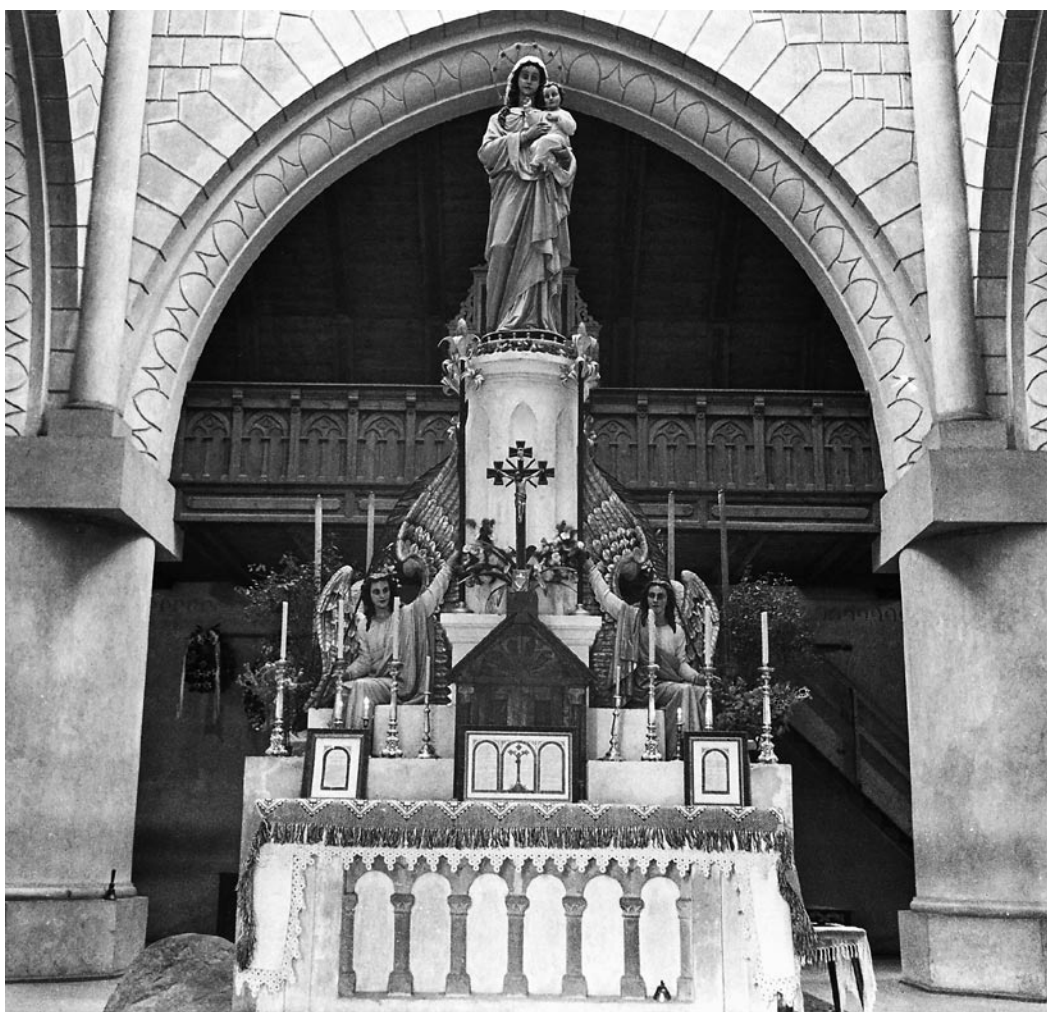
Vienos svarbiausių respublikoje šventovių pagrindinį interjero meninį akcentą – altoriaus skulptūras – buvo pavesta sukurti Jonui Mrozinskiui. Tai liudija įrašai Šiluvos kasos knygoje⁵, meistro žentas Petras Mikalauskas⁶ ir skulptūrų stilistika. Be to, yra išlikusių 1926 m. Šiaulių Žemės ūkio parodos ekspozicijos fotografijų, kuriose matyti, kad medinės Šiluvos



6 pav. Skulptūra Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, stovėjusi medinėje Šiluvos Apsireiškimo koplyčioje, o dabar esanti bažnyčios koplyčioje. Nuotrauka Skirmantės Smilingytės-Žeimienės, 2008 m.

angelų skulptūras meistras eksponavo savo stende. Švč. Mergelės Marijos skulptūra pašventinta 1925 m. pirmąją Šilinių atleidų dieną. Galbūt ir dvi iš keturių angelų figūrų tuomet jau stovėjo koplyčioje.

Jonas Mrozinskis (1880–1943) kilęs iš Lenkijos, Čenstakavos apylinkių. Jo gabumus drožybai pastebėjęs vienas kunigas ir nukreipęs jį pas Čenstakavos meistrus, ten jis keliolika metų mokėsi ir dirbo pas įvairius amatininkus. Apie 1906-uosius didžiausią Lietuvoje bažnytinės įrangos dirbtuvių savininkas Aleksandras Zaborskis J. Mrozinskį parsikvietė dirbti pas save į Šiaulius, kur meistras sukūrė šeimą ir nu gyveno iki mirties. J. Mrozinskis buvo skulptorius praktikas, neturėjęs akademinio išsilavinimo. Iki darbo Šiluvos koplyčiai buvo gana gerai žinomas ir pripažintas, nes nemažai skulptūrų jau buvo išdrožęs bažnyčioms (pvz., Šiaulių Šv. Jurgio, Budrių, Užvenčio, Akmenės). Po Pirmojo pasaulinio karo, per kurį buvo sunaikintas A. Zaborskio fabrikas, meistras ėmėsi savarankiškos veiklos ir itin daug dirbdino antkapinių



7 pav. Fotografas V. Ramanauskas. Šiluvos Apsireiškimo koplyčios altorius. 1936 m. KPCA.

paminklų (atrodo, kad ir Šiluvoje už koplyčios esančią, 1934 m. mirusio kun. Jono Budriūno antkapinę Švč. Jėzaus Širdies skulptūrą taip pat jis nuliejo).

Kodėl buvo pasirinkta J. Mrozinskio, o ne profesionalaus skulptoriaus kandidatūra? Juolab, kad kun. Jurgaitis bendravo ne tik su A. Vivulskiu, bet ir su Juozu Zikaru. Būtent jam 1925 m. gegužę klebonas iš parapijos kasos sumokėjo 500 litų⁷. Šie pinigai mokėti už „braižinius“. Vėliau viename Šiluvai skirtame leidinyje rašyta, kad pagal J. Zikaro projektą kolonų kapiteliai „išgražinti augalų ornamentais“⁸. Tai tikrai ne didžiųjų atraminių kolonų kapiteliai, nes jie padaryti tik 1978 m., veikiausiai – tai virš klausyklių esantys ornamentiniai reljefai, galbūt ir bokšto piliastrų kapiteliai. Visiškai tikėtina, kad kun. M. Jurgaitis norėjęs, jog Zikaras būtų kūręs altoriaus skulptūrinę grupę. Tačiau pasirinkęs J. Mrozinskį,

nes pastarasis greičiau žadėjo įvykdyti užsakymą, gal net turėjo gatavą Švč. Mergelės skulptūrą, o galbūt ir mažiau užsiprašęs honoraro... Kažkuri, o gal kelios šių proziškų priežasčių lėmė, kad Šiluvos koplyčios altoriuje iškilo serijinio pavidalo, o ne išskirtinė, koplyčios statusui pritinkanti, Marijos skulptūra. Analogiškos meninės vertės yra ir keturių, prastokai sumodeliuotų, angelų skulptūros.

Tokio būta pirmojo Šiluvos koplyčios puošimo etapo. Pradėtus kun. M. Jurgaičio darbus nuo 1926 m. birželio pavadėjo naujasis Šiluvos klebonas Paulius Katela, kaip ir jo pirmtakas, nuoširdžiai siekęs pabaigti koplyčios gražinimo darbus, gal net laikęs tai savo gyvenimo tikslu. Kun. P. Katela daug syk spaudė ir savo laiškuose yra išsakęs ketinimą griežtai laikytis A. Vivulskio idėjų. Jis teigė koplyčią dekoruosiąs pagal architekto sukurtą modelį.

1929 m. lapkričio 12 d. įvyko visuotinis Šiluvos parapijos susirinkimas, nutaręs kuo greičiau užbaigti koplyčios dekoravimo darbus. Apie tai, kas buvo numatyta atlikti, kun. P. Katela paskelbė *Ryto* laikraštyje ir kvietė dailininkus pateikti konkrečius projektus. Šiluviškai su klebonu priešakyje pageidavo: 1. Nulieti dvi 2 m aukščio angelų figūras pagal architekto A. Vivulskio planą (šios architekto priešais fasadą projektuotos skulptūros skulptorių tėvo ir sūnaus Robertų Antinių įgyvendintos tik 1970–1998 m.); 2. „[...] nutapyti keturis bažnyčios priegonkius“; 3. Polichromiškai ištaipyti koplyčios vidaus sienas; 4. Nutapyti keturis 1 x 3 m paveikslus, atspindinčius reikšmingiausius įvykius Šiluvos istorijoje; 5. Padaryti 36 angelų figūras (1,5 m aukščio) ir pritvirtinti jas prie sienų⁹.

A. Vivulskis paliko keletą koplyčios, jos interjero dekoravimo projekto variantų. Ryškiau angelai, dekoratyvia juosta juosiantys vidines koplyčios bokšto sienas, matomi brėžinyje, kurį turėjo ir juo sekė šiluviškai¹⁰. Ekspresyvūs, tarsi nuo bokšto žemyn altorinės Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu skulptūros link lekiantys angelai pavaizduoti bokšto apačioje. Beveik nėra abejonių, kad 36-ios užsakovų prašomos sukurti angelų figūros kaip tik ir turėjo įgyvendinti šį A. Vivulskio sumanymą. Tačiau iš XX a. trečiojo dešimtmečio pabaigoje viešai šiluviškių išvardintųjų darbų iki Antrojo pasaulinio karo suspėta tik polichromuoti keturis medinius koplyčios prieangius. Iškart spalvingai nudažius prieangius, juos imta laikyti nevykusiais, neskoningais, sakytą, kad mediniai dekoruoti prieangiai nedera prie balto mūro sienų, kad reikėtų juos pakeisti mūriniais¹¹. Kauno arkivyskupijos kurija net buvo davusi tokiems perstatymo darbams leidimą (tai ir buvo, deja, padaryta XX a. 6 dešimtmečio pabaigoje). Tai liudija tam tikrą A. Vivulskio projekto revizavimą, bandymą architekto idėjas „sumoderinti“. XX a. pradžios laikmetį reprezentuojantys ir identifikuojantys formos ir dekor elementai, architekto vykusiai „išguldyti“ Šiluvos koplyčios projekte, praėjus porai dešimtmečių nebeatrodė tokie patrauklūs, todėl ketintas atlikti koplyčios vidaus sienų meninis išdažymas nebūtų tiksliai įgyvendintas pagal A. Vivulskio projektą. Mat, nors ir siekta laikytis projekto, jis traktuotas „selektyviai“.

Atsisakyta svarbaus sumanymo – sodrių interjero spalvų, pavyzdžiui, raudonai nudažyti kolonas. Iš gausios A. Vivulskio numatytos koplyčios interjero dekoruotės iki Antrojo pasaulinio karo įgyvendinta tik mažoji dalis. Sienos liko baltos, tačiau pagal projektą įrantomis buvo padalinti dekoratyvūs arkų angokraščių apvada ir tokiu pat būdu, imituojant plytas ar blokelius, suskaidytos bokšto plokštumos. Be to, padirbdintas lig šiol tebesantis reljefinis frizas, juosiantis koplyčią aukščiau durų, sudarytas iš pasikartojančio arkučių ir kryžių skydeliuose virš jų ornamento (A. Vivulskio projekte šioje vietoje tėra nedetalizuoti dekoratyvaus apvado ar apvadų apmatai). Ryškiu puošybiniu ir idėjiniu interjero akcentu tapo virš minėto frizo ritmiškai pasikartojantys didoki Jogailaičių kryžiai. Architekto brėžiniuose jie ne tokie raiškūs ir reikšmingi, kokiais tarpukariu tapo koplyčioje – čia jie išdidinti, kur kas rečiau išdėlioti baltoje plokštumoje, nebesudarė sodrios dekoratyvios ornamentinės juostos. Turint omenyje naujomis prasmėmis aktualizuotą valstybinį Jogailaičių kryžiaus mastą tarpukario Lietuvoje (aukščiausias valstybinis apdovanojimas, karo aviacijos ženklas, Šaulių sąjungos atributas ir pan.), tenka manyti, kad dvigubo kryžiaus elementas Šiluvos koplyčioje pasirinktas kaip šventovės tautinės svarbos simbolis.

Dar iki minėto parapijos skelbimo periodikoje, numatomais darbais koplyčioje itin domėjosi dailininkas ir rašytojas Vytautas Bičiūnas. Jis susirašinėjo su Šiluvos klebonu. V. Bičiūnas tuomet jau buvo dekoravęs Jiezno bažnyčią, baiginėjo darbus Antalieptės bažnyčioje, tad juto turįs patirties ir vylėsi užsakymo ištaipyti Šiluvos koplyčios sienas. Savo 1929 m. liepos 14 d. laiške žmonai jis rašė: „[...] paskutiniu laiku apie savo darbus girdžiu vien gera. Užtat dar labiau rūpi man Šiluva“¹². Kitąkart sutuoktinei tvirtino, kad dėl Šiluvos užsakymo „svarbiausias argumentas – Zikaras“¹³. Kun. P. Katela savo ruožtu – per dvasininkų rekomendacijas – tyrė V. Bičiūno tinkamumą imtis koplyčios sienų tapybos. Jau po parapijos pageidavimų, išsakytų *Ryte*, kun. P. Katela, atsargiai kviesdamas V. Bičiūną imtis darbo, smulkiau nusakė koplyčios puošimo viziją: reikia trijų sričių specialistų – tapytojų, skulptorių ir sienų dekoratorių, tačiau vienas menininkas turėtų sudaryti „bendrą planą, kurio prisilaikytų visi kiti. Kadangi

Šiluvos koplyčia yra ne paprastas šabloninis dalykas, bet, galima sakyti, pasaulinis, tad skaičiau sau pareigą, kad Lietuvos menininkai apie tai sužinotų ir turėtų progos savo kūrybines jėgas bei gabumus parodyti plačiai visuomenei, nes Šiluvą kasmet aplanko apie 150 000 žm[onių]. Iš kitos pusės nenoriu darbo atiduoti pirmajam pakliuvusiam, bet tik patyrusiam menininkui¹⁴. Kunigas teigė nusivylęs populiariausiu tuo metu bažnyčių dekoratoriumi Vladu Čižausku, prieš keletą metų dekoravusiu Šiluvos bažnyčią, „o dabar apšivyliau pradėdamas pertraktijas su šv. Luko cechų, kuriam, kaip man pasirodė, pirmon eilėn rūpi biznesas“¹⁵. Nežinia, kaip klostėsi reikalai, gal būta menininkų konkurencijos, gal Bičiūnas nežinojo, kad jo kolega Adolfas Valeška, su kuriuo juodu 1928 m. atkūrė Šv. Luko cechą ir abu buvo pagrindiniai nariai¹⁶, rengė Šiluvos koplyčios dekoravimo projektą, kurį kitais – 1930 metais eksponavo pirmojoje Nepriklausomųjų dailininkų draugijos parodoje¹⁷. Šiaip ar taip, abu dailininkai nedirbo Šiluvos koplyčioje. Nepavyko rasti A. Valeškos projekto (nacionalinių muziejų darbuotojai ir A. Valeškos giminaitės teigia, kad tokio neturi), todėl šiuo metu negalime sužinoti, ar A. Valeška sekė Vivulskio programa.

1930 m. vasario 16 d. Šiluvos kasos knygoje yra įrašas, kad Grybui apmokėtos kelionės išlaidos – 45 litai. Reikia manyti, tai būta skulptoriaus Vinco Grybo, tikėtina, kad jis vyko tartis dėl skelbime minimų angelų skulptūrų.

Galima suprasti, kad bendradarbiavimu su paminėtais, o gal ir kitais dailininkais, kun. P. Katela liko nepatenkintas. Jis norėjo pasitelkti profesionalų dailininką, kuris kartu būtų šiek tiek mecenatas. Deja, tarpukario Lietuvoje dailininkai itin retai bažnyčioms aukoją savo kūrinius.

Po kelerių metų, o ir vėliau klebono leistuose Šiluvai skirtuose leidiniuose kartojamos tokios ar labai panašios eilutės: „Vidaus sienos dar nedekoruotos, laukia dailininko, kuris ateitų ne blizgančio pinigų vedamas, bet tikrojo meno meilės ir į tuos Marijos šventovės sienų paveikslus įkvėptų neužmirštamą dvasią, kad kiekvienas žmogus atsidūręs tarp sienų pajustų tikrą grožį ir tikrą meilę, kad kiekvienas pasižiūrėjęs į juos pakiltų nuo žemės dulkių, prie Tos

Motinos, kuri maldaujančiųjų visuomet išklauso. Tokių dailininkų dar laukia didelis darbas ir didelė garbė Šventovės sienose įrašyti savo vardą amžinos atminties raidėmis“¹⁸. Neretai tuose pačiuose leidiniuose buvo išsakoma viltis, netgi pasiryžimas, kad tuoj tuoj prasidės dekoravimo darbai.

Kun. P. Katela kreipėsi ir į Kauno arkivyskupijos kuriją, sakydamas, kad per atlaidus nuolat iš maldininkų sulaukia priekaištų: kodėl vis nebaigiamas puošti koplyčios vidus. Savo vyresnybei jis konkretizavo planus, nurodė keturių aukštai į stačiakampes nišas planuojamų nutapyti paveikslų temas: „Šv. Panelės pasirodymas ant akmens, skrynios iškasimo momentas, maloningojo paveikslas vainikavimas ir *Laisvoje Lietuvoje laisvai Dievą garbiname* (procesijos eina į Šiluvą)“¹⁹. Šiuos ir anksčiau išvardintus darbus klebonas manė įgyvendinsias už 60 000 Lt. Be to, jis manė, kad visus darbus reikėtų atlikti per vienerius metus, t. y. iš karto, kad nereikėtų kaskart statyti pastolių. Kunigui pavyko įtikinti kuriją, ir 1930 m. pabaigoje gavo jos leidimą trejiems metams paimti iš Čikagoje gyvenusio kun. [J.] Paškausko 45 000 Lt paskolą dekoruoti koplyčią ir išmūryti antrą klebonijos aukštą²⁰. Kitų metų pabaigoje, kun. Katelai besiskundžiant krize – kun. Paškauskas dėl jos neskyręs žadėtų pinigų, o jų tikintis jau buvo įklimpta skolon už varpą, altarijos ir beneficijos pastatų statymą (bet ne už darbus koplyčioje), be to ir per garsiuosius Šiluvos atlaidus tuosyk sudėta neįprastai mažai aukų – kurija dar syk leido kunigui paimti paskolą (10 000 Lt), tik šįsyk iš banko²¹.

1933 m. liepos mėnesį Šiluvoje lankėsi vyskupas K. Paltarokas. Galbūt jis rekomendavo kun. P. Katelai tapytoją, Kauno meno mokyklos dėstytoją Joną Mackevičių, kuris su savo mokiniais sienų tapyba dekoravo Panevėžio katedros presbiterijos skliautą, be to, buvo tapęs didelių batalinių, istorinių paveikslų prestižiniams Kauno interjerams. Šiaip ar taip, tais metais per Šilinių atlaidus išleistame neperiodiniame leidinyje skelbta: „Koplyčios dekoravimui tuojaus bus parengiamieji darbai, o ateinantį pavasarį prasidės pats dekoravimas. Maldininkai atvykę į kitas šilines, ras koplyčią gražiai išpuoštą. Dekoracijų darbą ves ir prižiūrės dail. J. Mackevičius“²². Ten pat sakoma, kad netrukus Šiluvos koplyčios sienoje busią

įtaisyti architekto A. Vivulskio ir kun. M. Jurgaičio reljefai (su antkapiu), kuriuos padirbs skulptorius Viktoras Poliakovas (Palys).

Tačiau darbai nebuvo pradėti. Kodėl? O gi dėl banalios priežasties – Šiluvos parapijos piniginiėje ne tik kad draikėsi voratinkliai, bet ją slėgė sunki skolų našta. 1934 m. arkivyskupijos kurija sudarė specialią priežiūros komisiją, kuriai liepta revizuoti Šiluvos parapijos turtą ir parengti skolų likvidavimo strategiją. Ta komisija – kanauninkai Pranciškus Penkauskas ir Antanas Jančauskis – teigiamai įvertino kun. Katelos veiklą ir nuopelnus, bet pabrėžė, kad jis ir jo pirmtakas buvo prasti administratoriai. Kilnus ganytojas ir taurus žmogus kun. M. Jurgaitis paliko labai apleistą bažnyčią, kleboniją, beneficijos ūkį ir dar 16 225,49 Lt skolos. P. Katela ryžtingai ėmėsi tvarkyti didžiulį ir sudėtingą parapijos ūkį – bažnyčios vidaus sienas, stogą, altorius, skulptūras, pirkto ir sutaisė daugybę bažnytinių rūbų, įrengė naują koplytėlę Šiluvos relikvijoms, pertvarkė šventorių, jo tvorą ir laiptus, pastatė ten sandėlį, įgijo varpą, namus senelių prieglaudai, suremontavo ir padidino kleboniją, pastatė Vitkiškės koplyčią ir namus bažnyčios tarnams, pieninę, tvarkė Šiluvos koplyčios aplinką, kapines ir t. t. Kun. P. Katela, siekdamas pagerinti akustiką per atlaidų apeigas, įtaisė garsiakalbius ir koplyčioje, ir bažnyčioje, sujungė juos. XX a. 3–4 deš. daugelis provincijos dvasininkų rūpinosi elektrifikuoti bažnyčią ar apšviesti vieną ar kitą meno kūrinių. Norėdamas stiprinti Šiluvos Švč. Mergelės kultą, kaip pats sakėsi, ir tinkamai apšviesti bažnyčią, koplyčią ir visą miestelį, klebonas net įrengė brangią ir nuostolingą elektros stotį.

Po parapijos kasos revizijos kun. P. Katelai buvo uždrausta imtis bet kokių statybos ar puošybos darbų be naujai sudarytos Šiluvos bažnyčios turtų administravimo komisijos – tuometinių Šiluvos ir Raseinių dekanų A. Jančauskio ir V. Pacevičiaus – leidimo²³. Tačiau kun. P. Katela manė kitaip. 1936 m. liepos 29 d. prašyme kurijai jis rašė: „Patirta, kad žmonės duoda aukų, ir gan nešykščiai tiktai tada, kada mato dirbant bykokį bažnyčios pagražinimo darbą. [...] Nieko nedirbant bus žymiai sunkiau skolas išmokėti, nes aukos tais metais, kuriais nėra matomo remonto bažnyčioje ar koplyčioje žymiai mažesnės“²⁴. Klebonas tuokart prašė, kad jam būtų

leista tartis su dailininkais dėl koplyčios sienų dekoravimo ir pradėti puošybos darbus, kuriuos jis įvertino 10 000 litų. Dvasinė vyresnybė to daryti neleido. Praėjus trejiems metams klebonas pakartojo savo prašymą. Kurijos pozicija jau buvo kitokia – ji 1939 m. rugpjūčio 22 d. davė leidimą 1940-aisiais Šiluvos Apsireiškimo koplyčioje vykdyti šiuos darbus: nutinkuoti koplyčią dirbtiniu marmuru, medines koplyčios dalis pakeisti patvaresne medžiaga, sudaryti sutartį su dailininku Jonu Mackevičiumi, kad jis iki 1941 m. liepos 1 d. nutapytų ant drobės keturis paveikslus. Jų siužetai per dešimtmetį kiek pakito: kompoziciją, vaizduojančią stebuklingojo paveikslo vainikavimą, turėjo pakeisti Bažnyčios hierarchų, popiežiaus Pijaus XI ir Kauno arkivyskupo metropolito Juozapo Skvirecko portretai. Šie asmenys vadovavo Bažnyčiai 1938 metais, kai buvo švenčiamas 325 m. Apsireiškimo Šiluvoje jubiliejus. Galima atsargi hipotezė: būtent numatytieji portretai (ypač arkivyskupo) nulėmė, kad buvo leista dekoruoti koplyčią. Spaudoje rašyta, kad arkivyskupas pats ketinąs vadovauti visam puošybos ir Šiluvos šventovių aplinkos sutvarkymo projektui, o konkrečioms darbams pasirengti įgaliojo Šiluvos kleboną bei vyskupą Teofilį Matulionį²⁵.

Būta ir sumanymo altorių pakelti ant stulpų, kad maldininkai geriau galėtų pamatyti stebuklo liudininką – akmenį. Ketinta sutvarkyti miestelį, tiesiu keliu sujungti bažnyčią ir koplyčią, priešais bažnyčią pastatyti iškilingus vartus su Kristaus Karaliaus skulptūra. Visus šiuos planus pasiglemžė okupacija ir vėliau prasidėjęs karas. Tačiau nuo 1957 m. iki šiandienos tebevyksta daugelio prieškarinių sumanymų įgyvendinimas.

VIETOJE IŠVADŲ

Vienas iškiliausių XX a. pirmosios pusės sakralinės architektūros statinių Lietuvoje – Šiluvos Apsireiškimo koplyčia – nesulaukė jos išskirtinį statusą ir meninį pavidalą atitinkančios vidaus įrangos ir puošybos. Koplyčios statytojai ir administratoriai nuolat tvirtino, kad tvarkydami koplyčios interjerą sekia architekto A. Vivulskio paliktu projektu. Tačiau jis iki 1940-ųjų metų buvo įgyvendintas tik menka dalimi, selektyviai. 1925–1926 m.

Apsireiškimo koplyčioje atsiradusios altoriaus ir fasado Dievo Motinos su Kūdikiu skulptūros tebėra svarbiausi vaizdiniai ženklai, rodantys, kad koplyčia yra Marijos šventovė. Koplyčios fasado bareljefą, artimą liaudies stilistikai, 1925 m. sukūrė vietos meistras Kazys Rosenas. Jono Mrozinskio drožta skulptūrinė altoriaus kompozicija nėra meniškai brandus kūrinys, tai – tipiškas, be unikalumo žymės to laiko bažnytinių reikmenų dirbtuvių dirbinys. Galbūt todėl lig šiol neturime su Apsireiškimo stebuklu Šiluvoje identifikuojamo vaizdinio.

Priešasčių, kodėl iki Antrojo pasaulinio karo nebuvo suspėta atlikti planuotų koplyčios puošybos darbų – sukurti 36 angelų skulptūras interjere ir dvi priešais fasadą, sienų tapyba dekoruoti interjerą ir sukurti keturis tapytus pano Šiluvos istorijos tematika – būta ne vienos. Šalia, atrodytų, pagrindinės finansinės, ne mažiau svarbi buvo užsakovo ir dailininko opozicijos problema.

Nuorodos

- ¹ Balčiūnas, J. *Kunigas Marcijonas Jurgaitis, Šiluvos klebonas*. In: *Marijos šventovė Šiluvoje*. 1935 m. rugsėjo 8 d., Nr. 3, p. 12.
- ² Šiluvos bažnyčios kasos knygoje užfiksuota, kad per 1925 metus K. Rosenui už darbą prie koplyčios ir už skulptūros darbus per keturis kartus sumokėta maždaug 1 250 litų, o P. Graudinui sumokėta kur kas daugiau tūkstančių. *Šiluvos bažnyčios kasos knyga nuo 1925 metų*. Šiluvos bažnyčios archyvas. L. 1, 4, 7.
- ³ Šios skulptūros fotografija yra publikuota: Jankevičienė, Algė; Kuodienė, Marija. *Lietuvos mūrinės koplytėlės: architektūra ir skulptūra*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004, p. 142.
- ⁴ NČDM. La 1374, l. 7, 8. Už šią nuorodą dėkoju kolegei dr. Skaidrei Urbonienei.
- ⁵ 1926–1927 m. J. Mrozinskiui sumokėta už figūras koplyčioje (kitąkart nurodoma – už angelus) – 4 895 Lt. Marijos skulptūra atskirai neminima.
- ⁶ Smilingytė-Žeimienė, Skirmantė. *Šiaulių bažnytinių reikmenų dirbtuvės 1900–1940 metais*. In: *Menotyra*. 1998, Nr. 2, p. 42.
- ⁷ *Šiluvos bažnyčios kasos knyga nuo 1925 metų*. Šiluvos bažnyčios archyvas. L. 1.

- ⁸ Kun. Jonas P. [kun. Jonas Povilaitis]. *Kas įsidėmėtina Šiluvoje*. In: *Marijos šventovė Šiluvoje*. 1933 m. rugsėjo 8 d., Nr. 2, p. 17.
- ⁹ *Menininkų dėmesiui*. In: *Rytas*. 1929 m. lapkričio 18 d., Nr. 261, p. 3.
- ¹⁰ Dabar šis projekto variantas yra saugomas Kultūros paveldo centro archyve. Sovietmečiu, norėdamas gauti leidimą interjero pertvarkos darbams, šiuos A. Vivulskio brėžinius parapijos komitetas pateikė Kultūros ministerijai, o vėliau bandė susigrąžinti. *Šiluvos parapijos vykdomojo k-to pirmininko raštas Muziejų ir kultūros paminklų apsaugos valdybos viršininkui, 1974 m. vasario 7 d.* KPCA. F. 3, ap. 1, b. 277, l. 277. Kita Šiluvos koplyčios projekto versija yra Lietuvos nacionaliniame muziejuje.
- ¹¹ Kun. Jonas P., op. cit., p. 17; Treigiūnas A. *Šiluva didžiųjų atlaidų išvakarėse*. In: *Ateitis*. 1943 m. rugpjūčio 25 d., Nr. 196, p. 3.
- ¹² MAB RS. F. 189–221, l. 65.
- ¹³ *Ibid.*, l. 66.
- ¹⁴ *Kun. P. Katelos laiškas V. Bičiūnui, 1929 m. lapkričio 27 d.* MAB RS. F. 189–344, l. 1.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Bene pagrindinis šios negausios dailininkų draugijos tikslas buvo bažnytinės dailės kūrimas. Tokia specializuota dailininkų institucija buvo aktuali, nes tarpukariu įrenginėta ir atnaujinta šimtai Lietuvos bažnyčių, o jas administruojantiems dvasininkams-dailės užsakovams, dažnai iškildavo dailininkų-vykdytojų paieškos, pasirinkimo problema. Tačiau Šv. Luko cechą, kaip atskira organizacija, savo veiklos neišplėtojo (oficialiai veikė iki 1932 m.), nors užmojų būta plačių, net steigta dailės studija. Vis dėlto bene vieninteliai tikri cecho nariai buvo tik du minėti dailininkai. Kaip rodo Šiluvos koplyčios dekoravimo pavyzdys, jie veikė neorganizuotai, vadovavosi asmeniniais interesais.
- ¹⁷ *I-oji Nepriklausomųjų dailininkų draugijos darbų paroda*. Kaunas, 1930, p. 5, Nr. 117.
- ¹⁸ Juozas P. *Koplyčia ir jos altorius*. In: *Marijos šventovė Šiluvoje*. 1932 m. rugsėjo 8 d., Nr. 1, p. 19.
- ¹⁹ *Kun. P. Katelos raštas Kauno arkivyskupijos kurijai (Bažnytinių turtų valdymo tarybai), 1930 m. gruodžio 4 d.* LVIA. F. 1671, ap. 8, b. 190, l. 41.
- ²⁰ *Kauno arkivyskupijos generalinio vikaro K. Šaulio įsakymas kun. P. Katelai, 1930 m. gruodžio 11 d.* LVIA. F. 1671, ap. 8, b. 190, l. 43.
- ²¹ *Ibid.*, l. 49.
- ²² *Kronika*. In: *Marijos šventovė Šiluvoje*. 1933 m. rugsėjo 8 d., Nr. 2, p. 22.
- ²³ *Kauno arkivyskupijos bažnytinių turtų valdymo tarybos nutarimas, 1935 m. gegužės 4 d.* LVIA. F. 1671, ap. 8, b. 190, l. 90.
- ²⁴ *Ibid.*, l. 126, 126v.
- ²⁵ *Jubiliejiniai metai Šiluvoj, Marijos šventovėj*. In: *Pranciškonų pasaulis*. 1938, Nr. 5, p. 152.

THE ŠILUVA CHAPEL IN THE 3RD–4TH DECADE OF THE 20TH CENTURY: VISION AND REALITY OF DECORATION

Key words: Šiluva Chapel, wall paintings, Antanas Vivulskis, images of the Blessed Virgin Mary with the Child of Šiluva, Kazys Rosenas, Jonas Mrozinskis, Jonas Mackevičius.

Summary

The Chapel of Šiluva, completed in 1924, is a majestic shrine of modern architecture raised in the most important pilgrim centre of Lithuania in the first half of the 20th century. This publication constitutes an attempt to deduce the development of the interior decoration of the Šiluva Chapel in the interwar period and to ascertain whether the equipment and decoration of the Chapel interior matched its expressive architecture and exceptional status. The paper outlines whether and how much the parish-priests of Šiluva, Marcijonas Jurgaitis and Paulius Katela, who led the decoration work, succeeded to realize the project of the architect and sculptor Antanas Vivulskis. A discussion is carried out of the sculpture work performed in the Chapel in 1925–1926 when the major visual signs, the altar and facade sculptures of the Mother of God with the Child, indicating that the Chapel is the shrine of the Mary's Apparition were designed. The study introduces the authors of the sculptures Jonas Mrozinskis and Kazys Rosenas. It also makes attempts to find out whether there was an established image of the Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva. The paper reveals efforts by the priest P. Katela (1929–1939) to decorate the Chapel and the search for artists that was conducted and identifies the anticipated decoration programme. Reasons are specified why the planned work of Chapel decoration remained unrealized and the attitude of the leadership of the Kaunas Archdiocese towards the issues under discussion is clarified.

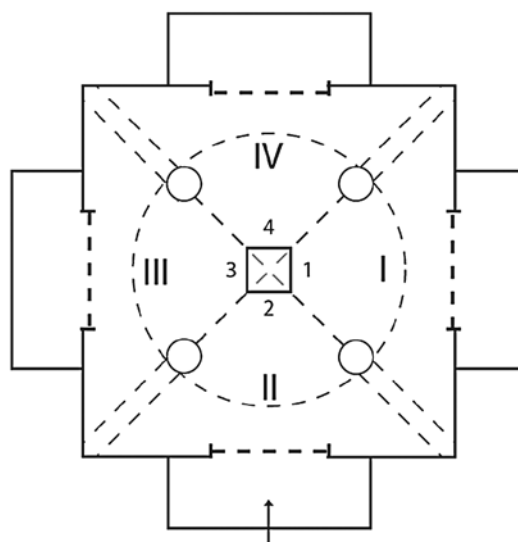
Gauta 2009 04 28
Parengta spaudai 2009 06 04

TAPYBOS KOMPOZICIJOS ŠILUVOS ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS APSIREIŠKIMO KOPLYČIOJE

Reikšminiai žodžiai: Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčios programa, Šiluvos klebonas Vaclovas Grauslys, tapybos kompozicijų autoriai, sienų tapyba, paveikslai, tematika.

Tarpukariu Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčios puošybos reikalais rūpinosi klebonas Paulius Katela¹. Tačiau koplyčios puošybos projektą įgyvendinti sutrukdė Antrasis pasaulinis karas. Pokariu Kauno arkivyskupijos kurijos rūpesčiu buvo restauruojamos Šiluvos Apsireiškimo koplyčia ir Švč. Mergelės Marijos Gimimo, šv. Petro ir Baltramiejaus bažnyčia. Abiejų šventovių remontu ir puošyba pavesta rūpintis į Šiluvą 1956 m. paskirtam kunigui Vaclovui Grausliui². Per visus darbo metus Šiluvoje kunigas sumaniai organizavo statybos darbus, kvietėsi restauratorius ir dailininkus. Koplyčioje buvo nutapytos keturios kompozicijos *al secco* technika, o bokšto viduje, sienų nišose, – keturi ant drobės tapyti paveikslai (1, 2 pav.). Be to, šiuo laikotarpiu koplyčios skliautų ir bokšto languose, koplyčios duryse buvo sukurtos ir vitražų kompozicijos.

Sovietmečiu apie bažnyčių puošybos projektų oficialų parengimą valstybinėse institucijose nebuvo galima nė prabilti. Bažnytinis menas buvo išstumtas iš visuomeninio gyvenimo. Ne visi dailininkai, kurie aktyviai dalyvaudavo parodose ir kurdavo pagal valstybinius užsakymus, ryždavosi bendradarbiauti su dvasininkija. Išdrįsusius sukurti bent kelis paveikslus, skulptūras ir kryžius bažnyčioms, kunigai stengdavosi apsaugoti nuo sovietinės valdžios persekiojimų. Tuo metu bažnyčioms sukurtus



1 pav. Tapybos kompozicijos Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčioje. Schema iš Neringos Markauskaitės archyvo.

Sienų tapybos kompozicijos:

I. Švč. Mergelės Marijos apsireiškimas Šiluvoje;

II. Skrynios suradimas;

III. Švč. Mergelės Marijos stebuklingojo paveikslų vainikavimas;

IV. Šiluvos koplyčios pamatų pašventinimas.

Paveikslai:

1. Lietuva – kryžių žemė;

2. Šv. Kazimieras ant žirgo (Šv. Kazimiero kreipimasis į Lietuvos kariuomenę);

3. Marija ir Lietuva;

4. Žemaičių krikštas.



2 pav. Koplyčios vidaus vaizdas su Švč. Mergelės Marijos skulptūra. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

meno kūrinius užsakovas oficialiems valdžios pareigūnams galėdavo pateikti kaip nežinomų autorių kūrybą, tad dailininkų pavardės nebūdavo viešai dokumentuojamos ir likdavo tik amžininkų prisiminimuose.

Ilgą laiką tyrinėtojams nebuvo žinomi ir Šiluvos Apsireiškimo koplyčios sienų tapybos ir paveikslų autoriai. Šios tapybos kompozicijos nebuvo aptartos nei menotyrinėje, nei bendro pobūdžio literatūroje. Kaip išimtis paminėtinas Broniaus Kviklio

leidinio *Lietuvos bažnyčios* Kauno arkivyskupijai skirtas tomas, išleistas 1983 metais. Jame publikuojamos Apsireiškimo koplyčios interjero nuotraukos. Tačiau ir šiame leidinyje Šiluvos koplyčios sienų tapybos atvaizdai liko neaprašyti, nepaminėti ir jų autoriai³. Pastarojo dešimtmečio leidinyje, skirtame Šiluvos istorijai, užsimenama, kad Apsireiškimo koplyčioje sienų tapybos kompozicijos ir paveikslai buvo sukurti sovietiniais metais⁴. Tačiau tapybos kompozicijų atribucijos klausimas, taip pat



3 pav. Dail. Kęstutis Andziulis. Šv. Mergelės Marijos apsireiškimas Lietuvoje. 1980 m. Al secco. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2009 m.

kompozicijų raiška iki šiol mokslinėje literatūroje nebuvo aptarta.

Svarbu paminėti, kad iš visų Šiluvos koplyčioje dirbusių autorių iki šiol buvo žinomas tik Antanas Kmieliauskas. Amžininkų prisiminimuose šiam dailininkui būdavo priskiriami dažnai visi keturi sienų tapybos atvaizdai. Straipsnio autorė išaiškino sienų tapybos kompozicijų ir paveikslų dailininkus, bet vieno paveikslą autorius liko nežinomas⁵.

Remiantis Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventoriaus 1956–1990 m. papildymų aprašais⁶ ir dailininkų prisiminimais, straipsnyje įvardijami iki šiol istoriografijoje nežinoti tapybos kompozicijų autoriai, trumpai aptariama Šiluvos koplyčioje sukurtų atvaizdų tematika ir ikonografija. Koplyčioje sukurti vitražai čia neaptariami. Ateityje tęsiant ir plėtojant koplyčios puošybos ikonografijos tyrinėjimus, būtina skirti dėmesio ir vitražų kompozicijoms. Reikia tikėtis, kad pastarieji Šiluvos Apsireiškimo koplyčios tapybos kompozicijų tyrinėjimai bus naudingi Šiluvos koplyčios istorijos studijoms.

SIENŲ TAPYBA

Kunigo V. Gauslio daryti Šiluvos inventoriaus įrašai parodo, kad Apsireiškimo koplyčios remonto darbai buvo atliekami 1957–1959 metais. Per pastaruosius dvejus metus buvo pastatyti mūriniai prieangiai vietoj ankstesnių medinių. Aštuntojo dešimtmečio viduryje kunigo paskatinti Šiluvos parapijos tikintieji kreipėsi į atsakingas institucijas, kad būtų leista koplyčioje sukurti tapybos kompozicijas, o Gauslys ėmėsi ieškoti dailininko, sutinkančio koplyčią dekoruoti sienų tapyba. Be kitų kandidatų šiam projektui jis kvietėsi ir Antaną Kmieliauską. Pastarąjį dailininką kunigas pažinojo ir seniau. Jis Šiluvos bažnyčiai 1963 m. nutapė du altorinius paveikslus: *Angelas Sargas* ir *Šv. Pranciškus su Nukryžiuotuoju*⁷. A. Kmieliauskas prisimena, kad tuomet buvo įsipareigojęs sukurti sienų tapybos kompozicijas Vilniaus universiteto *Littera* knygyne, ir dėl to jam kunigo pasiūlymo teko atsisakyti⁸.

Dailininkui A. Kmieliauskui šio užsakymo atsisakius, nutapyti keturias kompozicijas ėmėsi

dailininkai restauratoriai, dirbę Paminklų restauravimo tresto dirbtuvėse, įsikūrusiose prie Vilniaus Šv. Jono bažnyčios: Juozas Algirdas Pilipavičius, Kęstutis Andziulis, Albinas Degutis. Du pirmuosius tapytojus į Šiluvą pakvietė tuomet koplyčioje auksintoju dirbęs Vytis Dautartas, kuris irgi sutiko tapyti. A. Degutį su kunigu supažindino Šiluvos bažnyčioje dirbę statybininkai, kurie sovietmečiu remontuodavo daugumą Lietuvos bažnyčių, vadovaujami patyrusio statybų vadovo Povilo Andriejausko⁹.

Koplyčioje tapybos atvaizdai yra sukurti *al secco* technika. Kunigo Grauslio pageidavimu, kompozicijose norėta perteikti svarbiausius Šiluvos istorinius įvykius. Einant nuo dešiniojo prie pagrindinio įėjimo aplinkui altorių¹⁰, koplyčios galerijų skliautuose buvo numatyta pavaizduoti: Švč. Mergelės Marijos apsireiškimą, šioje apsireiškimo vietoje surastą skrynią su bažnytiniiais daiktais ir Šiluvos stebuklingojo paveikslą Švč. Mergelės Marijos su Vaikeliu vainikavimą.

Kurdami kompozicijas, autoriai naudojo istorinę literatūrą, daugiausia rėmėsi XX a. I pusės

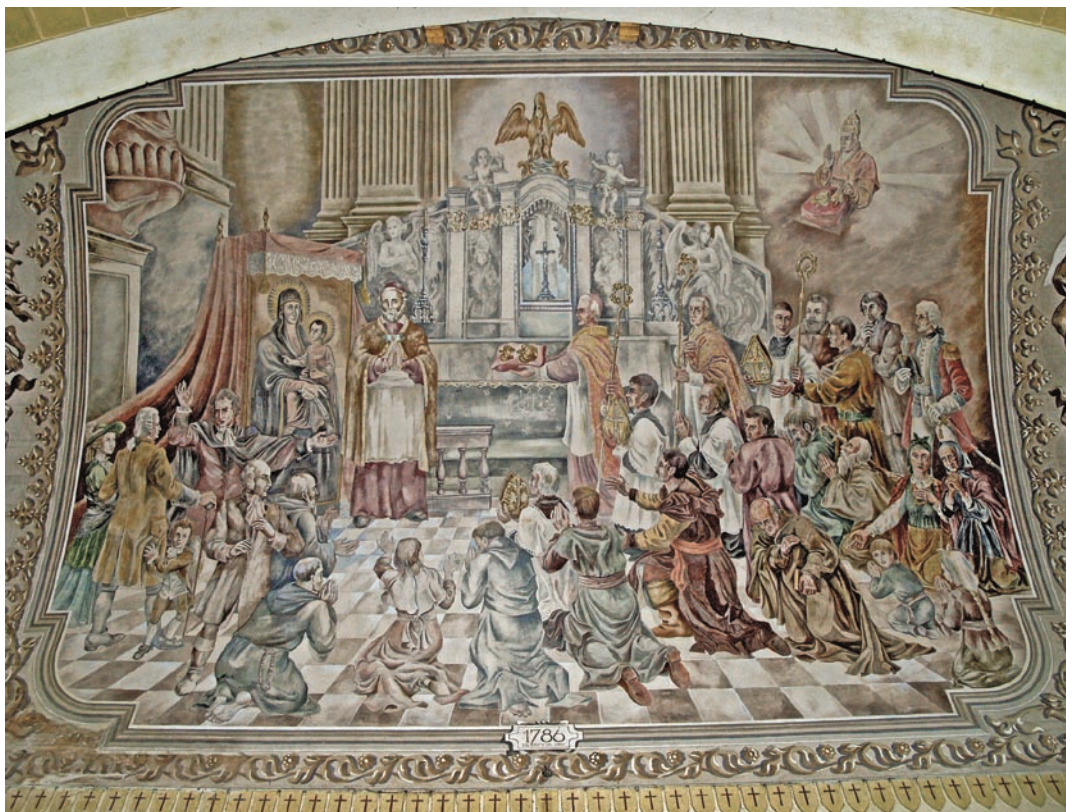
įvairiais leidiniais, kuriuose aprašyti Šiluvos įvykiai. Autoriams literatūros parūpindavo kunigas Grauslys, kuris, matyt, norėjo juos plačiau supažindinti su Šiluvos istorija. Tikėtina, kad kunigas turėjo ir kunigo Stasio Ylos parašyto veikalo *Šiluva Žemaičių istorijoje* pirmąją dalį, iš kurios jis taip pat galėjo parengti teksto santrauką¹¹. Pasak A. Degučio, kunigas Grauslys buvo ne tik puikus, nemažai išmanantis statybų organizatorius, jis taip pat gerai žinojo Lietuvos istoriją, domėjosi Šiluvos praeities įvykiais¹².

Koplyčios sienų tapybos programa pradedama virš dešiniojo įėjimo galerijos skliautuose (einant nuo pagrindinio įėjimo) Kęstučio Andziulio sukurtu atvaizdu Švč. Mergelės Marijos apsireiškimas Šiluvoje (3 pav.).

Paveiksle yra perteiktas istorinis įvykis, kai gnanantiems bandas piemenėliams pasirodė verkianti Švč. Mergelė Marija su Vaikeliu. Dievo Motina nutapyta stovinti ant akmens girios fone. Abipus Švč. Mergelės Marijos pavaizduoti įvykį matę



4 pav. Dail. Albinas Degutis. Skrynios suradimas. 1979 m. Al secco. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2009 m.



5 pav. Dail. Juozas Algirdas Pilipavičius, Vytis Dautartas. Švč. Mergelės Marijos stebuklingojo paveikslo vainikavimas. 1980 m. Al secco. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2009 m.

liudininkai. Kairėje pusėje stovi kaimo kerdžius, prie jo susibūrę piemenys. Keletas žaidžiančių piemenukų ir bandą saugantys šunys pavaizduoti paveikslo pirmajame plane. Dešinėje pusėje nutapytas Šiluvos kalvinų seminarijos rektorius Saliamonas, atskubėjęs kartu su kaimo gyventojais, sužinojęs apie įvykį¹³.

Kompoziciją *Skrynios suradimas*, įkomponuotą virš pagrindinio įėjimo galerijos skliautuose, 1979 m. nutapė Albinas Degutis (4 pav.).

Dailininkas pateikė sceną, kai Apsireiškimo vietoje surandama skrynia su Šiluvos senosios katalikų bažnyčios dokumentais ir daiktais. Kompozicijos viduryje pavaizduoti trys jaunuoliai, tarsi žengiantys nuo kalvos. Vienas iš jų rankose laiko atidarytą skrynią, kiti du – kunigo arnotą ir Švč. Mergelės Marijos atvaizdo drobę. Kompozicijoje atpažįstami personažai: ilgaamžis senelis, parodęs vietą, kur buvo užkasta skrynia. Šiam personažui buvo pasirinktas Šiluvoje tuomet apsilankiusio šviesuolio Kazimiero Skebėros portretas. Paveikslo pirmajame plane pavaizduotas

kunigas Jonas Kazakevičius Smolka, rūpinęsis katalikų bažnytinės žemės Šiluvoje atgavimu ir pastatęs čia medinę bažnyčią. A. Degutis paveiksle nutapė Šiluvos gyventojus: vargonininką Alvydą Šeduikį, zakristijoną Antaną Bacevičių ir paveikslo gilumoje – patį save tarp kitų personažų, kurie pavaizduoti praeitų šimtmečių didikų ir miestiečių rūbais.

Virš kairiojo įėjimo, galerijos skliautuose, yra Juozo Algirdo Pilipavičiaus ir Vyčio Dautarto nutapyta kompozicija Švč. Mergelės Marijos stebuklingojo paveikslo vainikavimas (5 pav.).

Čia perteiktas įvykis, kai 1786 m. rugsėjo 8 d. buvo vainikuotas malonėmis pagarsėjęs Šiluvos Švč. Mergelės Marijos su Vaikeliu paveikslas. Dailininkai vainikavimo iškilmės nusprendė pavaizduoti bažnyčios viduje, prie Didžiojo altoriaus. Kompozicijos centre nutapytas Žemaičių vyskupas Steponas Giedraitis, kuris vadovavo iškilmėms. Šalia vyskupo yra įkomponuotas Šiluvos Švč. Mergelės Marijos su Vaikeliu paveikslas, pagarbiai įtaisytas po puošniu baldakimu. Paveikslo dešinėje dailininkai nutapė vyskupą

Adomą Koscią, laikantį pagalvėlę su dviem karūnom, ir vyskupą Tadą Juozą Bukotą. Pasak dailininko J. A. Pilipavičiaus, kurdamas personažus, jis rėmėsi įvairia ikonografinė medžiaga. Kompozicijoje Žemaičių vyskupo Stepono Giedraičio portretas nutapytas pagal dailininko Pranciškaus Smuglevičiaus paveikslą¹⁴. Kitų dalyvavusių vyskupų autentiškų portretų nėra žinoma, todėl jie sukurti kaip imaginaciniai atvaizdai. J. A. Pilipavičius prisimena, kad tapydamas kartu su V. Dautartu siekė parodyti stebuklingojo paveikslo vainikavimo iškilmių didingumą. Kompozicijoje pavaizdavo iškilmsėse dalyvavusių diduomenę, miestiečius, vienuolius. Kunigo Grauslio pageidavimu, kompozicijos dešinėje pusėje dailininkas nutapė paveikslo karūnas pašventinuso popiežiaus Pijaus VI atvaizdą, apsuptą spindulių aureolės¹⁵.

Sienų tapybos kompozicijų programa baigiama vargonų choro skliautuose sukurtu atvaizdu *Šiluvos koplyčios pamatų pašventinimas*, kuris programoje nebuvo suplanuotas. A. Degutis prisimena, kad pradėjus jam savarankiškai tapyti kompoziciją, kunigas pakvietė jį vykti į Kauno arkivyskupijos kuriją pasitarti dėl piešinio projekto. Leidimas koplyčios vargonų chore tapyti kompoziciją netrukus buvo duotas¹⁶. Degučio sukurtas atvaizdas perteikė Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčios pamatų šventinimo iškilmes 1912 metų liepos 2 dieną. Kompozicijos dešinėje pavaizduotas prelatas Jonas Mačiulis-Maironis, šventinantis pamatus. Greta jo

stovi dvasininkai ir patarnautojai. Paveikslo kairėje dailininkas nutapė miestelio gyventojus. Viršuje, dangaus fone, jis pavaizdavo Švč. Mergelę Mariją su Vaikeliu, o kairėje pusėje – skrendančius angelus, nešančius architekto Antano Vivulskio suprojektuotos koplyčios modelį.

Iš Šiluvos bažnyčios inventoriaus papildymų įrašų žinome, kad sienų tapybos kompozicijos buvo sukurtos per 1979–1980 metus¹⁷. Baigus tapyti atvaizdus, A. Degutis visas keturias kompozicijas pasisiūlė apjungti monochrominės tapybos apvadais su angelų figūromis. Kiekviena kompozicija nuo minėto apvado buvo atskirta pieštais iliuziniais rėmais su lentele; joje įrašyta vaizduojamo istorinio įvykio data, o kai kuriose kompozicijose – ir atvaizdo sukūrimo data.

PAVEIKSLAI

Koplyčios bokšte, sienų nišose kabantys paveikslai sudaro kitą kompozicijų grupę, kuri buvo įgyvendinta pagal iš anksto parengtą programą. Tai keturi vienodo formato aliejiniais dažais ant drobės per 1982–1988 m. nutapyti atvaizdai¹⁸. A. Degutis prisimena, kad pabaigus sienų tapybos kompozicijas, kunigas Grauslys siūlė dailininkams sukurti paveikslus religine ir istorine tematika, ir buvo užsiminęs apie paveikslų siužetus¹⁹.

A. Degutis 1982 m. nutapė paveikslą *Žemaičių krikštas*. Kompozicija buvo pakabinta bokšte, toje pačioje



6 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Lietuva – kryžių žemė. 1985 m. Drobė, aliejus. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.



7 pav. Dail. Antanas Kmieliauskas. Šv. Kazimieras ant žirgo. 1986 m. Drobė, aliejus. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

įėjimo pusėje kaip ir šio dailininko sukurta sienų tapyba, vaizduojanti koplyčios pamatų šventinimą. Autorius prisimena, kad tapant šį paveikslą, istorines žinias apie Žemaičių krikštą padėjo pagilinti tarpukario leidiniai; vienas iš tuomet dailininko skaitytų veikalų buvo Adolfo Šapokos *Lietuvos istorija*.

Daugiafigūrėje kompozicijoje A. Degutis pavaizdavo žemaičių krikšto sceną. Perteiktas istorinis įvykis, kai valdovai Vytautas Didysis ir Jogaila 1413 m. rudenį atvyko į Žemaitiją, įsakė iškirsti šventuosius miškus ir pakrikštyti pirmuosius žemaičių būrius. Paveiksle valdovai aiškina krikščioniškąsias tiesas. Pirmajame plane perteikta senojo tikėjimo personifikacija: pavaizduotas sukniubęs vyras, apkabinęs nukirstą šventąjį medį. Kompozicijos gilumoje pavaizduoti

kunigai, teikiantys žemaičiams krikšto sakramentą²⁰.

Paveikslas *Lietuva – kryžių žemė* buvo sukurtas 1985 metais, pakabintas ant dešinėsios bokšto sienos, einant nuo pagrindinio įėjimo²¹ (6 pav.).

Pastarojo atvaizdo dailininkas tebėra mums nežinomas. Spėjama, kad kompozicijoje yra perteikta maldininkų kelionės į Kryžių kalną scena. Sovietų valdžios kryžiai būdavo verčiami, tačiau tikinčiųjų vėl slapta statomi. Kompozicijos dešinėje pavaizduota maldininkų procesija, traukianti į kalną, čia pat perteikti virstantys ir statomi kryžiai. Kairėje paveiklo pusėje nutapytas spindulių aureolės apsuptas Nukryžiuotasis, prie kurio meldžiasi susibūrę tikintieji. Virš piligrimų pavaizduotas Šventosios Dvasios balandis.



8 pav. Dail. Antanas Kmieliauskas. Marija ir Lietuva. 1988 m. Drobė, aliejus. Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2008 m.

Kitus du paveikslus – Šv. Kazimieras ant žirgo (1986 m.) ir Marija ir Lietuva (1988 m.) nutapė Antanas Kmieliauskas.

Bokšte virš pagrindinio įėjimo yra pirmoji kompozicija, kuri, anot dailininko, būdavo vadinama ir kitaip – Šv. Kazimiero kreipimasis į Lietuvos kariuomenę (7 pav.). Čia yra nutapytas Lietuvos globėjas šv. Kazimieras ant balto žirgo, skriejantis dangumi. Remdamasis kunigo Grauslio pasakojimu, dailininkas kompozicijoje perteikė vieną iš šventajam priskiriamų stebuklų, kai šv. Kazimieras, pasirodęs lietuvių kariams prie Polocko 1518 m., padėjo jiems persikelti per Dauguvos upę ir įveikti žymiai skaitlingesnę maskvėnų kariuomenę²².

Kitoje kompozicijoje dailininkas nutapė Švč. Mergelę Mariją, vilkinčią baltą rūbą ir pamynusią žaltį, į šalis ištiestomis rankomis tarsi globojančią dvasininkus, rašytojus, kitus visuomenės veikėjus – ir visą Lietuvą (8 pav.). Kompozicijoje iš kairės į dešinę pavaizduota: rašytoja Marija Pečkauskaitė-Šatrijos Ragana, prelatas Adomas Dambrasuskas-Jakštas, prelatas Jonas Mačiulis-Maironis, žemiau klūpo Barbora Umiastauskaitė-Žagarietė, toliau vyskupas Motiejus Valančius, šalia Švč. Mergelės Marijos – arkivyskupas Jurgis Matulaitis. Dievo Motinos kairėje pusėje klūpo vyskupas Kasparas Cirtautas, už jo kanauininkas Juozas Tumas-Vaižgantas, profesorius Stasys Šalkauskis, Vilhelmas Storosta-Vydūnas, profesorius Pranas Dovydaitis, rašytoja Sofija Ivanauskaitė-Pšibiliauskienė-Lazdynų Pelėda ir vyskupas Antanas Baranauskas²³.

Pabaigai galima pateikti apibendrinimus. Šiluvos Švč. Mergelės Marijos koplyčios tapybos kompozicijos buvo inicijuotos Kauno arkivyskupijos kurijos ir sukurtos pagal iš anksto parengtas programas. Tapydami atvaizdus, autoriai remdavosi šį projektą įgyvendinusio Šiluvos klebono Vaclovo Grauslio patarimais.

Šiluvos bažnyčios inventoriaus 1956–1990 m. aprašai padėjo nustatyti arba patikslinti kompozicijų sukūrimo metus. Sienų tapybos atvaizdus 1979–1980 m. sukūrė dailininkai restauratoriai: Kęstutis Andziulis, Albinas Degutis, Juozas Algirdas Pilipavičius ir Vytis Dautartas. Bokšto viduje, sienų nišose kabantys Albino Degučio ir Antano Kmieliausko sukurti paveikslai buvo nutapyti per 1982–1988 m. laikotarpį.

Paminėtina, kad vieno paveikslo autorius tebėra mums nežinomas.

Koplyčios sienų tapybos ir paveikslų ikonografija yra siejama su Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje gerbimo sklaida ir Lietuvos istorija. Bažnyčios persekiojimo metais sukurtos kompozicijos, lyginant jas su kitais bažnytinio meno paveikslais, išsiskiria religine ir istorine tematika bei įvaizdžiais.

Nuorodos

¹ Kun. P. Katelos iniciatyva leidžiamuose laikraščiuose buvo rašoma, kad Šiluvos Apsireiškimo koplyčią norima papuošti tapybos atvaizdais. Žr.: *Marijos šventovė Šiluvoje*. Neperiodinis leidinys / [Išleido Paulius Katela]. 1933 m. rugsėjo 8 d., Nr. 2, p. 17; *Šiluvos Marijos Šventovės istorija* / Spaudai paruošė ir išleido Paulius Katela. Kretinga: Pranciškonų spaustuvė, 1937; *Šiluva: Dievo Motinos Šventovė*. Neperiodinis leidinys / [Išleido Paulius Katela]. 1939 m. rugsėjo 8–15 d.

² Kunigas Vaclovas Grauslys (1913–1992) Šiluvoje dirbo ir gyveno iki pat savo mirties.

³ Kviklys, Bronius. *Lietuvos bažnyčios*. T. 3. *Kauno arkivyskupija*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1983, p. 404–405.

⁴ *Šiluva: piligrimo vadovas* / Autorė ir sudarytoja A. Petraitytė. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2006, p. 36.

⁵ Aiškinantis dėl koplyčios kompozicijų autorystės, vertingų žinių suteikė A. Kmieliauskas, taip pat buvę Šiluvos gyventojai Aldona Šeduikienė ir filologas vertėjas Leonas Petravičius.

⁶ Žr. *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius, su vėlesniųjų metų papildymais [1956–1990 m.]*. Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas.

⁷ *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 121–122, 124.

⁸ Iš autorės pokalbio su Antanu Kmieliausku, 2008 m. vasario 8 d. Taip pat žr. *Antanas Kmieliauskas: skulptūra, freska, tapyba, grafika* / Sud. R. Dichavičius, teksto autorė N. Markauskaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 141.

⁹ Iš autorės pokalbio su Albinu Degučiu, 2008 m. kovo 12 d.

¹⁰ Apie Apsireiškimo koplyčios altorių žr. *Šiluva: piligrimo vadovas...*, p. 67.

¹¹ J. A. Pilipavičius prisimena, kad jam kunigas V. Grauslys buvo parengęs konspektų iš tarpukario leidinių. Taip pat žr. Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje*. Pirmoji dalis: *Reformacija ir restauracija*. Putnam: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1970; plg.: Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje* / Sud. G. Mikelaitis. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2007.

¹² Iš autorės pokalbio su Albinu Degučiu, 2008 m. kovo 12 d.

¹³ Iš autorės pokalbio su Kęstučiu Andziuliu, 2008 m.

kovo 24 d.; taip pat žr. *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 129.

¹⁴ Minimas Pranciškaus Smuglevičiaus paveikslas *Žemaičių vyskupo Stepono Jono Giedraičio portretas* (Drobė, aliejus. 220,5 × 133,5 cm), nutapytas iki 1795 m., yra Varšuvos nacionaliniame muziejuje. Žr. Drėma, Vladas. *Pranciškus Smuglevičius*. Vilnius: Vaga, 1973, il. 395.

¹⁵ J. A. Pilipavičiaus rankraštis apie sienų tapybą Šiluvos Apsireiškimo koplyčioje. 2008 m. balandžio 7 d. Neringos Markauskaitės asmeninis archyvas.

¹⁶ Iš autorės pokalbio su Albinu Degučiu, 2008 m. kovo 12 d.

¹⁷ Kiekvienos sienų tapybos kompozicijos plotas yra apie 100 m².

¹⁸ Kiekvieno paveikslu matmenys 200 × 400 cm.

¹⁹ Iš autorės pokalbio su Albinu Degučiu, 2008 m. kovo

12 d. Paminėtina, kad kunigas V. Grauslys siūlė tapyti paveikslus Julijai Šalkauskienei, bet dailininkė šio pasiūlymo atsisakė (Iš autorės pokalbio su Ritone Šalkauskiene, 2008 m. gegužės 28 d.).

²⁰ *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 132–133; taip pat žr.: Šapoka, Adolfas. *Lietuvos istorija. Lietuvos istoriografija*. Vilnius: Mokslas, 1989, p. 136.

²¹ *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 135.

²² Iš autorės pokalbio su Antanu Kmieliausku; taip pat žr. *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 136; *Ankstyvieji šv. Kazimiero Gyvenimai. Fontes ecclesiastici historiae Lithuaniae*. T. 4 / Sud. M. Čiurinskas. Vilnius: Aidai, 2004, p. 145, 147.

²³ *Šiluvos bažnyčios 1930 m. inventorius...*, p. 137.

Neringa MARKAUSKAITĖ
National Museum of Lithuania, Vilnius

PAINTING COMPOSITIONS IN THE ŠILUVA CHAPEL OF THE APPARITION OF THE BLESSED VIRGIN MARY

Key words: programme of the Šiluva Chapel of the Apparition of the Blessed Virgin Mary, Šiluva parson Vaclovas Grauslys, authors of painting compositions, wall painting, paintings, topics.

Summary

The Šiluva Chapel of the Apparition of the Blessed Virgin Mary, built in 1924, was not fully equipped during the interwar period and its decoration project was neither realized. The work begun was interrupted by World War II. During the Soviet times thanks to the efforts of the Curia of the Archdiocese of Kaunas and the priest Vaclovas Grauslys (1913–1992), the decoration project for the Chapel of Apparition was prepared.

In the decoration programme of the Chapel, an important place is taken by the four images of wall painting and four pictures painted on canvas. In 1979–1980, in the galleries of the dome of the Chapel, the painters restorers Kęstutis Andziulis, Juozas Algirdas Pilipavičius, Albinas Degutis and Vytis Dautartas created the following compositions in the *al secco* technique: *The Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva*, *The Discovery of the Chest*, *The Crowning of the Miraculous Image of the Blessed Virgin Mary with the Child* and *The Consecration of the Foundations of the Šiluva Chapel*. In the inside of the tower, in the niches of the walls, during the period of 1982–1988 four pictures were painted. They involve *The Christening of Samogitians* by Albinas Degutis and *St. Kazimieras on a Horse and Mary and Lithuania* by Antanas Kmieliauskas. The author of the composition *Lithuania – the Land of Crosses* is not known to us by now.

On the basis of the supplements to the inventory of 1930 of the Šiluva church for 1956–1990 and recollections of the painters, the article introduces the authors of paintings of the Šiluva chapel not known before in the historiography and presents the discussion of the topics and images of the compositions.

Gauta 2009 04 28

Parengta spaudai 2009 05 26

SAKRALUMO
ERDVÉS

SPACES OF
SACREDNESS

ŠILUVOS LURDAS: LURDO (LOURDES) GROTOŠ PRANCŪZIJOJE KOPIJA AR SIEKINYS?

Reikšminiai žodžiai: Lurdas, *Šiluvos Lurdas*, Švč. Mergelė Marija, skulptūra.

ĮVADAS

XIX a. Prancūzijoje kilęs liaudies pamaldumo apsi-reiškusiai Lurdo (*Lourdes*) Marijai fenomenas grotų arba vadinamųjų *Lurdu* (prancūzų kultūros inova-cijos) imitacijomis nuo 1858 m. paplito įvairiose pasaulio šalyse ir prisitaikė prie tautų papročių bei meninės kultūros. Lietuvoje Lurdo grotų statymo, papročių puoselėjimo bei specifinių apeigų atlikimo prie jų idėja pradėta realizuoti 1898 m. Palangoje. Per visą XX amžių Lurdai išplito Lietuvoje. Šio feno-meno simbolis sutinkamas ir Šiluvoje.

Šiluvos miestelis yra Lietuvos Katalikų bažnyčios etnografinis centras. Šiluva garsi savo sanktuariu-mais. Tai Šiluvos bazilika su joje esančiu stebuk-lingu Dievo Motinos Marijos paveikslu; Šiluvos bazilikos Brangenybių koplyčia su joje esančiomis relikvijomis; Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčia, kurioje ant Marijos Apsireiškimo akmens stovi Dievo Motinos Marijos altorius, o ant sienų kabo septynios Sopulingosios Marijos stotys ir prie-šais baziliką aikštėje stovinti Švč. Mergelės Marijos statula, liaudies vadinama *Šiluvos Lurdu*. Šiluva yra viena iš penkių vietų Europoje, kur apsireiškė Švč. Mergelė Marija, ir apsireiškimas oficialiai pripa-žintas Bažnyčios. 1608 metais įvykęs Švč. Mergelės Marijos apsireiškimas, kiek yra žinoma, yra anks-čiausias Europoje.

2008 m. Šiluva paminėjo Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje 400-ųjų metų jubiliejų. Apie Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje istoriją,

šio pamaldumo sklaidą ir jo nūdieną mokslininkų šiandien daug yra tyrinėta ir skelbta, tačiau nuošaly-je lieka išsamiau neaptarta priešais Šiluvos baziliką stovinti Švč. Mergelės Marijos skulptūra, vadina-ma *Lurdu*. Prie šio pamaldumo fenomeno tyrinė-jimų dalinai prisilietė 1935 m. kun. Paulius Katela straipsnyje *Marijos šventovė Šiluvoje*¹, 1958 m. kun. Juozas Vaišnora monografijoje *Marijos garbinimas Lietuvoje*², 1997 m. Jonas Ilskis straipsnyje *Statulos istorija*³, 1998 m. Skaidrė Urbonienė straipsnyje *Švč. Mergelė Marija tradicinėje lietuvių skulptūroje ir papročiuose*⁴, 2000 m. straipsnio autorius straips-nyje *Katalikiškos pridedamosios pamaldos Lietuvoje. Gegužinės ir birželinės pamaldos. Sekminės*⁵, 2002 m. Skaidrė Urbonienė straipsnyje *Švč. Mergelės Marijos vaizdavimas tradicinėje lietuvių liaudies skulptūro-je*⁶, 2003 m. Veronika Lileikienė straipsnyje *Lietuvos Lurdu kilmės istorija*⁷ bei 2004 m. – *Lietuvos Lurdu (grotų) tipologiniai ypatumai*⁸, 2006 m. Aušra Kairaitytė straipsnyje *Švč. Mergelės Marijos išvaiz-dos ypatumai folklore*⁹, 2006 m. Veronika Lileikienė disertacijoje *Lietuvos lurdai XIX a. pab.–XXI a. pr.: nuo inovacijos iki tradicijos*¹⁰ bei 2008 m. istorikas Liudas Jovaiša straipsnyje *Marijos perduotoji žinia nepavaldi istorijos dėsniams*¹¹. Šio fenomeno tyrinė-jimą skatina ypač nūdieną aktuali religinės dvasinės etninės kultūros paveldo išsaugojimo problema.

Tyrimo objektas – *Šiluvos Lurdas*.

Tyrimo tikslas – atskleisti, ar *Šiluvos Lurdo* Švč. Mergelės Marijos skulptūra yra Lurdo grotos Prancūzijoje kopija ar siekinys.

Tyrimo uždaviniai: pirma, nustatyti galimas *Šiluvos Lurdo* kilmės ištakas; antra, pristatyti pirmtako – Lurdo grotos Prancūzijoje kilmę, bei trečia, surinktos medžiagos kontekste palyginti ir nustatyti, kas yra bendra tarp Lurdo grotos Prancūzijoje ir *Šiluvos Lurdo*?

Tyrimui pasitelkiami retrospekcijos, analizės bei lyginamasis metodai.

Tyrimo rezultatų hipotezė – *Šiluvos Lurdas* yra pirmtako Lurdo grotos Prancūzijoje dvasingumo siekinys bei katalikiško tikėjimo obeliskas Lietuvoje.

LURDO GROTOS PRANCŪZIJOJE IR ŠILUVOS LURDO ISTORIOGRAFINIAI ASPEKTAI

Trumpai pažvelkime į pirmtako – Lurdo grotos Prancūzijoje kilmę. Lurdas (*Lourdes*) – mažas miestelis Pietų Prancūzijoje, Pirėnų papėdėje. Šios vietovės slėnyje 1858 metais nuo vasario 11 dienos iki liepos 16 dienos Lurdo miestelio prieigų Masabielio kalno urve, esančio prie Gavės upelio ir iš olos stebuklingai ištryškusio šaltinio, vietinei 14-metei mergaitei Bernadetai Subiru (*Bernadette Soubirous*)

aštuoniolika kartų apsireiškė Švč. Mergelė Marija. Šie Lurdo miestelio įvykiai paskatino toje vietoje, kur buvo pasirodžiusi Švč. Mergelė Marija, įrengti grotą – pagerbimo vietą, o virš grotos pastatyti didžiulę bažnyčią ir dar tris šventoves: apačioje – Rožinio baziliką, aukščiau jos – Lurdo koplyčią (kriptą) ir viršuje – Aukštesniąją baziliką. Lurdo grotą – tai natūrali kalno ola. Jos dešinėje pusėje pastatyta Švč. Mergelės Marijos skulptūra, simbolizuojanti 1858 m. kovo 25 d. pasirodžiusios Marijos klausimą Bernadetai: „Kas ji esanti?“ ir atsakymą: „Aš esu Nekaltasis Prasidėjimas“ (2 pav.). Po įvykusių Švč. Marijos apsireiškimų grotos viduje buvo pastatytas altorius, ant kurio aukojamos šv. Mišios. Kairėje grotos pusėje – suolelis, dešinėje – piramidės formos žvakidė (1 pav.). Kadangi šalia Lurdo grotos ištryško šaltinis, prie kurio vėliau įvyko daug stebuklingų pagijimų, tai netoli grotos išvedžioti vamzdžiai su čiaupais. Ten nuolat buriasi žmonės, kurie geria šaltinio vandenį, juo prausiasi ir, prisisėmę jo, vežasi į namus. Maldininkai Lurdą lanko ištisus metus, bet iškiliausia čia yra vasario 11 diena. 1907 m. popiežius Pijus X šią dieną paskelbė oficialia Lurdo Švč. Mergelės Marijos švente, o 1908 m. lapkričio 13 d. 50-mečio nuo Marijos



1 pav. Prancūzijos Lurdo grotos šventovė (*Lourdes grotą*)²³.



2 pav. Prancūzijos Lurdo Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo statula²⁴.

apsireiškimų jubiliejaus proga (skaičiuojant nuo pirmojo apsireiškimo 1858 m. vasario 11 d.) įtraukė ją į Romos kalendorių¹².

Iš Pietų Prancūzijos šis pamaldumas pasiekė ir katalikiškosios Europos šiaurės rytinį kraštą – Lietuvą. Čia pirmosios Prancūzijos Lurdo pavyzdžiu įrengtos vietos atsirado 1898–1900 m. Palangoje, o 1908 m. – Plungėje ir Šiluvoje. Šiluvoje liaudis tai pavadino *Šiluvos Lurdu*. Tai Švč. Mergelės Marijos statula, stovinti priešais Šiluvos bažnyčią. Jos pamaldumo tradicija pirmiausia betarpiškai yra susieta su Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje istorija, kai 1608 metais, sunkiais poreformaciniais laikais, Šiluvoje piemenims ganant bandą, netikėtai ant didelio akmens pasirodė Švč. Mergelė Marija. Piemenėliai, ganę bandą lauke, prie didelio akmens, pamatė Ponią palaidais plaukais, laikančią rankose Kūdikėlį ir gaudžiai verkiančią. Vienas iš piemenėlių

tuoju nubėgo pas savo katechetą (Mikalojų Fierą) ir pranešė, ką matęs. Katechetas pasikvietė kalvinistų mokytoją Saliamoną Grodskį, ir abu nuskubėjo prie akmens. Pamatė Ponią ir kreipėsi į ją: „Ponia, ko verki?“. Ši atsakė: „Todėl, kad prieš tai šiose žemėse garbino mano Sūnų, o dabar čia sėja rugius“. Tai pasakiusi išnyko. Tuos žodžius išgirdę katechetas su mokytoju tarė: „Šmėkla kažkokia buvo ar vaizduotės padarinys!“. Paskui vakare, parginę bandą, piemenėliai ėmė pasakoti visiems apie regėjimą. Tarp jų buvo vienas daugiau kaip šimto metų, nuo senatvės apakęs senelis, jis taręs: „Kaimynai, kalbėkite ką norite, ne kokia šmėkla ant akmens pasirodė, bet pati Mergelė su savo Sūneliu, kurio garbei tose žemėse prieš aštuoniasdešimt metų buvo senoji katalikų bažnyčia. O mūsų ponai ją pražudė“¹³. Šitokiais žodžiais Švč. Mergelės Marijos pasirodymą Šiluvoje aprašė seniausios žinomos (1661 m.) šios vietovės istorijos autorius Šiluvos klebonas prepozitas kan. Mikalojus Sviechovskis¹⁴. Stebuklas buvo išaiškintas kaip skatinimas vietos gyventojams atstatyti prieš aštuoniasdešimt metų kalvinistų nugriautą katalikų bažnyčią.

Apsireiškimo vieta kartais painiojama su buvusios bažnyčios vieta. Išties tas „didelis akmuo“ buvo laukuose, tolokai nuo buvusios bažnyčios. Tie laukai vadinami „bažnytinėmis žemėmis“, bet niekur nevadinami kapinėmis. Kapinės toje vietoj pradėtos rengti po Marijos apsireiškimo, o akmuo tik vėliau atsidūrė tarp kapų. Gal toji aplinkybė ir leido statyti kapinėse „ant akmens“ mažą koplytėlę. 1663 m. vyskupas Aleksandras Sapiega koplyčią perstatė, „o ant akmens, ant kurio apsireiškė Marija, įrengė altorių. 1770 m. kun. Tadas Bukota iš Londono parvežė marmurinę Marijos su kūdikiu statulą ir pastatė koplyčios altorių“¹⁵. Kai koplyčia, gaubianti akmenį, paseno ir supuvo, vyskupas Simonas Giedraitis „1818 m. pastatė naują, didesnę, savo stiliumi panašią į Vilniaus katedrą medinę koplyčią, kuri čia išstovėjo ligi XX a. pradžios“¹⁶. Nujos mūro koplyčios projektas jau 1903 m. buvo parengtas Paryžiuje gyvenusio lietuvių architekto Antano Vīvulskio. Ši koplyčia vietos klebono Marcijono Povilo Jurgaičio rūpesčiu norėta pastatyti Marijos apsireiškimo 300 metų jubiliejui¹⁷ (Apsireiškimo koplyčia buvo pastatyta ir pašventinta 1924 m. rugsėjo 8 d., – aut. past.).

Istoriografiniai šaltiniai byloja, kad iki 1909 metų prieš parapijos bažnyčią buvo tuščia aikštė. Šiluvos klebonas Marcijonas Povilas Jurgaitis buvo numatęs šioje aikštėje Marijos apsireiškimo Lurdo 50-ies metų jubiliejaus proga pastatyti Lurdo grotos Švč. Mergelės Marijos statulos kopiją. Tuo pat metu caro valdžia ketino tuščioje aikštėje pastatyti cerkvę. Tai išgirdęs kunigas tuoj nupirko priešais bažnyčią esančią aikštę, aptvėrė ją tvora, aplink apsodino medeliais, iš „Petrapilio parvežė špižinę Dievo Motinos statulą ir pastatė ją sodnely“¹⁸. Tačiau kun. M. P. Jurgaičio Šiluvai padarytas kultūros darbas nepatiko carinės Rusijos valdžiai, nes klebonas „pastatė viešoje aikštėje – *na publičnoj ploščjadi Čudatvornuju Božiju Mater*“ – stebuklingą Dievo Motiną. Valdžia pasiuntė pranešimą „pristavui“. Tačiau klebonui paaiškinus, kad jis pastatęs savo sodnely ne „Čudatvornuju Božiju Mater, bet paprastą statulą iš Petrapilio, iš Navickio liejyklos, viskas nurimo“¹⁹. Taip Šiluvoje aikštėje priešais bažnyčią pastatyta Švč. Mergelės Marijos statula, liaudyje pavadinta *Lurdu*. Ji maldininkų buvo gausiai lankoma per Šiluvoje vykstančius Dievo Motinos Gimimo šventės atlaidus ir išstovėjo iki 1960 m. (3 pav.).

Pirmosios sovietinės represijos Šiluvoje pasireiškė nuo 1959 metų, kada sekdamas 1958 m. Maskvos nurodymu dėl šventų vietų išnaikinimo, 1959 m. balandžio 20 d. Lietuvos komunistų partijos Centro komiteto biuras priėmė nutarimą, kuriame buvo numatyta, kaip sumažinti tikinčiųjų antplūdį per didžiuosius atlaidus į Šiluvą. Buvo nurodyta bažnytinių renginių metu, kurie sutraukia minias tikinčiųjų, rengti pasaulietinius renginius, trukdyti kunigams nuvykti į atlaidus, transporto priemonių valdytojams uždrausta maldininkus vežti automobiliais²⁰. Apie 1960 metus sovietų valdžia įsakė Švč. Mergelės Marijos statulą nuimti. Ji buvo perkelta prie Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčios, o jos vietoje pastatytas paminklas-plokštė „už Tarybų valdžią žuvusiems šiluviškiams“²¹.

Lietuvai atgavus Nepriklausomybę, 1991 m. plokštė perkelta į kapines, o 1992 m. priešais baziliką aikštėje buvo sugrąžinta Švč. Mergelės Marijos statula, liaudies vadinama *Šiluvos Lurdu*²². 2008 metais, minint Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje



3 pav. Šiluvos Lurdo Švč. Mergelės Marijos statula. 1908 m. Nuotrauka Veronikos Lileikienės, 2005 m.²⁵

400-ųjų metų jubiliejų, Kauno arkivyskupo metropolito Sigito Tamkevičiaus, SJ iniciatyva ši statula buvo perlieta iš bronzos.

Peržvelgus pateiktą istoriografinę medžiagą matome, kad Šiluvoje Švč. Mergelės Marijos statula, liaudyje vadinam *Šiluvos Lurdu*, prieš bažnyčią buvo pastatyta dėl dviejų priežasčių: pirmą – vietos katalikų kunigo norėta išvengti caro valdžios ketinimo aikštėje pastatyti cerkvę, antrą – siekiant paminėti Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Lurdo grotose Prancūzijoje 50-ies metų jubiliejų.

LURDO GROTOS PRANCŪZIJOJE IR ŠILUVOS LURDO ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS SKULPTŪROS SAVASTIS

Šiluvos Lurdo kultūrinio aspekto tyrinėjimų problematiką išprovokuoja tai, kad jo pirmtako Lurdo grotos Prancūzijoje šventovę sudaro urvas (grotas), altorius, žvakidė, suolelis, iš uolos ištekančias šaltinis

ir Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo statula (žr. 1 ir 2 pav.).

Šiluvoje, aikštėje prieš bažnyčią, nėra grotos, altoriaus, žvakidės, suolelio, nei iš uolos ištekančio šaltinio. Čia tik stovi Švč. Mergelės Marijos statula, liaudyje vadinama *Šiluvos Lurdu* (žr. 3 pav.).

Pažvelgę į pateiktus pavyzdžius matome, kad Lurdo grotoje Prancūzijoje skulptūros ikonografinis tipas yra Nekaltojo Prasidėjimo Švč. Mergelė Marija, kuriame Marija vaizduojama stovinti, sudėjusi rankas maldai, vilkinti balta suknele, sujuosta melsva, pakankamai plačia juosta, apsisupusi mėlynu ar baltu apsiaustu. Jos galvą dengia balta skraistė arba apsiaustas, pėdas puošia rožių žiedai, o dešinėje rankoje – rožinis. Skulptūroje iškalti žodžiai: „Aš esu Nekaltasis Prasidėjimas“²⁶ (žr. 2 pav.).

Šiluvos Lurdo skulptūroje Marija vaizduojama nuleistomis rankomis, po kojomis – žemės rutulys su žalčiu. Pati skulptūra – balta (nuo 2008 m. – bronzinė). Jos ikonografija yra artimesnė Švč. Mergelės Marijos Maloningosios tipui (žr. 3 pav.). Marijos Maloningosios skulptūroms būdingi šie elementai: ji stovi ant žemės rutulio, po kojomis – žaltys ar pusmėnulis (arba abu kartu). Iš nuleistų Marijos rankų sklindantys malonės spinduliai suvokiami kaip Marijos teikiamos malonės, prašymų išsipildymo simbolis. Drabužių spalvos atitinka Marijos Nekaltojo Prasidėjimo ikonografinio tipo spalvas²⁷. *Šiluvos Lurdo* Švč. Mergelės Marijos statuloje nėra iškaltų žodžių: „Aš esu Nekaltasis Prasidėjimas“, kaip Lurdo grotoje Prancūzijoje.

Švč. Mergelės Marijos pamaldumo istorija susijusi su dogmatiniais teologų ginčais dėl tikėjimo Marijos Nekaltuoju Prasidėjimu. Nuo seno Vakarų pasaulio teologai ginčijosi dėl Marijos Nekaltojo Prasidėjimo.

Pranciškonai, remdamiesi žymiu savo ordino teologu Jonu Duns Škotu, mokė, kad „Marija, kuriai buvo skirta visuotinė nuodėmės (žalčio) pergalė, turėjo būti Dievo apsaugota nuo gimtosios nuodėmės pačioje jos pradžioje, nes nebūtų galėjusi tapti nuodėmės nugalėtoja, jei bent vieną akimirką būtų buvusi nuodėmėje“²⁸.

Dominikonai, remdamiesi savo ordino teologų šv. Alberto Didžiojo ir šv. Tomo Akviniečio mokymu, tvirtino, kad Marija, kaip ir visi žmonės, buvo pradėta gimtojoje nuodėmėje, bet ypatingai Dievo paveikta, nuo nuodėmės apvalyta. Anot šios krypties teologų, Kristaus atpirkimas – visuotinis, nes, šv. Pauliaus žodžiais tariant, visi Adomo asmenyje nusidėjo. Taigi atpirkta turėjo būti ir Marija, nors išskirtinai ir buvo apvalyta nuo gimtosios nuodėmės dėl būsimo Kristaus atpirkimo²⁹.

1476 m. popiežius Sikstas IV patvirtino, jog tikėjimas Nekaltuoju Marijos Prasidėjimu atitinka Bažnyčios mokymą ir Šventąjį Raštą³⁰.

Kaip ir pranciškonai, jėzuitai visada pripažino ir gynė mokymą apie Nekaltąjį Marijos Prasidėjimą. Jėzuitai, pakviesti į Lenkiją ir Lietuvą ginti katalikybę nuo protestantizmo, ypač skatino melstis Marijai.

Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo dogmą paskelbė popiežius Pijus IX 1854 m. gruodžio 8 d. bule *Ineffabilis Deus*³¹, o netrukus, tarsi tai patvirtindama, Lurdo miетelio prieigose pasirodė Švč. Mergelė Marija teigdama, kad „Aš esu Nekaltasis Prasidėjimas“.

IŠVADOS

Atliktas tyrimas leidžia pristatyti šias išvadas:

- pirma, *Šiluvos Lurda* su pirmtaku Lurdo grota Prancūzijoje vienija tai, kad šiose vietovėse įvyko Švč. Mergelės Marijos apsireiškimai;
- antra, *Šiluvos Lurdas* įkurtas Švč. Mergelės Marijos apsireiškimų Lurdo grotoje (Prancūzija) 50-ies metų jubiliejaus paminėjimo proga 1908 m.;
- trečia, *Šiluvos Lurdo* kilmė taip pat sietina su geopolitiniu įvykiu (1908 m. carinė valdžia siekė *Šiluvos Lurdo* vietoje statyti cerkvę);
- ketvirta, *Šiluvos Lurda* ir jos pirmtaką Prancūzijoje vienija tik Švč. Mergelei Marijai skirta statula; kitų Lurdo grotos Prancūzijoje aplinkos atitikmenų Šiluvoje nėra;
- penkta, *Šiluvos Lurdo* Švč. Mergelės Marijos skulptūra, nors ir vaizduoja Mariją, tačiau nėra

Lurdo grotos Prancūzijoje Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo skulptūros kopija, taigi šią statulą vadinti *Šiluvos Lurdu* yra neteisinga. Švč. Mergelės Marijos statula Šiluvoje priskirtina Švč. Mergelės Marijos Maloningosios ikonografiniam tipui.

Atlikto tyrimo rezultatai pagrindžia darbo pradžioje iškeltą prielaidą, kad *Šiluvos Lurdas* yra katalikiško tikėjimo obeliskas Lietuvoje bei Lurdo grotos Prancūzijoje pamaldumo dalinis siekinys, nes su šia statula siekta pasipriešinti carinei rusifikacijai, sovietiniam ateizmui bei Šiluvoje įamžinti 50-ies metų Marijos Apsireiškimo Lurde jubiliejų.

Nuorodos

- ¹ Katela, Paulius. *Marijos šventovė Šiluvoje*. In: *Šiluva*. 1935, Nr. 3.
- ² Vaišnora, Juozas, MIC. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 1958.
- ³ Ilskis, Jonas. *Statulos istorija*. In: *Dienovidis*. 1997, Nr. 21, p. 10.
- ⁴ Urbonienė, Skaidrė. Švč. Mergelė Marija tradicinėje lietuvių skulptūroje ir papročiuose. In: *Liaudies kultūra*. 1998, Nr. 4, p. 25–34.
- ⁵ Motuzas, Alfonsas. *Katalikiškos pridedamosios pamaldos Lietuvoje. Gegužinės ir birželinės pamaldos. Sekminės*. In: *Liaudies kultūra*. 2000, Nr. 2, p. 14–19.
- ⁶ Urbonienė, Skaidrė. Švč. Mergelės Marijos vaizdavimas tradicinėje lietuvių liaudies skulptūroje. In: *Senovės baltų kultūra. Nuo kulto iki simbolio* / Sud. E. Usačiovaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 288–314.
- ⁷ Lileikienė, Veronika. *Lietuvos Lurdų kilmės istorija*. In: *Soter*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2003, Nr. 9 (37), p. 295–311.
- ⁸ Lileikienė, Veronika. *Lietuvos Lurdų (grotų) tipologiniai ypatumai*. In: *Tiltai. Krikščioniškosios vertybės moderniojoje visuomenėje* (priedas). 2004, Nr. 25, p. 119–134.
- ⁹ Kairaitytė, Aušra. Švč. Mergelės Marijos išvaizdos ypatumai folklore. In: *Liaudies kultūra*. 2006, Nr. 1, p. 10–12.
- ¹⁰ Lileikienė, Veronika. *Lietuvos lurdai XIX a. pab.–XXI a. pr.: nuo inovacijos iki tradicijos*. Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, etnologija (07H). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006.
- ¹¹ Jovaiša, Liudas. *Marijos perduotoji žinia nepavaldi istorijos dėsniams*. In: *Šiluvos žinia*. 2008, vasaris, Nr. 4, p. 15–19.
- ¹² Kajackas, Algimantas. *Bažnyčia liturgijoje. Liturgijos raida istorijoje*. Kaunas: Lietuvos katechetikos centras, 1997, p. 160.
- ¹³ Skrinškas, Robertas Gedvydas. *Piligrimo vadovas po stebuklingas Marijos vietas*. Kaunas: Judex, 1999, p. 29–30.
- ¹⁴ Ibid, p. 29.
- ¹⁵ Kviklys, Bronius. *Lietuvos bažnyčios*. T. 3. *Kauno arkivyskupija*. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1983, p. 403.
- ¹⁶ Vaišnora, op. cit., p. 355.
- ¹⁷ Motuzas, Alfonsas. *Katalikų liaudies pamaldumo praktikos Lietuvoje. Vadovėlis aukštosios mokykloms*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2005, p. 115.
- ¹⁸ Lileikienė, op. cit., 2006, p. 37–38.
- ¹⁹ Katela, op. cit., p. 10.
- ²⁰ Streikus, Arūnas. *Sovietų valdžios antibažnytinė politika Lietuvoje (1944–1990)*. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2002, p. 199.
- ²¹ *Vilniaus Verkių Kalvarijos* / Teksto autoriai: kun. K. Latoža, V. Laurukienė, J. Mačiūnaitė, A. Motuzas. Vilnius: Pavilnių ir Verkių regioninių parkų direkcija, 2004, p. 17.
- ²² [S. n.] *Artėjantys Šilinių atlydai: ką mena senieji gyventojai*. In: *Kauno diena*. 1997 m. rugsėjo 5 d., p. 17.
- ²³ Pierre Vincent nuotrauka iš http://www.lourdes-france.org/index.php?goto_centre=ru&contexte=en&id=405.
- ²⁴ Iliustracija iš <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/VirgendeLourdes.JPG>.
- ²⁵ Iliustracija iš Lileikienė, Veronika. *Lietuvos lurdai XIX a. pab.–XXI a. pr.: nuo inovacijos iki tradicijos*. Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, etnologija (07H). Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, priedas Nr. 44, 1 pav.
- ²⁶ Urbonienė, op. cit., 2002, p. 303.
- ²⁷ Ibid, p. 297.
- ²⁸ Vaišnora, op. cit., p. 200.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Motuzas, op. cit., 2005, p. 19.
- ³¹ Bonaventūra, OFM. *Dun Skotas*. In: *Šv. Pranciškaus varpelis*. 1935, Nr. 5, p. 133–138.

Alfonsas MOTUZAS
Vytautas Magnus University, Kaunas

THE LOURDES OF ŠILUVA: A COPY OF THE FRENCH LOURDES GROTTO OR AN OBJECTIVE?

Key words: Lourdes Grotto, *The Lourdes of Šiluva*, Our Lady, a statue.

Summary

Started in France in the 19th century with a folk devotion to the Apparition of Our Lady at the Grotto of Lourdes, creating grottos as a new phenomenon of French culture from 1858 as a new custom spread all over the world.

In Lithuania the building of Lourdes grottos, creating new customs and rituals, started to be realized in 1898 in Palanga. During the 20th century the tradition of Lourdes spread all over Lithuania. We can also see this symbol in Šiluva. A small town of Šiluva is the ethnographic centre of the Lithuanian Catholic Church.

Šiluva is famous for its sanctuaries. It is the Basilica of Šiluva where there is a miraculous image of *The Blessed Virgin Mary with the Child*, the Chapel of Treasures with all the reliquiae, the Chapel of Apparition with the Apparition stone and the altar of Our Lady on it. There are seven Stations of the Sorrowful Mother on the walls. Opposite the Basilica there is the statue of Our Lady, called *The Šiluva Lourdes*. Šiluva is one of the five places in Europe renowned for the Apparitions of Our Lady, recognized by the officials of the Church. It is the earliest apparition in Europe that happened in 1608. In 2008 the Catholic world commemorated the 400th Anniversary of the Apparition of Our Lady in Šiluva.

The commemoration of this event caused the problem of preservation of this religious, spiritual and cultural heritage. One of these objects is *The Lourdes of Šiluva*. The task of the research is to reveal whether the statue of Our Lady at *The Lourdes of Šiluva* is a copy of the French Lourdes or whether it is only an objective.

The tasks of the research: firstly, to define a possible origin of *The Lourdes of Šiluva*, secondly, to establish the origin of the French Lourdes, and thirdly, following the given materials, to reveal what is common between the French Lourdes and *The Lourdes of Šiluva*.

The research allows us to make such conclusions: firstly, what consolidates *The Lourdes of Šiluva* and the French Lourdes Grotto are the Apparitions of Our Lady; secondly, *The Lourdes of Šiluva* was established on the 50th anniversary of the Apparition of Our Lady in Lourdes Grotto in France in 1908; thirdly, the origin of *The Lourdes of Šiluva* is associated with a geopolitical event – the czarist Russia had an intention to build an Orthodox church instead of *The Lourdes of Šiluva*; fourthly, these two places have a statue devoted to Our Lady; fifth, the statue of Our Lady in *The Lourdes of Šiluva* is not a copy of the French Lourdes as Immaculate Conception; it is closer to the iconographical type of Our Lady of Miraculous Medal; so, consequently, *The Lourdes of Šiluva* has nothing in common with the French Lourdes, except the statue of Our Lady.

The results of the research lead to an initial premise that *The Lourdes of Šiluva* is the obelisk of the Catholic Faith in Lithuania and the objective of the French Lourdes Grotto.

Gauta 2009 04 28
Parengta spaudai 2009 05 26

ŠILUVA IR 1937 M. PARYŽIAUS PASAULINĖ PARODA

123

• SPACES OF SACREDNESS

Reikšminiai žodžiai: Juozas Mikėnas, Rūpintojėlis, Paryžiaus pasaulinė paroda, Šiluva, liaudies menas, ideologinis menas.

ĮVADAS

1937 m. Paryžiaus pasaulinė paroda *Meno ir technikos vieta šiuolaikiniame gyvenime* (atidaryta gegužės 24 d.) Lietuvai buvo kulminacinis taškas – jau ne seniai tautiniu pagrindu atsikūrusi Lietuvos valstybė garsiai išreiškė savo identiteto paieškas ir parodė pasiekimus tarptautiniu mastu (1 pav.). Jai pasirengti 1936 m. buvo įkurtas 1937 m. pasaulinės parodos organizacinis komitetas. „Dailės, apskritai meninės kultūros reikšmė šalies reprezentacijai užsienyje buvo keliama jau pirmaisiais nepriklausomos

valstybės gyvenimo metais. Politikai, diplomatai nuo pirmųjų valstybingumo dienų neabejojo, kad kultūra yra tinkamiausia priemonė supažindinti pasaulį su niekam nežinoma Lietuva“¹. Panašios idėjos XX a. I pusėje vyravo visose šalyse. Dailės istorikė Yvonne Brunhammer teigia, kad 1937 m. Paryžiaus pasaulinė paroda atskleidė dailės taikymo propagandos tikslams mastą ir priemones².

Šio straipsnio objektas – pagrindinis 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos Baltijos šalių paviljono Lietuvos ekspozicijos akcentas – Juozo Mikėno



1 pav. Lietuvos skyrius 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos Baltijos šalių paviljone. Nuotrauka Marco Vaux, 1937 m. Adelės ir Pauliaus Galaunių namai, Inv. Nr. GnF 980.

sukurta *Rūpintojėlio* skulptūra. Straipsnyje pasakojama 1937 m. Paryžiaus parodos Lietuvos ekspozicijos pagrindinio ekspozito – *Rūpintojėlio* skulptūros – sukūrimo istorija, svarstomas galimas jo pirmavaizdis, kartu apibūdinami pagrindiniai XX a. ketvirtąjo dešimtmečio Lietuvos kultūrinio konteksto bruožai. Šio straipsnio tikslas – nurodyti skulptoriaus Juozo Mikėno (1901–1964) kūrinio pirmavaizdį, atskleisti skulptūros sukūrimo aplinkybes ir priežastis, kurios lėmė *Rūpintojėlio* siužeto pasirinkimą.

PAGRINDINIS LIETUVOS PAVILJONO EKSPONATAS

Vedinas XX a. 3–4 dešimtmečiais vyravusių idėjų, kai lietuvius jaudino tautinės kultūros paieškos, 1937 m. pasaulinės parodos Lietuvos skyriaus komitetas parodos lankytojams visų pirma norėjo pristatyti lietuvių liaudies meną ir tuo metu lietuvių tautos simboliu laikytą *Rūpintojėlį*. Vienas parodos organizatorių Vytautas Kazimieras Jonynas taip apibūdino organizacinio komiteto siekius: „Norėjome parodyti pasauliui mūsų liaudies skulptūrą, kuri krašto tradicijoje užima reikšmingą vietą. Kaip išraiškingiausią pasirinkome *Rūpintojėlį*. Jis turėjo būti padarytas iš medžio ir, žinoma, būtinai iš ąžuolo. ąžuolas lietuviui nuo pagonybės laikų ypatinga vertybė. Skulptūra turėjo būti didelio formato, kad salės erdvėje neišnyktų ir kartu praturtintų ekspoziciją“³. 1937 m. pasaulinės parodos Lietuvos skyriaus komitetas užsakė J. Mikėnui didelę, apie 3 metrų aukščio, *Rūpintojėlio* skulptūrą, kuri turėjo būti išdrožta iš medžio. Padaryti iš molio ir išlieti iš gipso šią skulptūrą J. Mikėnui buvo visai nesunku. Jo sukurtos skulptūros aukštis 202 cm (žr. 3 pav.). Tačiau kilo sunkumų *Rūpintojėlio* skulptūrą drožti iš medžio⁴. Skulptorius J. Mikėnas nebuvo medžio drožėjas, todėl pagal jo projektą išdrožti kitą skulptūrą reikėjo profesionalo. Iš pradžių buvo svarstoma Petro Vėbros kandidatūra. Vis dėlto *Rūpintojėlį* išdrožė amatų mokyklos instruktoriai, o baigę tuometis Kauno meno mokyklos mokinius Vytautas Kašuba (2 pav.), nors oficialiai prancūzų kalba išleistuose lankstinukuose buvo teigiama, kad skulptūrą pagal Juozo Mikėno modelį „išskobė senas valstietis, dar nepamiršęs dievdirbystės tradicijų“⁵. Menotyrininkė Giedrė Jankevičiūtė pastebėjo: „Gigantiškas *Rūpintojėlis* 1937-ųjų Paryžiaus pa-

rodos Lietuvos ekspozicijoje jau buvo ideologinio pobūdžio kūrinys, nuosekliai apaugintas įvairiomis legendomis, mistifikuojančiomis ir eksponuotąją skulptūrą, ir tradicinę lietuvių skulptūrą“⁶. Išdrožta skulptūra buvo nuvežta į kariuomenės dirbtuves Kaune. ąžuolą visą savaitę virino aliejuje, kad išgairintų medienos drėgmę⁷.

Tačiau *Rūpintojėlio* simbolika Paryžiaus paviljone tenkino ne visus tautiečius. Pasigirdo aštrių kritikos balsų, kritikuojančių tiek J. Mikėno projektą, tiek apskritai *Rūpintojėlio* eksponavimą paviljone. „Mūsų nedideliame, bet gana tuštokame paviljone dominuojantis smūtkelis sukelia iš pradžių nerimtą juoką, paskui apsidairius pajunti kažkokį nykumą, skurdą. Ir pagaliau imi klausti save – ar tik tuo Lietuva teturi pasirodyti šioj meno pasaulinėj parodoj? [...] Man regis prie šio smūtkelio reikėjo pastatyti gražią stilingą Lietuvos kryžių koplytėlę ir į ją patupdyti šį primitivą,“ – rašė vienas iš kritikuotojų⁸. Bronys Raila pastebėjo, kad paviljone „dominuoja ašaroto,



2 pav. Vytautas Kašuba (1915–1997). *Rūpintojėlis*. 1937 m. Medis. NČDM. Nuotrauka Marco Vaux, 1937 m. *Adelės ir Pauliaus Galaunių namai*, Inv. Nr. GnF 1000.

lieso smūtkelio figūra⁹. B. Raila, Vytautas Alantas ir kiti kritikavo ne skulptūrą, o idėją, ar Rūpintojėlio simbolika gali reprezentuoti tuometę Lietuvą¹⁰. Dr. Jonas Balys vietoj Rūpintojėlio siūlė Vyčio ar šv. Jurgio statulėles, kaip geriausiai atitinkančias naujosios Lietuvos emblemą¹¹.

Pasinaudojęs sėkmingu Lietuvos pasirodymu parodoje, Stasys Šalkauskis 1937 m. parašė straipsnį *Lietuviai – istorinių paradoksų tauta*. Jis rašė: „Lietuviškas Rūpintojėlis yra lietuvių tautai reikšmingas simbolis, nes jis savo šaknimis glūdi ir lietuvių istorijoje ir jų geopolitinėje padėtyje. Tai turėjo būti aiškinama lietuviškojo skyriaus lankytojams Paryžiaus parodoje, jei buvo norima, kad lietuviškasis Rūpintojėlis būtų jiems suprantamas kaip centrinis lietuvių tautos simbolis“¹². Paradoksalu, tačiau centriniu lietuvių tautos simboliu Rūpintojėlis tapo patiems lietuviams, nes ši nuostata buvo aktualesnė ir svarbesnė būtent jiems, dėl tautinės savimonės ir jos idealų įprasminimo bei tarptautinio pripažinimo siekio.

Rūpintojėlio įvaizdį ir jo simboliką tarpukariu kūrė politikai, filosofai, literatai, dailininkai ir kiti inteligentai. Simbolika buvo susieta su ilgų priespaudos metų kančiomis, nacionaline kaimo kultūra, lietuviškomis vertybėmis. Maždaug XX a. 3–4 dešimtmėčiais žodis „rūpintojėlis“ net tapo bendrinio lietuvių kalbos žodžiu. Tarpukario Lietuvoje Rūpintojėliu dažnai buvo vadinama bet kurio šventojo skulptūrelė arba ir visa koplytėlė, tikriausiai, siejant šį pavadinimą su jų atliekama globos funkcija. Kita vertus, tai atspinti Rūpintojėlio – tautos simbolio – įsigalėjimą kasdienėje vartosenoje. Rūpintojėlio samprata, apimanti visus šventuosius-globėjus, iš dalies išlikusi iki mūsų dienų.

Tarpukario pažiūrų į Rūpintojėlį ištakų reikėtų ieškoti XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. 1907 m. Krokuvoje publikuotas Michailo Brensteino straipsnis *Krzyże i kaplicki żmudzkie (Žemaičių kryžiai ir koplytėlės)*, kuriame autorius pirmasis apibūdina Rūpintojėlį kaip Lenkijai ir Lietuvai būdingą fenomeną. Be to, šiame straipsnyje autorius žemaičių „smūtkelį“ susieja su jų krašto dvasia. „Gali būt, kad ši „nuliūdusio“ Kristaus figūra labiausiai atspindi žemaičio dvasią ir jo krašto vaizdą,“ – rašė jis¹³.

1919 m. Stasys Šalkauskis Ženevoje išleido knygą *Tarp dviejų kontinentų*, kurioje, kaip ir vėlesniame 1937 m. straipsnyje *Lietuviai – istorinių paradoksų tauta*, tęsdamas M. Brensteino mintį, Rūpintojėlį susiejo su lietuviška dvasia.

1926 m. lietuvių liaudies meno tyrinėtojas Paulius Galaunė rašė: „Kristaus Rūpintojo (Rūpintojėlio, Smutkelio) vaizdas, visos Lietuvos Lietuvių tautos taip mylimas ir dažnai sutinkamas tiek paprastose, tiek ypač miškų koplytėlėse, pakabintose prie medžio kamienų, – Kristaus, kuris vaizduojamas berymojančiu atremta alkūne į kelią ir giliai susimąščiosiu, yra, turbūt, grynas lietuvių skaptuotojų povokio išdingis, simbolinąs kontempliacinį tautos susikauptį ūpą ir jos būdą, o taip pat jos pergyventų amžių skausmą“¹⁴.

Kalbėdamas apie tautos simbolį, 1937 m. straipsnyje S. Šalkauskis Rūpintojėlio simboliką sieja su skausmingais šalies istorijos įvykiais. „Vaizduodama taip Rūpintojėlį, lietuvių tauta vaizdavo taip pat ir savo likimą. Nepaprastas skausmas ir sykiu rimtis, artima resignacijai, yra būdingi lietuviškajam Rūpintojėliui ne tik kaip Kristui, bet ir kaip lietuvių tautos vaizduotojui [...]. Saugumo stoka ir reikalas jį atstoti dirbtinėmis priemonėmis turėjo atsiliiepti į etninį lietuvių tautos pobūdį. Nuolatinis susirūpinimas šiais dalykais negalėjo leisti išsivystyti joje nerūpestingam būdai ir linksmam džiaugsmingumui. Ir šiuo atžvilgiu lietuviškasis Rūpintojėlis yra lietuvių tautai reikšmingas simbolis, nes jis savo šaknimis glūdi ir lietuvių istorijoje ir geopolitinėje padėtyje“¹⁵.

Toks Rūpintojėlio gretinimas su tautiniu charakteriu ir Lietuvos istorija sutinkamas iš esmės visuose ankstesniuose ir vėlesniuose XX a. I pusės rašiniuose, kuriuose nors kiek užsimenama apie šį atvaizdą. Cituodamas P. Galaunę, 1929 m. Antanas Rūkštelė rašė: „Kristus, kuris vaizduojamas berymančiu atremta į kelią alkūne ir giliai susimąščiosiu, yra, turbūt, grynas lietuvių skaptuotojų povokio išdava, simbolizuojanti kontempliacinę tautos susikaupimo nuotaką ir jos būdą, o taip pat jos pergyventų amžių skausmą“¹⁶. Panašiai ši mintis skamba 1930 m. Pauliaus Galaunės *Lietuvių liaudies mene*: „Tų statulėlių meninių formų traktavimas liudija, kad iš tikrųjų Lietuva turi teisės laikyti Rūpintojėlį savo



3 pav. Juozas Mikėnas (1901–1964). Rūpintojėlis. 1937 m. Gipsas. NČDM (Kauno Šv. Mykolo Arkangelo (Igulos) bažnyčia). Nuotrauka Rimos Valinčiūtės-Varnės, 2009 m.

tautos sielos kontempliacija¹⁷. Kunigas Kristupas Čibiras 1936 m. įvedė ir tikybinį aspektą: „Lietuvio „rūpintojėlis“ – tai jo sielos išraiška: kenčianti, bet ir kilni podraug, nukreipta į dangų“¹⁸. Panašias idėjas dėstė ir Klemensas Čerbulėnas 1939 m. straipsnyje *Tragiški siužetai liaudies mene*¹⁹. Tarp tokio pobūdžio rašinių, regis, net nepastebėtas praeina laikraštyje *Dzień Kowieński* publikuotas Józefo Perkowskio 1929 m. straipsnis, kuriame autorius į Rūpintojėlį pažiūrėjo kaip į platesnį reiškinių ir iš esmės aptarė jo kilmę ir paplitimą Europos mene²⁰.

Visos šios publikacijos svarbios kultūriniam, o ne religiniam Rūpintojėlio įvaizdžiui ir atvaizdui plisti.

Rūpintojėlio atvaizdu iliustruotos Prano Genio knygos *Džiugo varpai* (1928 m.), *Atnašavimai* (1935 m.). Rūpintojėlio vaizdinys sutinkamas literatūroje, pvz., kun. Stanislovo Durskio *Smutkelis* (1925 m.), Vinco

Mykolaičio-Putino *Rūpintojėlis* (1926 m.), *Altorių šešėly* (1933 m.), Juozapo Girdenio *Rūpintojėliui šalia kelio* (1935 m.), Jono Aisčio *Rūpintojėlis*, Prano Genio *Rūpintojėliai* (1941 m.) ir t. t.

1934 m. Rūpintojėlis įžengė į teatro sceną – apie jį pastatyta pjesė. Tiesa, spektaklis susilaukė nemažai amžininkų kritikos kaip nevykęs pastatymas. Jonas Grinius rašė, kad „kokia vykusį nedidukę baladę apie smūtkelį mums būtų buvusi daug malonesnė negu A. Jasiūno keturi aktai *Smūtkelio šalis*“²¹.

Rūpintojėlio atvaizdas atsirado daugelio dailininkų kūriniuose. Grafikai Vytautas Bičiūnas, Jonas Steponavičius sukūrė P. Galaunei ekslibrisus su Rūpintojėlio atvaizdu. A. Rūkštelė analogišką ekslibrisą sukūrė M. K. Čiurlionio galerijai. Rūpintojėlio skulptūrėlė matyti grafikų, dailininkų-tapytojų darbuose, peizažuose, naturmortuose, figūrinese kompozicijose, pvz., Adomo Galdiko *Malda* (1937 m.), Leonardo Kazakevičiaus *Prieš audrą* (1934 m.), Antano Kučo *Lietuvoje* (1937 m.) ir t. t. Visose meno srityse kurtas Lietuvos kaip rūpintojėlių šalies paveikslas.

J. MIKĖNO RŪPINTOJĖLIO PIRMAVAIZDIS

Rūpintojėlio – lietuvių tautos simbolio idėjos įsigalėjimas lėmė tautodailės rinkimo sąjudį, o inteligentijos pastangos „paversti Rūpintojėlį centriniu lietuvių tautos simboliu“ tapo pagrindine priežastimi, kodėl respublikos muziejuose sukauptos turtinčiausios šio ikonografinio tipo dievadirbių drožtų skulptūrėlių kolekcijos.

Liaudies meistrų kurtų Rūpintojėlių buvo ieškoma specialiai, o rasti dažniausiai būdavo paimami į muziejų. Kipras Ausiejus 1931 m. ekspedicijos dienoraštyje rašė: „Užsukom į Asteikių kaimą. Norėjom padaryti keletą nuotraukų [...]. Vienoj iš sodybų radau smutkelį. Labai nudžiugau, tai pirmas egzempliorius į mūsų kolekcijas“²². Arba mažų mažiausiai toks faktas bent jau užfiksuotas ekspedicijų dienoraščiuose. „Dikmonių kaime prie vieškelio stovi stulpas. Jo viršų po stogeliu šv. Jonas Krikštytojas, apačioj gi dar kelios statulėlės, tame skaičiuje ir „smutkelis“. Tai pirmutinis, kurį užtikau šiame krašte,“ – rašė Vytautas Bičiūnas 1927 m.²³ Rūpintojėlio skulptūrėlės tapo vos ne pirmaeilium

fiksuotinu objektu, nustūmusiu į šalį likusios liaudies skulptūros ikonografijos tyrimus. Kita vertus, Rūpintojėlio skulptūrėlės nebuvimas kokiame nors kaime laikytas trūkumu. „[Gražiškiai, Liepalotų k.] Smūtkelis – Rūpintojėlio nesimato. Kaip didžiausias Rūpintojėlis rūpinsis mūsų vargais bėdomis, jeigu mes Jį pamirštame, Jo atminimui nei ženklo nepastatome“²⁴.

1926 m. J. Mikėnas kartu su kitais Kauno meno mokyklos auklėtiniais Antanu Tamošaičiu, Rimtu Kalpoku rinko liaudies meną M. K. Čiurlionio galerijai. Tautodailę rinko ir pavieniai asmenys. Tarpukariu „beveik kiekvienas dailės kolekcininkas turėjo didesnę ar menkesnę liaudies meno skyrelį. Daug tautodailės vertybių buvo sukaupę tapytojai Antanas Žmuidzinavičius, Kazys Šimonis, A. Galdikas, grafikas Gerardas Bagdonavičius, visuomenės veikėjas Kazys Grinius, kunigas Adolfas Sabaliauskas-Žalia Rūta, kiti“²⁵. Menininkams jų kolekcijų eksponatai tapdavo įkvėpimo šaltiniu ar tiesioginiu jų kūrinių pirmavaizdžiu. Tarp tokių pirmavaizdžių būta ir konkrečių liaudiškų Rūpintojėlio skulptūrėlių. Tokių konkrečių pirmavaizdžių turi ir J. Mikėno 1937 m. Lietuvos paviljonui pasaulinei Paryžiaus parodai kurtas *Rūpintojėlis* (3 pav.).

Veikiausiai 1936 m. vasarą skulptorius J. Mikėnas ir Zigmas Toliušis keliavo po Lietuvą ir užsuko į Šiluvą. Zakristijonas kartu su kitais lankytojais juodu įleido bažnyčios apžiūrėti. Lankytojams ir Z. Toliušui nuėjus į zakristiją, „skulptorius Mikėnas pasiliko bažnyčioje, norėdamas geriau apžiūrėti gausius bažnyčios paveikslus ir statulas. Išėjus man iš zakristijos bažnyčion Mikėnas priėjo prie manęs ir pakylomis pasakė – radęs už didžiojo altoriaus seną Rūpintojėlio statulėlę. Aš pasiūliau pažiūrėti stovylėlę. Mes visi drauge su zakristijonu užėjome į tamsoką nišą už didžiojo altoriaus ir tenai kampe ant grindų pamatėme apdulkėjusį rūpintojėlį, kurį išnešėm švieson“²⁶.

J. Mikėnas nušluostė dulkes nuo skulptūrėlės. Liudininkų manymu, tai buvęs gražus kūrinys. Sėdinčio ir parėmusio galvą ant rankos Kristaus statulėlė buvo gal kokių 20–30 cm aukščio, meniškai išdrožta, šviesiai nudažyta²⁷. J. Mikėnas pasakęs Z. Toliušui, kad Rūpintojėlį reikia būtinai paimti ir

išgelbėti nuo galinčio pražuvimo. Z. Toliušis sutikęs, tik jei zakristijonas leisias. Tuomet J. Mikėnas nuėjęs kalbėtis su zakristijonu ir netrukus grįžęs su Rūpintojėliu. Vėliau prisipažino davęs zakristijonui už statulėlę penkis litus.

Tarpukariu bažnyčiose būta liaudies meistrų kurtų skulptūrėlių. Ne vienas Rūpintojėlis taip pateko į muziejų. Alantoje buvo įkurtas bažnytinis muziejelis, iš kurio paimtas Rūpintojėlis. „Čia radome iš visur sugabentų – suaukotų paveikslų, statulėlių, monstrancijų, net vieną „smutkelį“ (šventoriaus vartų یدuobę), kurį Aluntos klebonas paaukojo galerijai (nes tai ne bažnyčios turtas)“²⁸. Taip Rūpintojėlis pateko į muziejų iš Beržoro bažnyčios. Rūpintojėliai nebuvo laikomi bažnyčios turtu, todėl juos surinkti būdavo palyginti lengva. Iš sugriuvusių koplytėlių ar koplytstulpių juos į bažnyčią sunešdavo parapijiečiai.

Nežinoma, kaip atsirado Rūpintojėlis už Šiluvos bažnyčios Didžiojo altoriaus, kada ir kieno buvo išdrožtas, kada padėtas už altoriaus. To nepavyko nustatyti ir šios istorijos dalyviams. Pasak Z. Toliušio, „galbūt, jis išgulėjo bažnyčios užkampy ne vieną desėtką metų. Galimas daiktas, jis buvo atneštas bažnyčion kurio nors dievobaimingo maldininko-atnašautojo ir bažnyčioms tarnams neradus jam geresnės vietos buvo numestas į kampą. Arba jis buvo rastas kapinėse ar šventoriuje, nukritęs ant žemės nuo kryžiaus ar koplytėlės ir padėtas bažnyčion už altoriaus kokios nors rūpestingos davatkos. Galbūt pagaliau statulėlė buvo padėta už altoriaus kurio nors kunigo parėdymu. Visa tai buvo, žinoma, vien tik mūsų spėliojimai“²⁹.

Grįžus į Kauną, Šiluvos Rūpintojėlis iš pradžių buvo Z. Toliušio bute, puošė jo darbo kabinetą, kreipė svečių ir lankytojų dėmesį; vėliau J. Mikėnas pasiėmė jį sau. Z. Toliušis neprieštaravo, nes šis buvo jį radęs ir sumokėjęs už jį Šiluvos zakristijonui³⁰.

Z. Toliušio liudijimu, būtent pagal šią Šiluvoje rastą skulptūrėlę J. Mikėnas sukūrė savo garsųjį skulptūros projektą, pagal kurį buvo išdrožta medinė skulptūra, buvusi pagrindiniu 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos Lietuvos paviljono akcentu ir susilaukusi daug visuomenės ir spaudos kritikos ir gyvų diskusijų.

Dabar J. Mikėno skulptūra saugoma Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, o jos pirmavaizdžio likimas nežinomas, nes po skulptoriaus mirties dirbtuvėse buvęs turtas buvo išnešiotas į visas puses.

Nors skulptorių J. Mikėno ir V. Kašubos darbai tėra „pažodinis“ vienos Rūpintojėlio skulptūros mėgdžiojimas, tačiau vis dar lieka svarbiais menininkų kūrybos etapais. O Šiluva tokiu tiesioginiu ir netiesioginiu būdu įrašyta į moderniosios Lietuvos kūrimo ir moderniosios lietuvių dailės istoriją. Vertinant 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos pagrindinį eksponatą, aišku, kad jį vykdydami ir didindami skulptoriai susidūrė su praktiniais liaudiškos formos, jos išraiškos perteikimo profesionalioje kūryboje sunkumais. Vis dėlto šie kūriniai liko „etapiniais“ abiejų autorių kūryboje ir liudija apie XX a. ketvirtojo dešimtmečio Lietuvos kultūros realijas.

IŠVADOS

Rūpintojėlio siužeto pasirinkimą 1937 m. Paryžiaus pasaulinės parodos Lietuvos paviljono pagrindiniam eksponatui lėmė XX a. ketvirtojo dešimtmečio politinė ir kultūrinė situacija. XX a. 2–3 dešimtmečiais formuotas „Lietuvos – Rūpintojėlių šalies“ įvaizdis, ketvirtajame dešimtmetyje tapo nekvestionuojamu teiginiu. 1937 m. Paryžiaus pasaulinė paroda tapo vienu svarbesnių „etapų“ šioms idėjoms pasaulyje įtvirtinti.

Nors tuometėje spaudoje būta kontraversiškų vertinimų, skulptoriaus Juozo Mikėno *Rūpintojėlis* ženklina ištisą tarpukario nepriklausomos Lietuvos kultūros epochą ir išlieka vienu svarbiausių skulptoriaus kūrybos darbų.

Galimu J. Mikėno *Rūpintojėlio* pirmavaizdžiu laikytina 1936 m. Šiluvoje už Didžiojo altoriaus rasta nežinomo liaudies meistro drožta skulptūrėlė, kurios tolesnis likimas šiandien nežinomas.

Nuorodos

- ¹ Jankevičiūtė, Giedrė. *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2003, p. 53.
- ² Ibid, p. 47.
- ³ Jonynas, Vytautas Kazimieras. *Kai gimė pasitikėjimas savimi*. In: *Kultūros barai*. 1987, Nr. 11, p. 59.
- ⁴ Ibid, p. 60.
- ⁵ Jankevičiūtė, op. cit., p. 72.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Jonynas, op. cit., p. 60. Dabar skulptūra (be inventoriaus numerio), kaip ir jos modelis (Ms 350), priklauso Nacionaliniam M. K. Čiurlionio dailės muziejui.
- ⁸ J. P. *Mūsų paviljonas Paryžiuje*. In: *Akademikas*. 1937, Nr. 17–18, p. 398.
- ⁹ Br. R-a [Raila]. *Pasaulinę parodą belankant*. In: *Lietuvos aidas*. 1937 m. rugpjūčio 4 d.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Balys, Jonas. *Smūtkelio kultas*. In: *Akademikas*. 1937, Nr. 15, p. 312.
- ¹² Šalkauskis, Stasys. *Lietuviai – istorinių paradoksų tauta*. In: *Krantai*. 1989, Nr. 6, p. 18.
- ¹³ Brenstein, Michał. *Krzyże i kapliczki żmudzkie*. In: *Materiały antropologiczny, archeologiczny i etnograficzny*. Krakow, 1907, s. 12.
- ¹⁴ Galaunė, Paulius. *Lietuvių kryžiai*. Kaunas: Čiurlionies galerija, 1926, p. 9.
- ¹⁵ Šalkauskis, op. cit., p. 17–18.
- ¹⁶ Rūkštelė, Antanas. *Lietuvių tautodailė*. Kaunas: Lietuvių dailės d–ja, 1929, p. 83.
- ¹⁷ Galaunė, Paulius. *Lietuvių liaudies menas*. Kaunas: L. U. Humanitarinių mokslų fakultetas, 1930, p. 176.
- ¹⁸ Čibiras, Kazimieras. *Liturgika*. Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1936, p. 33.
- ¹⁹ Čerbulėnas, Klemensas. *Tragiški siužetai liaudies mene*. In: *Lietuvos aidas*. 1939 m. balandžio 6 d., p. 1.
- ²⁰ Perkowski, Józef. *O żmudzkich figurkach ludowych Matki Boskiej i Christusa Smutkielisa*. In: *Dzień Kowieński*. 1929, Nr. 195, s. 2; Nr. 201, s. 3; Nr. 204, s. 2.
- ²¹ Grinius, Jonas. *Žudančios abstrakcijos mene*. In: *Naujoji Romuva*. 1934, Nr. 205–206, p. 902.
- ²² Ausiejus, Kipras. *Etnografinės-archeologinės ekspedicijos Noriškių – Kulupėnų grupės nario dienoraštis, 1931 m.* NČDM. Liaudies meno skyriaus archyvas. LA 1378, l. 19.
- ²³ Bičiūnas, Vytautas. *M. K. Čiurlionio galerijos tautodailės rinkimo ekspedicijos į Utenos ir Ežerėnų apskritis dienoraštis*. D. 1. 1927 m. NČDM. Liaudies meno skyriaus archyvas. LA 1368, l. 15.
- ²⁴ *Kaimas be kryžiaus*. In: *Šaltinis*. 1937, Nr. 1, p. 5.
- ²⁵ Mulevičiūtė, Jolita. *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2001, p. 164.
- ²⁶ Toliušis, Zigmas. *Atsiminimai ir apybraižos*. D. 1. LNB RS. F. 66, b. 5, l. 144.
- ²⁷ Ibid, l. 145.
- ²⁸ Bičiūnas, op. cit., l. 47.
- ²⁹ Toliušis, op. cit., l. 145.
- ³⁰ Ibid, l. 146.

ŠILUVA AND THE 1937 PARIS WORLD EXHIBITION

Key words: Juozas Mikėnas, Christ in Distress, Paris World Exhibition, folk art, ideological art.

Summary

The object of the article refers to the main focus of the Lithuanian pavilion at the 1937 Paris World Exhibition, the sculpture of *The Christ in Distress* created by Juozas Mikėnas (1901–1964). The article explores the creation history of this exhibit as well as cultural circumstances of the given period which determined the choice of the main subject for that exhibit. The paper also specifies a possible prototype of the J. Mikėnas' *Christ in Distress* sculpture. About 1936 a small sculpture of *The Christ in Distress* created by a folk artisan was found behind the High altar in Šiluva. According to the witness of this event Zigmas Toliušis, namely this sculpture carved by an unknown folk artist became the source of inspiration for the sculptor J. Mikėnas.

The choice of *The Christ in Distress* subject for the main exhibit of the Lithuanian pavilion at the 1937 Paris World Exhibition was determined by the political and cultural situation of the fourth decade of the 20th century. The image of Lithuania as “the country of the Christ in Distress”, formed in the second and third decades of the 20th century, became an unquestionable affirmation in the fourth decade of that century. The 1937 Paris World Exhibition turned to be one of the major “stages” in consolidating these ideas in the world.

In spite of controversial evaluations in the press of that period, the work of the sculptor J. Mikėnas marks the whole cultural epoch of interwar independent Lithuania and also remains one of the most important works in the sculptor's oeuvre.

Gauta 2008 07 03
Parengta spaudai 2009 05 23

Vitalija TRUSKAUSKAITĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

KATALIKIŠKŲ BENDRUOMENIŲ TEATRAS: ŠILUVOS PATIRTIS

Reikšminiai žodžiai: sakralinis teatras, teatras vienuolijose, bendruomenių teatras, atminties metaforos, tapatybė.

Pirmaisiais religinio teatro kūrėjais krikščioniškoje Europoje buvo diakonai, vienuoliai ir gausūs pasauliečiai. Jų entuziazmas ir kūrybinė veikla sukūrė religinio teatro fenomeną.

Originalių religinio teatro organizacinių iniciatyvų sulaukta režisūriniame teatre, moderniojo teatro meninėje sklaidoje. Organizaciniai religinio teatro kūrybos aspektai sietini su dramaturgų ir režisierių individualia menine profesinio teatro raiška. Religinis spektaklis tapo ne tik mėgėjų, bet ir profesionalaus, repertuarinio teatro kūrybos objektu, o jo gimimas – neatskiriamas nuo menininko pasaulėjautos ir meninės iniciatyvos. Todėl katalikiškų bendruomenių teatre galima aptikti stilių, teatrinės kalbos įvairovę, nepaprastos ištikimybės krikščioniškajam identitetui pavyzdžių, išpūdingų Evangelijos apmąstymų, bendruomeniškumo potyrių. Statant ir vaidinant sakralinius spektaklius, buvo ugdoma religinio tapatumo jausena.

Tūkstantmečių sankirtos Lietuvos teatrų kūryboje vis dar pastebimi religinės jausenos ženklai, lydėję menininkus tiek klasikinio, tiek modernaus teatro laikotarpiais. Galima svarstyti, ar jie yra tokie pat išpūdingi, kaip viduramžių Europos ar jėzuitų baroko teatro laikais. Galima stebėtis sakralinio teatro tęstinumo fenomenu, neišnykusiu ir modernybės amžiuje, pakitusia naujojo *homo religioso* savimone, tebereflekтуojama kita, nūdieniška, teatrine kalba. Todėl verta paklausti, kokias menines idėjas šiuolaikinis teatras išsaugojo, atkūrė, permąstė, ir pastebėti

jų sąsajas su sakralinio teatro istorija bei šiuolaikinio *homo religioso* identiteto būviu.

Šiame straipsnyje pristatomos religinio teatro ištakos, teorinės katalikiškų bendruomenių sakralinio teatro kūrybos nuostatos, apžvelgiamos Lietuvos katalikiškų bendruomenių teatrinės iniciatyvos, pristatomi atskiri sakralinio teatro pavyzdžiai. Straipsnyje aptariama Šiluvos parapijiečių teatrinė kūryba 1934–1944 m. – poeto Mykolo Linkevičiaus dramos *Marijos šventovė* pastatymai, šio spektaklio rekonstrukcija ir kūrybinė interpretacija iševiojose; 1957–1959 m. Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo Vargdienių seserų kongregacijos Putname (JAV) sukurti spektakliai *Šiluvos stebuklas* ir šiuolaikinės katalikiškos bendruomenės – Eucharistinio Jėzaus seserų kongregacijos seserų globojamų vaikų teatralizuota meditacija, vaidinta Šiluvoje, bažnyčios prieangyje 2008 m. Straipsnyje siekiama atskleisti estetines spektaklio *Marijos šventovė* prasmes, skirtingose laiko ir erdvės dimensijose sukurto atminties apie Šiluvos stebuklą teatrinės metaforos bendruomenines reikšmes. Lyginamoji pastatymų analizė suteikia galimybę išryškinti sakralinio teatro kaip atminties, mneumoninių strategijų ir rekolekcinės paskirties metaforą.

Šiluvos spektaklio rekonstrukcija šiame straipsnyje atliekama remiantis plačiais sakralinio teatro teorijos ir praktikos kontekstais, su kuriais supažindinama pristatant išpūdingus sakralinio teatro istorijos Lietuvoje puslapius.

Misterinio, meditacinio, antirealistinio ar poetinio teatro idėja išliko Lietuvos teatro teorijoje, Jurgio Baltrušaičio, Vydūno, Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės, Vinco Mykolaičio-Putino, Balio Sruogos teatro vizijose. Misteriniuose viduramžių vaidinimuose publikos ir artistų būta ne mažiau nei per graikiškąsias dionisijas. Misterijų, miraklių, moralite, farsų organizatoriai – amatininkai ir gildijų nariai kūrė išpūdingus pragaro ir rojaus vartus, įreminusius kiekvieną misterinį vyksmą. Misterijų metu jie virto judėjų pulkais, angelais, minia prie Golgotos kalno, įžiebė Betliejaus žvaigždėlę viduramžiškosios Europos peizaže ir kartu su daugiatūkstantine žiūrovų minia sukūrė pirmąją krikščionišką teatro bendruomenę.

Kuo dalijasi ši bendruomenė? Dievo žodžiu. Misterinis teatras buvo ne tik populiariąja Biblija. Naiviomis ir poetiškoms misterinio teatro metaforomis skleidėsi Dievo slėpinys. Misteriniame teatre galėjo būti personifikuojami evangeliniai asmenys. Tačiau Dievas, skirtingai nuo ritualinių politeistinių vaidinimų, viduramžių pjesėse dalyvavo metaforiškai pavidalu. Vaidinant Senojo Testamento personažus, dramų tekstuose Dievas būdavo įvardytas kaip Esysbė. Svarbu pažymėti, kad krikščioniškasis teatras vystė šią tradiciją. Religinio teatro esmė – Dievo slėpinys buvo ne teatralizuojamas, bet metaforizuojamas.

Viduramžiais miestų aikščių vaidinimai prisidėjo prie krikščioniškojo identiteto kūrybos. Daug kam Šv. Velykų ryto ar Šv. Kalėdų nakties misterijos tapo pirmuoju nematomo Dievo slėpinio išgyvenimu. Gal viduramžių misterinį užmojį galima būtų įvardyti kasdienės aplinkos atšventinimu, asmens pakeitimu patyrus dieviškosios meilės dvasią, miesto evangelizacija. Misterijos pradėjo ugdyti asmeninį žmogaus ryšį su Dievu per Kristaus gimimo ir mirties paslapties metaforizaciją teatre.

Renesansiniuose religinio teatro vaidinimuose evangelinių siužetų problematika buvo išplėsta. Siužetinių artumą Evangelijai renesansinėje dramoje pakeitė antropocentrinės dievoieškos temos. Iš ispaniškųjų *autos sacramentales*, per itališkąsias *sacre rappresentazioni* į universitetinį mokyklinį teatrą atkeliavo

ypač populiarios atsivertimo, pasaulio katechezės ir didvyriškų pasišventimų Dievo planui temos. Galima tik spėlioti, kad Vytauto, Jogailos katalikiškas pastangas lydėjo kokios parateatrinės reprezentacijos. Žymiai sėkmingesni Lietuvos religinio teatro istoriografijai XVI a. ir XVII–XVIII a.

Jėzuitų kolegijų teatre buvo sukurta religinio teatro teorija. Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus, Jacobo Pontanuso, Pranciškaus Lango teatro ir literatūros poetikas nagrinėjančiuose darbuose aptarti ir pristatyti jėzuitų dramų bruožai, atskleistas jėzuitų teatro vaidybos savitumas¹. Esminis reikalavimas, keltas kolegijų auklėtiniais, skatino protingą ir jautrų jų santykį su dramų dvasine problematika. Vaidmenį formuoja dvasinės auklėtinio įžvalgos. Išorinė vaidmens raiška aprašoma laikantis barokinio teatro retorinės tradicijos, išlaikant neoklasikiniame teatre paplitusias *bella natura* idėjas².

Taip sutaurintas aktorius gestas kūrė išorinę teatro formą, o dvasinių įžvalgų metodas buvo taikomas aktorius vidinei sceninei savijautai ugdyti. Iškiliausia jėzuitų baroko teatro palikimo dalis – kontempliatyvus vaidybos metodas, gimęs dvasinių pratybių metu, skirtas žmogaus dvasiai atitaisyti ir žmogaus ir Dievo ryšiui atstatyti ar sutvirtinti.

Jėzuitų kolegijos auklėtinis, o nuo 1636 m. – pranciškonų vienuolis Pedro Calderonas de la Barca 1645 m. savo veikale *El Gran Teatro del Mundo* realybę interpretuoja kaip spektaklį, kurio vyriausiasis režisierius – Dievas³. Svarbu ne tik tai, kad realybė teatralizuojama. Tai daryta ir anksčiau – Renesanso epochoje, pavyzdžiui, Shakespeare'o dramose. Ir P. Calderonas teatrą tapatina su pasaulio modeliu, tačiau barokinio pasaulio kuriamoji ir valdančioji jėga – Dievas.

Sakraliąją iliuzinės scenos dėžutės sferą scenografai Ludovico Burnacini, Domenico Mauro, Gian Lorenzo Bernini, Carlo Antonio Forti perkėlė į scenos dėžutės viršutinę dalį. Todėl barokinėje jėzuitų teatro scenografijoje dominavo vertikalūs sprendimai, alegorizuojantys dieviškąsias ir pragariškąsias jėgas, o neramią barokinės scenos padangę vainikavo skriejantis Švč. Trejybės simbolis⁴. Pasaulį, režisuojamą Dievo, P. Calderonas pavadino *Theatrum mundi*. Tačiau pasaulio, kurį režisuoja Dievas,

pagrindinė figūra – žmogus. *Theatrum mundi* veiksmo dalyvis yra asmuo, atkuriantis savyje Dievo atvaizdą ir siekiantis Amžinojo Išganymo.

Teatrum mundi pasaulyje, kurį įspūdingai atskleidė jėzuitų baroko teatro scena, buvo siekiama atkurti žmogaus ir Dievo ryšį. Veiksmas, atkuriantis šį ryšį, ir yra dieviškosios meilės kontempliacija. Ji tampa jėzuitų dramos vidiniu veiksmu. Kontempliacijos įgūdžiai įgyjami dvasinių pratybų keliu. Taip teatras dalyvauja naujo tipo religingumo kūryboje ir išskirtinė šio proceso vieta skiriama aktoriui, jėzuitų kolegijų ir universitetų auklėtiniui, žengiančiam religinės jausenos ugdymo keliu.

Išsamioje jėzuitų teatro studijoje *Prie Lietuvos teatro ištakų* profesorė Vanda Zaborskaitė mini 329 vaidinimus, kuriuos kūrė Vilniaus akademijos, Kazių, Kauno, Pašiaušės, Žodiškio, Panevėžio pijorų, Pinsko, Gardino, Polocko ir kitų kolegijų profesoriai ir jų auklėtiniai. Šis vaidinimų skaičius paremtas išlikusiais rašytiniais šaltiniais⁵. Didžioji jų dalis – spektaklių programos. Palyginę spektaklių tekstų bei jų aprašų skaičių su Vokietijos ar Italijos jėzuitų dramų tekstų bibliografiniais aprašais, galime numanyti, kad Lietuvoje jų išliko tik dalis⁶. Jėzuitų Akademijoje visą laiką veikė teatras, kuriam specialią salę 1715 m. įrengė skulptorius Jonas Boklavskis, o 1733–1744 m. – garsus stalius jėzuitas Ignatas Bartčas.

Rašytiniai Lietuvos jėzuitų šaltiniai atskleidžia kelis vaidinimų tipus, susiformavusius XVII–XVIII a.: teatralizuotos jėzuitų procesijos, apibūdintinos kaip parateatrinis reiškiny, artimas ritualiniam teatrui; spektakliai, vykę uždaruose kolegijų kiemuose ar specialioje teatrui skirtoje patalpoje, teatro scenoje vaidinti dramatinio teksto pagrindu. Minėtinos ir teatralizuotos retorikos pratybos. Jėzuitų teatro scena priėmė ir baleto žanrą. Baleto spektakliai tapo bendros sceninės raiškos dalimi.

Per du šimtus metų jėzuitų teatro stilistinė raiška patyrė pasaulietinio renesansinio, klasicistinio teatro įtakas. Tačiau savičiausias jėzuitų teatrinės kūrybos puslapis – jėzuitų baroko teatras, gimęs XVII a. ir Lietuvoje peržengęs XVII–XVIII a. sankirtą.

XVII a. pirmosios pusės Lietuvos teatrinis gyvenimas

išsiskyrė teatrinų procesijų gausa. Procesijomis pagerbiami kanonizuotas šv. Kazimieras, beatifikuotas Juozapas Kuncevičius, šv. Jurgis, šv. Kotryna, Vladislovas IV ir Cecilija Renata, Jonas Karolis Katkevičius, Bulgarijos karaliaus sūnus Tribelijus, šv. Stanislovas – „kitatikio Osmano nugalėtojas“⁷. Procesinio veiksmo metu metaforizuojama šventųjų gyvenimo auka, pagerbiami karaliai, įprasminami istoriniai įvykiai. Iškeliomos krikščioniškos vertybės, primenami apvaizdos palytėtieji, išskiriama gyvenimo auka. Atnašaujama, atšventinama profaniškoji miesto erdvė. Primenant pasiaukojimą, Dievui aukojamos žmogaus pergalės. Teatro raiška procesijose buvo gausi. Simboliai, alegorijos, emblemos personifikavo ne tik fizinį, bet ir intelektualų pasaulį, skirtą kontempliatyviai regai. Tačiau ne kosmumai ir išmoninga butaforija išskyrė procesijas.

Atsiverskime 1624 m. Dievo Kūno šventės procesijos programą, surašytą „akademikų Jėzuitų“⁸. Joje aprašoma „šešeriopa Dievo su žmonėmis šventovė“. Tai – laiko ir vietos atžvilgiu universalios *Theatrum mundi* dekoracijos. Jose veikia Senojo ir Naujojo Testamento personažai, jiems talkina gausybė alegorinių figūrų. Šventovė kuriama šešiose procesinio veiksmo dalyse.

Pirmojoje procesijos programos dalyje eksponuojama *Dievo padangtė* Saulėje, arba žemiškasis pasaulis. Karaliai iš visų keturių pasaulio šalių važiuoja priešais Saulės vežimą. Apvaizda sklendo virš Saulės. Inteligencija sukasi apie Saulės nušviestas Azijos, Afrikos, Amerikos, Europos personas. Už jų pasirodo Adomas, Abelis, Kainas, nešini aukomis. Nojų lydi jo sūnūs, Abraomas ir Izaokas. Žemė ir jos gyvieji bei mirę gyventojai susitinka su Apvaizda ir šis susitikimas paruošia juos procesijos žygiui į Dievo šventovę. Taip palaiminama *Dievo padangtė* Saulėje. Šią procesinio veiksmo dalį galime pavadinti kelionės į *Dievo padangtę* ekspozicija.

Antrojoje dalyje atskleidžiamos aplinkybės, kurios nurodomos kaip dvasinės kelionės taisyklės. Antrojoje dalyje atrandama Sandoros skrynia. Pranašas Mozė, padedamas Narsumo, Aarono, Levitų, karaliaus Dovydo ir jo sūnaus Saliamono, lydimi angelų choro, paskelbia Dešimt Dievo Įsakymų. Taip *Dievo padangtės* Saulėje gyventojai, atrasdami

dvasinio gyvenimo taisykles, pradeda savo kelionę aukštyn, į metafizinę Šventovę. Antrojoje dalyje medituojamas Įsakymų turinys. Testamentinių personažų apsuptyje procesinio veiksmo dalyviai prikelia savo sielą, pažadina dvasinę savivoką, nusižymi kelio į Dievo šventovę gaires.

Trečiojoje procesinio vyksmo dalyje medituojamas Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai, medituojama Dievo meilė. Apreiškime dalyvauja ne tik Arkangelas Gabrielius, bet ir Skaistybė, Angelas degančiu kūnu, Judita ir Holofernas, Dovydo maldaujanti Abigailė. Plazdant vėliavoms, pažymėtoms Dievo Gimdytojos ženklais, susitinka Žemiškoji ir Dieviškoji meilė. Meilė atitaiso ir perkeičia *Theatrum mundi* pasaulį. Stebėdami Mergelės Marijos ir Arkangelo susitikimą, procesinio veiksmo dalyviai regi žemiškosios ir dieviškosios padangtės susijungimą, atranda savuosius laiptus į dangų. Kas vyksta parapijiečių širdyse, stebint Apreiškimo sceną? Visai nesunku įsivaizduoti, kad vieni stebisi Gabrieliaus sparnais, kiti, užvertę galvas, žvelgia į dangų, tarsi gėrįsi Dievo pasiuntinio įveiktu keliu, tretį atsigręžia į save klausdami: „Kas aš būčiau be Meilės?“

Ketvirtoje procesijos dalyje išskiriamas Kristus. Jo Aukos meditacija perkelia procesinio veiksmo dalyvį į Dievo padangtę. Per Švenčiausiąjį Sakramentą duonos ir vyno pavidalu, Kristus, Pasaulio Išganytojas, gyvenantis Bažnyčioje sakramentiniu pavidalu, žmogiškąją tikrovę perkeičia į dieviškąją. Programoje nenurodoma, kur vyksta veiksmas, tačiau tikėtina, kad ši dalis priartėja prie bažnyčios pastato, gal net ir persikelia į jo vidų. Įsivaizduokime Vilniaus Šv. Jono bažnyčios interjerą. Presbiterijoje pastatytas Didysis altorius, susidedantis iš dešimties altorių, kurie sudaro nepaprastai įspūdingą erdvinę architektūrinę kompoziciją, menotyrininkų vadinamą barokiniu *Theatrum Sacrum*. Švenčiausiojo Sakramento adoracija ne-teatralizuojama. Tai atsispindi programos tekste. Tačiau ar barokinio altoriaus teatrališkumas nėra pakankama Dievo Šventovės metafora?

Penktoji programos dalis skirta Dievo Meilei, trokštančiai žmonių išminties. Dievo Šventovėje galima išvysti Saulių. Jo širdis – perkeista. Taip nurodoma programos tekste. Procesijos dalyviai susitinka su

kelyje į Damaską apšviestu šv. Pauliumi. Tarp personažų regime šv. Augustiną. Jų akivaizdoje karūnuojamas Kristus. Svarbi programos pastaba – per Kristaus atvaizdą danguje pasirodo Dievas. Šventoji Dvasia šios procesijos dalyvius atvedė prie Dievo kojų. Galime pastebėti – procesijos kelias, išpuoštais regimais metafizinės tikrovės atvaizdais, gali įtikinti, kad dangus atsiveria tik perkeitus žmogaus širdį.

Šeštojoje dalyje procesijos dalyviai, lydimi šventųjų, kankinių, brolių jėzuitų, patenka į Naująją Jeruzalę, „nužengusią iš dangaus nuo Dievo“, apreikštą pranašiškuose šv. Jono regėjimuose: „Štai Dievo padangtė tarp žmonių. Jis apsigyvens pas juos, ir jie bus jo tauta, o pats Dievas bus su jais. Jis nušluostys kiekvieną ašarą nuo jų akių, ir nebebus mirties, nebebus liūdesio, nei aimanos, nei sielvarto, nes kas buvo pirmiau, tas praėjo“ (Apr 21, 3–4)⁹. Paguosti ir nuraminti procesijos dalyviai palieka *Theatrum Sacrum*.

Negalime pasakyti, kaip buvo metaforizuojama ši apreikštoji tikrovė, ar ji emblemų ir simbolių pavidalu atsivėrė akiai, ar tik dvasinei regai. Svarbu tai, kad procesijoje nužymėtas sielos kelias veda į dangų, o dangus gali atsiųsti savo būties ženklus. Procesijos aprašas liudija, kad buvo dvasios polėkis, meditatyvi kelionė aukštyn, į sielos didybę, svarbių stabtelėjimų kelyje į Dievo Šventovę, o teatras lydėjo procesijos dalyvius, vizualizuodamas barokinį sielos skrydį į apreikštąją Jeruzalę.

Skrydžio prasmų laukas barokinėse dramose platesnis nei procesijose. Jau fabulos lygmeniu atsispindi skrydžio trajektorijos. Skiriasi ir argumentai, liudijantys šios kelionės būdus. Pasitelkime vėlesnius, XVIII a. tekstus ir įsitikinkime, kad jėzuitų teatre barokinis skrydis tęsėsi ir po Akademijos teatro skliautais.

XVIII a. pradžios jėzuitų teatre dangus buvo pasiekiamas ir tiesiogiai: 1715 m. parašyto teksto pavadinimas patvirtina šią prielaidą – *Saltus citra motum e Rhodo insula in coelum* (*Šuolis iš Rodo salos tiesiai į dangų*)¹⁰. Spektaklyje, kurio pavadinimas žada šuolį, negalima nesitikėti teatrinės išmonės, padedančios išvysti tiesioginę komunikaciją su metafizine tikrove. Kaip kilo į dangų Rodo salos herojai? Čia nebuvo apsiribojama įkvėpimu ar sielos

polėkiu. Tokį šuolį turėjo padėti vizualizuoti išmoninga scenos technika.

Galima ir kita skrydžio trajektorija. 1717 m. tekste atsekama komunikacija iš antgamtinės tikrovės į šią ašarų pakalnę – *Umbra heroum Sarmatiae* (*Sarmatijos herojų šešėliai*) galėjo pasiekti žemę padedami kokio nors barokinio scenos stebuklo¹¹. Jeigu jie atsirastų scenoje kitu būdu, kiltų keista dvi-prasmybė – kurie personažai dar gyvi, o kurie jau mirę. Aišku, galėtų pagelbėti kostiumai – išryškinti skirtumus tarp gyvųjų ir mirusiųjų, tačiau skrydis iš dangaus nepalikėtų abejonės dėl nežemiškos personažų charakteristikos.

Jėzuitų teatro scenoje iš kapų keltasi ir dažniau. 1719 m. tekste Kančia vainikuota Prisikėlimu: *Corona doloris* (*Kančios vainikas*); kapas vėrėsi ir 1721 m. tekste *Sepulchrum petens in pateris* (*Atviras kapas šventojoje taurėje*)¹²; 1730 m. tekste kapo duobė atsiveria Dievo karalystei *Titulus gloriae regali e tamulo regum erectus* (*Karališkos garbės titulas, iš karališko kapo iškilęs*)¹³. Prisikėlimo scenas sunku įsivaizduoti be teatrinio prisitaikymo, kuris padėtų atskirti pasikeitusį fizinį ir dvasinį personažo būvį. Net pačioje kukliausioje jėzuitų teatro scenoje turėjo būti ne tik retorinė, bet ir vizuali sielos judesio metafora. Jų apstu procesijose, Europos barokinio teatro scenografijos istorijoje tokių metaforų taip pat būta.

Be tiesioginio skrydžio negalima buvo apsieiti stantant 1722 m. parašytą *Stella e crucis firmamento empyrium ascendens coelum* (*Žvaigždė nuo kryžiaus atramos iš žemės dangun kylanti*)¹⁴. Dvasinė Kristaus Kančios meditacija galėjo būti vainikuojama ne tik kylančios žvaigždės reginiu, bet ir Kristaus Prisikėlimo metafora.

Kylantys, besileidžiantys, besisukantys dramatiškuose dangaus sukuriuose ar taikiai skriejantys dangumi objektai buvo ypač dažni baroko scenoje. Barokiniai debesys skriejo padangte pralenddami angelų pulkus, padangėje pasirodydavo lemtingi dieviškos meilės ženklai, net antikiniai herojai, įsitvėrę pakinkytų vežimaičių, gulbių, drakonų ar kriauklių. Padangte skriejo jėzuitai-kankiniai, Švč. Trejybės emblemos, herojų portretai, net paprasti mirtingieji. Vyskupų ingresui, glorifikacijos išskilmėms skirtuose

spektakliuose dangus teatro scenoje turėjo regimais ženklais paliudyti įvykio šventumą. Tokių spektaklių XVIII a. pirmojoje pusėje būta ypač daug. Skrydžio įgyvendinimas tiesiogiai priklausė nuo scenos techninių galimybių ir dailininko išmonės.

XVII a. jėzuitų mokykliniame teatre buvo įtvirtintas metodas, leidžiantis formuoti Dievo slėpinio kontempliaciją religiniame teatre.

ASMENS IDENTITETO MEDITACIJA KATALIKIŠKŲ BENDRUOMENIŲ TEATRE

Tiek profesionalioji, tiek mėgėjų scena apdovanojo religinį teatrą spektakliais, kuriuose nėra tiesioginio ryšio su evangeliniais tekstais, tačiau spektaklių atmosferoje, herojų jausenoje apstu religinių potyrių, neatsiejamų nuo antrojo tūkstantmečio pabaišos *homo religioso* dvasinės savijautos ir savivokos.

Minėtini klasikinės dramos pastatymai, kurie dramine sklaida refleksuoja Tėvo ir Sūnaus santykius, mirties ir meilės archetipus. Žinoma, tobulas pjesių archetipiškumas negali garantuoti religinės teksto interpretacijos – žmogaus mirtingumas taip pat savaime nesąlygoja asmens dvasinio gimimo. Tačiau draminio teksto prasmių platumas provokuoja spektaklio kūrėjus orientuotis į teologinę problematiką ir nuo jų pasirinkimų priklauso, ar bus priimtas teksto iššūkis.

Tačiau turėtume pripažinti, kad pirmojo postūmio idėja, besiskleidžianti draminio teksto peripetijų analizėje, tėra prielaida, bet ne religinių išvalgų garantas. Žodžio reikšmių vizualizacija teatre gali būti pavadinta daugiapakope, jos ritmas matuojamas ne psichologinėmis, bet dvasinėmis išvalgomis. Todėl esminis veiksmas, į kurį tenka atsiliepti menininkui, pasišovusiam atpažinti religinį jausmą – atpažinti dramos peripetijose veikiančias dvasias – geruosius ir bloguosius angelus, kaip mini šv. Ignacas savo *Dvasinėse pratybose*.

Prisiminkime šv. Ignaco Lojolos dvasių atpažinimo taisykles. Plačiausia prasme dvasiomis gali būti vadinamos visos išorinės jėgos, kurių galią jaučia žmogaus vidinis „aš“. Dvasių atpažinimas gali išgryninti žmogaus sielą. Galutinis šio veiksmo tikslas – tapti „baltesniam už sniegą“, arba atkurti asmens ir Dievo ryšį.

Procesas, kurį per pratybas paspartina praktikantas, labai dramatiškas. Pratybų įtampa, gryninanti sielą, nenusileidžia įtampai, kurią išgyvena asmuo draminiame tekste, apsisprendimų ar pasirinkimų situacijoje. Aktorius laibai gerai pažįsta kuriamo personažo dramatiškumą. Teatrai išryškino asmens poelgius kaip mažą giluminę poelgių motyvaciją. Žvilgsnis į žmogaus sąmonės procesus vilioja įžvalgų gelme, pastaroji pagunda dažnai įvardijama esmine aktorystės privilegija. Atpažinę šią kelionę į žmogaus sielos bendrystę, atskirkime teatrinės kūrybos proceso ir religinės praktikos kelionės tikslus. Pažinti sielos paslaptį šv. Ignaco Lojolos dvasių atpažinime – nėra savitiktis. Juo siekiama sielos skaidrumo.

Pirmasis žingsnis į nuskaidrinimą vadinamas nuodėmės atpažinimu. Ar svarbu aktoriui suvokti kuriamo personažo potroškių, aistrų, nevalingų elgsenos proveržių priežastingumą? Taip. Tačiau šv. Ignaco pratybose nuodėmės įveikiamos kaip kliūtys. Teatre išankstinis asmens poelgio įvertinimas menkina apsisprendimo dramatiškumą. Vertinant personažo grumtynes su aistromis, gresia išankstinis pavojus pasmerkti. Kaip jo išvengti?

Šv. Ignaco metodinė nuoroda, kuri padės atitaisyti asmenį – Kristaus Meilės ir Kančios kontempliacija. *Dvasinėse pratybose* šv. Ignacas nurodo būdą, kuris išgrynina savo nuodėmingumą pažinusį asmenį.

Jėzaus gyvenimo kontempliacijoje mokomasi atpažinti Dievo valią. Asmens poelgių visuma antrąją ir trečiąją pratybų savaitę vertintina Kristaus kančios ir meilės aukos kančioje. Asmens klaidos perspektyva atveria žmogaus vertę Atpirkimo šviesoje. Atgaila atitaiso sielą. Ji padeda aktoriui išteisinti kuriamą asmenį, suteikia jam didesnę, visuotinę asmens suvokimo galimybę. Dalyvaudamas įgyvendinant Dievo planą, asmuo nėra sulyginamas su asmeniu, besigaluojančiu savęs pažinimo pinklėse. Didžioji gyvenimo ir mirties perspektyva – išvysti „šviesųjį Tavo veidą“ – savęs pažinimo procese suteikia asmeniui išteisinimo galimybę. Vaidmens medžiagoje atpažinęs žmogaus kančias, nuodėmes, baimes, aistras ir troškimus, aktorius medituoja kuriamą asmenį kaip Dievo plano dalyvį.

Trečioji pakopa, kuri meninėje spektaklio erdvėje padeda atpažinti *homo religioso* jauseną, gali būti

vadinama Dievo meilės kontempliacija. Kelios nuostatos, kurias *Dvasinėse pratybose* įvardijo šv. Ignacas, gali padėti atpažinti meilę. „Meilė yra abipusis pasidalijimas, t. y. kai mylimasis duoda ir pasidalija su mylimuoju tuo, ką turi arba iš to ką turi ar gali. Lygiai taip pat ir mylimasis su mylinčiuoju“¹⁵. Asmens elgsenoje meilė atpažįstama ne tik per žodžius, bet ir per darbus. Pastaroji įžvalga atveria asmens poelgius, verčia įvertinti juos pasidalijimo aspektu. Tačiau pastarosios nuostatos nepakanka norint atpažinti žmogaus visuotinumą. Savo pratybose šv. Ignacas atkreipia mūsų dėmesį – asmuo privalo su dėkingumu priimti dovanas, kurias patiria dalijimosi procese. Ne žmogiškoji valia dalija gyvenimo dovanas. Jos ateina iš „aukštybių“. Teisingumas, gerumas, maloningumas, gailestingumas sklinda iš aukštybių kaip „iš saulės spinduliai ar iš šaltinio vanduo“. Šv. Ignacas skatina išplėsti asmens regos lauką, peržengti siaurąjį dėmesio ratą ir apsidairyti po pasaulį, kuriame slypi gausybė Dievo meilės ženklų. Meilės kontempliacijos objektu jis siūlo pasaulį su visais jo elementais, kuriems Dievas duoda buvimą. „Augaluose – augimą, gyvūnuose – pojūčius, žmonėse – įgalindamas juos protauti“. Kitą asmenį šioje meilės puotoje šv. Ignacas regi kaip lygiavertį dalyvį, meilės vertą tiek pat, kaip ir kontemplantas. Jam nepalieikama galimybės atmesti, atstumti kitą, nes pasaulyje, persmelktame meilės, nebėra kitos būties formos, nors ir išlieka asmens netobulumas, kuris gali sutrukdyti pamatyti Kūrėjo Atpirkimo planą.

Kam skiriama ši stebuklinga meilės pažinimo akimirka? Šv. Ignacas neabejodamas ją atiduoda į Dievo rankas. „Imk, Viešpatie, visą mano laisvę, atmintį, protą ir valią, visa, ką turiu ir valdau. Tu, Viešpatie, man tai davei, Tau visa grąžinu. Visa yra Tavo – tvarkyk pagal savo valią. Duok man tik savo meilę ir malonę, nes to man užtenka“¹⁶. Meilės jausmas pasotinamas pasidalijus jį su Viešpačiu, nes toks mylinčiųjų kodeksas. Suvokęs save ir kitą kaip meilės objektą, o pasaulį – kaip valdomą mylinčiojo galios, kuri suteikia jam būties malonę, asmuo grįžta į savo pradžią – į meilės įžvalgą.

Kodėl šv. Ignacas Lojola *Dvasinėse pratybose* išskirtiniu rūpesčiu apgaubia asmenį? Būtent asmuo iškeliamas į pratybų centrą. Asmens savivoka, jos raida metodiškai skatinama ir remiama. Šv. Ignacas

įkvėptai rūpinasi žmogaus laikysena tiek Dievo, tiek pasaulio atžvilgiu, nes rūpestis, kuris skatina jį tai daryti, kyla iš žmogaus gimtosios nuodėmės pasekmių.

Sunku įsivaizduoti tą dvasinę įtampą, kuri vertė sukurti metodą sielai atitaisyti. Rekomenduojamos meditacijos ir kontempliacijos taisyklės priešpriešinamos žmogaus prigimties gaivalui. Disciplina suvedama su stichija. Pratybos skiriamos klystančiam ir nuodėmingam asmeniui. Žmogaus silpnybės ir nuodėmės galima įveikti, jeigu su jomis bus nuolat kovojama. Nuolatinių pastangų poreikio nepaneigia *Dvasinėse pratybose* nurodyta keturių savaičių trukmė.

Dvasinių pratybų tekste šv. Ignacas Lojola dažnai mini kartojimo reikalavimą, kuris vėliau bus pritaikytas visai jėzuitų švietėjiškai veiklai. Kartojant ne tik įgyjama patirtis. Kartojant grūdinama siela, nes joje išbandoma atrastoji įžvalga. Kartojant stiprinama ir žmogaus atmintis, ir valia, ir protas. Šioms galioms teikiama ypatinga reikšmė. Pažinti asmens prigimtį ir ją keisti galima disponuojant valia ir protu. Neatsimenant savo minčių, žodžių ir darbų, nebėra ko keisti. Dievo malonė veikia asmenį, bet, norint atkurti asmens ir Dievo ryšį, šv. Ignacas skatina per atmintį, protą ir valią atverti malonei vartus.

Kas tie šešėliai, kurie temdo žmogaus laikyseną Dievo akivaizdoje? Pratybose atpažįstamos septynios mirtinos nuodėmės, nes žmogus „atsidėjęs vadiniamis dalykams“. Geresnis savęs pažinimas didina skausmą, o skausmas – išganingas vaistas nuo atkritimo į nuodėmę. Prašant Dievą „gailesčio ir gėdos dėl savęs“, galima išgelbėti sielą. Tačiau pažinti savo nuopuolio laipsnį žmogui nėra lengva. Žadinant gailęstį ir rengiant save atgailai, jam tenka lyginti save su puolusiais angelais, kitais nusidėjėliais, lavinti vaizduotę pragaro meditacija, kontempliuoti Kristaus gimimą ir mirtį.

Šv. Ignaco žmogus – atitaisantis save žmogus. Nors nuodėmės gelmė labai gili ir klastinga, tačiau jam priskiriam valia, protas ir atmintis, kurie leidžia patirti Dievo Namų ilgesį, Amžinybės troškulį, sielos Išganymo palaimą. Atpirktasis žmogus per tikėjimą, viltį ir meilę keliauja amžinybėn. Pratybos skatina

kelionę, kurioje galima laimėti sielą Dievo garbei. Grumdamasis su savimi, atpažinęs „priešą“ veikimą savyje ir pasaulyje, asmuo atsiduria negailestingose akistatoje savo mintimis, žodžiais ir darbais. Šis susitikimas – šokiruojantis, nes šv. Ignacas Lojola nepalieka užuolankų. Sielos tyrimas per pratybas primena pavasario ledonešį. Tyrimo dramatiškumas nepakeliamai konfliktiškas. Draminio veiksmo taisyklės veda praktikantą iš vienos situacijos į kitą, tačiau vyksmo peripetijose atpažįstami ne lemties pokyčiai, o dvasinės raidos pakopos.

ŠILUVOS PATIRTIS: ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS APSIREIŠKIMO ATMINTIES METAFOROS

Šiluvoje, Šilinių atlaidų metu, nuo 1934 m. beveik dešimtmetį buvo vaidinama poeto Mykolo Linkevičiaus keturių veiksmų istorinė drama *Marijos šventovė*. Nuolat sugrįždama prie M. Linkevičiaus teksto, miestelio bendruomenė atskleidė ne tik pastovumo, bet ir stebėtiną ištikimybės tekste įprasminimą problematikai ir tikėjimui bei jo viešo, meniškai išreikšto išpažinimo nuostatą. Šią patirtį rekonstruosime remdamiesi labai kukliais, tačiau ne mažiau vertingais dar gyvų ir jau mirusių liudininkų atsiminimais, bei kultūrininko, tolimais giminystės ryšiais susieto su poetu M. Linkevičiumi ir ištikimai jo atmintį saugančio Jono Paciliausko asmeniniu archyvu.

Kodėl buvo pasirinkta ši drama? Bendruomenių teatre labai svarbi bendros parapijiečių tapatybės kūrybos nuostata. Tekstas spektakliui galėjo atsirasti parapijiečiams prašant savo bendruomenės nario parašyti Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje istoriją.

Netoli Šiluvos gyveno iš Amerikos grįžusi ūkininkų šeima, kurioje 1909 m. gegužės 11 d. gimė M. Linkevičius. Būsimasis poetas baigė Šiluvos parapiinę mokyklą, Raseinių gimnaziją; 1927 m. buvo įstojęs į Kauno kunigų seminariją (1 pav.), tačiau ją paliko ir pradėjo studijuoti lietuvių literatūrą Vytauto Didžiojo universitete; priklausė *Šatrijos* meno draugijai, 1929 m. jau buvo išleidęs pirmąją poezijos knygą *Žydrynių atspindžiuose* ir rašė naują – *Ateina Dievas*, kurią 1936 m. išleido Kaune. 1934 m., kai gimė bendruomenės vaidinimo per

atlaides spektaklio poreikis, M. Linkevičius buvo matoma, kūrybiška, visuomenės dėmesio susilaukusi figūra (2 pav.). Pirmojo vaidinimo metu kartu su kitais literatais – Stasiu Būdavu, Klemensu Dulke, Ale Sidabraitė, Vytautu Sirijos Gira, Stepu Zaborskiu, Kaziu Zupka – poetas M. Linkevičius išleido savo naujausią knygą – poezijos rinkinį *Septyni*. 1937 m. M. Linkevičiaus publikacija *Ateities* žurnalo 5–6 numeryje atskleidė ir kitą rašytojo bandymą, kuris praverė rašant dramą *Marijos šventovė* – poetas debiutavo kaip prozininkas ir išspausdino fragmentą iš romano *Bedarbiai*, pavadintą *Valkatos*. Bendruomenė rinkosi pažįstamą, gabų jaunuolį-poetą, į kurį sudėjo bendros tapatybės viltis. Net anksti mirus poetui – 1941 m. sausio 12 d., – Šiluvoje buvo tebevaidinama jo drama. Tai lyg dar kartą paliudija, kad tarpukario atmosfera, M. Linkevičiaus gyvenimo jausena, būsimų ateities negandų nuojauta, kurią galime išvelgti poeto eilėraščiuose, buvo bendruomenei sava, brangi, išreiškianti katalikų bendruomenės pasaulėjautą.

Kokią tapatybę kūrė Šiluvos parapijiečiai, pasirinkę atkurti Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo istoriją,

kodėl Šiluvos stebuklo atminties teatrinės metaforos jiems buvo reikalingos ir svarbios?

Leiskime kalbėti bendro projekto dalyviams. Bene geriausiai bendros pasaulėjautos aspektą paaiškino kunigas J. R. straipsnyje *Šiluva mūsų Tautos tvirtovė*, kuris buvo išspausdintas laikraštyje *Šiluva Dievo Motinos Šventovė*: „Šio visuotinio pakrikimo laikais, šio moralinio skurdo naktį aiškiai mums spindi aušros žvaigždė – Išsigelbėjimo viltis Marija. [...] Tačiau ramybė buvo pažadėta geros valios žmonėms. Kad ji įvyktų, reikia, kad kiekvienas žmogus savo viduje turėtų ramybę, t. y. būtų taikoje su Dievu ir su artimu“¹⁷. Susitaikymo su Dievu strategijos kūryba persmelkė tragišką M. Linkevičiaus gyvenimą. Nerimo galią jis jautė nuo mažumės ir aprašė tai savo dienoraštyje: „[...]pasaulio ne per daugiausiai teko matyti, tačiau suspėjau į viską žiūrėti daug iškenčijusio ir išgyvenusio žmogaus akimis. Jau pačioje mažumėje mane palietė šiurkščiais pirštais skurdas, liga ir kitokios gyvenimo nuoskaudos, kurių, turbūt, pilna kiekvieno mažžemio lietuvių gryčioje. [...] Karą, sunaikinusį gimtąją pastogę, prisimenu gan gyvai, kad, rodos, ir šiandien girdžiu virš galvos



1 pav. Mykolas Linkevičius su kunigais prie Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Gimimo bazilikos. XX a. 3 deš. Nuotrauka iš Jono Paciliausko archyvo.

zvimbiančias kulkas, regiu kraujuotus lavonus ir verkiu dėl motinos, kurią vokietis vejasi su revolve-riu rankoje už kažkokį nepaklusnumą. [...] Ar ne to- dėl ir dabar tebejaučiu pasibjaurėjimą kardo ašme- nimis, šaudyklių tūtomis ir nuodingų dujų kvapai, didžiai stebėdamasis žmonėmis, kurie gali džiaugtis italų laimėjimais Etiopijoje, nacionalistų ar vyriausybinių – Ispanijoje ir kt. Argi ir tame, ir kitame fronte lieja kraują ir guldo galvą ne žmogus, iš kurio gyvybę tegalėtų atimti tik jos Davėjas? [...] Anksčiau mane viliojo grynasis menas, dabar imu galvoti, kad poetai, rašytojai ir, apskritai, menininkai turi būti ne drąsūs akrobatai, o kovotojai už tiesą, nes tik ji – tie- sa – yra tikrasis yra grožio pasireiškimas. [...] Pirmąjį atspausdintą eilėraščių išvydau prieš dešimtį metų – buvo tai malonumas, kuris gyvenime patiriamas gal tik vieną kartą. Abejoju, ar premijuoto veikalo auto- rius tokį džiugęs išgyvena. Tada aš buvau žymesnis poetas negu esu ar kada nors būsiu. Dabar kaip tik neretai mane apima nusivylimas visu tuo, ką pasisa- kiau per eilėraščių, ar per kitą kurį rašinį. Ir, nežiūrint į tai, nemetu iš rankos plunksnos, nes man atrodo, kad ji vis dėlto lieka ištikimiausias tiek džiaugsmo, tiek nelaimės draugas, nesvarbu, ar mudviejų skun- dų išklausys kas, ar ne“¹⁸. Taip rašytojas paaiškina savo nepasitikėjimo pasauliu priežastis ir įvardija nepasitikėjimo pasauliu įveikimo strategiją, kuriai įgyvendinti paskyrė visą savo kūrybą.

Marijos šventovės problematika skirta sielos reko- lekcijai – nepasitikėjimui ir nerimui įveikti, atkur- ti savyje ramybę kaip kelią į susitaikymą su Dievu. Na, o pagrindinės pagalbininės šiame kelyje – Švč. Mergelė Marija ir jos apsireiškimo stebuklo galia. Apsireiškimo stebuklo teatrinė metafora buvo brangi ne tik pavasarininkų kuopai, kuri vis grįž- davo prie dramos teksto tarsi sekdamą šv. Ignaco Lojolos *Dvasinių pratybų* keliu, norėdama išgryninti savo sielą, atpažinti ir nugalėti „klaidatikystę“, įstū- musią į nerimą ir, galų gale, į nesantaiką su Dievu ir artimu.

Rekonstruokime spektaklio prasmes remdamiesi amžininko, stebėjusio 1939 m. vaidinimą, liudiji- mu: „Įspūdingi vaizdai – skrynios atradimas, sene- lio praregėjimas, katalikų kunigo nušovimas ginant bažnyčią ir kt. Tai vis vaizdai, kurie žiūrėtojus sta- čiai užburia, juos nukelia į anuos sunkius praeities



2 pav. Poetas Mykolas Linkevičius. XX a. 3–4 deš.
Fotografas M. Cholimbianskis. Nuotrauka iš Jono Paciliausko archyvo.

persekiojimo laikus. Čia jie pamato, kaip tikintieji drąsiai, net gyvybę į pavojų statydami, gynė katali- kų tikėjimą, kaip Marija išgelbėjo Lietuvą – Marijos Žemę – nuo klaidatikybės. Ne vienas žiūrėtojas, ste- bėdamas šį vaidinimą, braukia nuo veido riedančias gaudžias ašaras“¹⁹, – taip emocionaliai Antanas K-as aprašė spektaklio poveikį žiūrovams. Ką atpažino žiūrovai kukliame parapijiečių spektaklyje? Kokia patirtis „moralinio skurdo naktyje“ juos jaudino ir tarsi antrino asmeninei patirčiai? Įsiklausykime į minėtojo Antano K-o prisipažinimus: „Ypatingai gražus ir jaudinantis momentas, kada katalikų kle- bonas ateina pas Baužius ir atneša paprastoje dro- binėje skepetaitėje surištus bažnytinius rūbus, kad juos galėtų paslėpti nuo kalvinų. Klebonas, išrišęs drabužius, pasiima arnotą į rankas ir prispaudęs jį prie krūtinės, savo gilų žvilgsnį pakelia į viršų. Iš jo sunkiai alsuojančios sielos gelmių išsiveržia liūdni skausmo žodžiai: – „Nejaugi, Dieve, daugiau man neteks aukoti nekruvinos Aukos?“ – Išgirdęs šiuos žodžius mažasis berniukas, kuris jam patarnaudavo Mišioms, ir pamatęs visų veidus apdengtus liūdėsio

skraiste, greit pribėga prie klebono, pabučiuoja jo ranką ir nedrąsiai paklausia: – „Klebonėli, ar aš daugiau nebetarčiau šv. Mišioms?“ Klebonas atsako: – „Ne.“ [...] Visi namiškiai paskendę nusivilyme ir neviltyje. Motina šluosto ašarų drėkinamą veidą. Berniukas jau nieko klebono neklausia. Ir su nusivirusia galve tylėdamas, nedrąsiais žingsniais pasitraukia nuo klebono ir baimingai prisiglaudžia prie savo motinos.“²⁰ Žiūrėta ir klausytasi šiame spektaklyje to griežtojo lemties „Ne“, kurį gerai pažinojo ir M. Linkevičius, miręs eidamas trisdešimt antruosius metus, ir „išbarstyti po vietą“ šio spektaklio dalyviai, anot devyniasdešimt trejų metų Janinos Vitkauskienės, tebeprisimenančios anuomečius vaidintojus – brolius Joną ir Vaclovą Stelmokus, Janiną Linkevičiūtę-Mandravickienę, Henriką Banį, Joną Bučinską, Valeriją Leskauskienę. Gal visus juos vienijo artumo su Dievu ilgesys, kurį jie jau pažino ir jautė tada, naujo karo priešaušryje? Gal pavasarininkų vaidinimo patirtys pranašavo naują „moralinio skurdo naktį“, kuri jau beldėsi į jų gryčių duris, siūlydama okupacijos, tremties ir kolaboravimo su okupantais išbandymus?

Atminties metaforos galia taip ryškiai spindi atsiverčius kitą sakralinio teatro puslapį, kuris, manyčiau, tikrai vargu ar būtų buvęs, jei Komunijos su Dievu bendruomeniškas išpažinimas *Marijos šventovės* spektaklyje būtų pamirštas ar išstumtas į savivokos nuošalę.

Atsiverskime sovietmečio religinio teatro puslapį. Apžvelkime Kauno tarpdiecezinės kunigų seminarijos ir pagrindžio moterų vienuolių teatrinę veiklą.

Okupacinės valdžios seminarijai taikyti suvaržymai – priėmimo limitas, saugumo kontrolė atrenkant klierikus bei dėstytojus, nuolatinis besimokančiųjų skaičiaus mažinimas, draudimai kunigams, klierikams bei vienuoliams katechizuoti pasauliečius bei apaštalauti viešajame gyvenime – paskatino katalikiškąją bendruomenę dvasinei rezistencijai. Vienuolijos, išvytos iš legalaus gyvenimo, veikė pogrindyje. Kukliose ir dažnai slaptose kultūrinėse reprezentacijose, vykusiose už uždarytą seminarijos vartų, bažnyčių rūsiuose, parapijiečių butuose, slaptuose vienuolynų namuose, būta ir teatrinės veiklos.

Parateatriniuose renginiuose bei sakralinio teatro spektakliuose teatrinio veiksmu ugdyta dievojauta, kontempliuotas asmens ryšys su atgamtiniu pasauliu bei gryninta krikščionio jausena bei laikysena sekuliarizuotame pasaulyje.

Sovietų okupacijos metais bažnytinių institucijų inicijuotų sakralinių vaidinimų istorijoje pastebimi skirtingi etapai.

Pirmąjį pokario dešimtmetį vyravo išvystytų muzikinių formų teatralizuotos reprezentacijos. Dar nesunykęs Kauno tarpdiecezinės kunigų seminarijos choras ir dalis likusių prieškarinio dėstytojų ar seminaristų tęsė apaštalavimo už seminarijos sienų tradiciją, pradėtą prieškarinio Lietuvoje. Advento ir Gavėnios metu šv. Mišių aukos mąstymai buvo tęsiami koncertuose. Po vakaro šv. Mišių Arkikatedroje, Vytauto Didžiojo bažnyčioje Kaune buvo atliekamos Pasaulio sukūrimo, Jėzaus gimimo, Kristaus Kančių misterijos. Misterijų tekstus parengdavo klierikai, remdamiesi keliais Senojo ir Naujojo Testamento vertimais. Muzikinė misterijos visuma taip pat komponuota iš giesmių, klasikinių kūrinių ir papildoma sava kūryba. Misterijos buvo giedamos, tačiau esminiai siužeto įvykiai paaiškėdavo iš veikiančiųjų asmenų dialogų arba buvo atpasakojami choro²¹. Šių pasirodymų organizatorius ir dirigentas buvo kunigas Pranciškus Tamulevičius. Dalyvių ir žiūrovų atmintyje pokario misterijos išliko kaip prisiminimas apie paskutinius viešus, daug žmonių subūrusius renginius, slogioje pokario atmosferoje priminusius ne tik tikėjimo tiesas, bet ir padėjusius išgyventi į artumą su Dievu jauseną²². Atliekant Franzo Jozefo Haydno kvartetą *Septyni Kristaus žodžiai*, kunigas komentuodavo kūrinių dalis, dialogu su klausytojais kurdamas Kristaus Kančių kontempliacijos atmosferą. Paskutinės misterijos Kaune įvyko 1955 m. Sovietų valdžiai uždraudus pasauliečių ir seminaristų bendravimą, teko atsisakyti viešų pasirodymų.

1960–1970 m. seminarijoje vyravo parateatriniai renginiai. Mažame rate kukliai minimos šv. Kazimiero, šv. Pranciškaus, šv. Tomo, šv. Cecilijos kanonizacijos sukaktys, Kristaus Karaliaus, Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo šventės²³. Asketiška viduramžių liturginės dramos simbolika išliko seminaristų įvilktuvių iškilmėse ir kunigystės šventimų

jubiliejuose. Kryžiaus akivaizdoje prisimenama krikščioniškoji auka, poezijos, muzikos ir pranešimų lūpomis įprasminamas dialogas tarp aukotojo ir Dievo. Nuo 1963 m., uždarius Kauno Švč. Trejybės bažnyčią ir atėmus Rektorato patalpas, įvedus dvidešimt penkių klierikų limitą, tarpdiecezinės kunigų seminarijos iškilmės, vykdavusios valgomajame, panašėjo į apsuptyje esančios bendruomenės maldą²⁴. Joje buvo išlaikomas *homo religioso* orumas ir išgyvenamas persekiojamųjų krikščionių pasiaukojimas.

Slaptuose vienuolių namuose religinės šventės buvo švenčiamos už uždangstytų langų, gatvėse išstačius sargybą, saugantis persekiotojų iš KGB. Taip buvo minima ne tik Vasario 16-oji Kretingoje ar Skapiškyje. Švč. Nekaltosios Mergelės Marijos seserų tarnaičių kongregacijos seselė Julija Runkelaitė katechizavo vaikus Skapiškio bažnyčios malkinėje. Atskirais atvejais 17–20 paauglių grupė rinkdavosi parapijiečių namuose, kur buvo vaidinamos scenos, vaizdeliai, parašyti pačių seselių ar parinkti iš prieškarinio žurnalų²⁵.

1960–1970 m. vienuolynų spektakliuose dominavo evangeliniai siužetai. Išlikę tų metų scenarijai primena savilaidos literatūrą – mašinėle ant plono popieriaus perrašyti tekstai dažnai anonimiški. Buvo pavojinga skelbti autorių pavardes, kaip, beje, ir fotografuoti vaidinimų dalyvius. *Bėgime į Egiptą, Sūnuje palaidūne, Abraomo aukoje* eiliuota forma pasakojami biblijiniai įvykiai. Scenarijuose *Vaikų Velykos, Katutės Jėzuliui, Kryžiaus ženklas, Po Kryžiaus vėliava* remiamasi krikščionybės istorija, pateikiami pašaukimo ir dvasinio apsisprendimo tarnystei Dievui ir artimui pavyzdžiai. Gausūs buitinių vaizdelių rankraščiai, pagal kuriuos vaidinimai statyti daugelyje vienuolių su jaunesniojo amžiaus vaikais. Siužetuose, kuriuose pasakojami šeimos gyvenimo įvykiai, įprasminama artimo ir Tėvynės meilė²⁶.

Vienuolijos šventojo globėjo dieną mažoje seselių ir kviestinių kunigų bendruomenėje statyti gyvieji paveikslai, kuriuose per alegorinius personažus buvo primenama šventojo gyvenimo istorija bei kontempliuotas vienuolijoje praktikuojamas dvasingumas. Per Užgavėnės keitėsi gyvųjų paveikslų tematika.

Šmaikščiuose vaizdeliuose juoktasi iš apsileidimų, nuodėmių ar netobulumų, neaplenktas menamas, apsimestinis šventumas²⁷.

Kuklios formos šio tarpsnio teatras dabar prisimenamas kaip pogrindyje ugdyta laisvė. Dažnai tekdavo elgtis nepaprastai atsargiai, nes „veltėdžių“ seselių teatrinę veiklą TSRS Baudžiamasis Kodeksas kvalifikavo kaip religinės literatūros platinimą.

Išradingai ir drąsiai dirbo Dievo Apvaizdos Mažųjų seserų kongregacija. Velžyje jos statė lėlių spektaklius, vaidinimuose naudojo pantomimos elementus, netikėtas scenos erdves po bažnyčios rūsio skliautais ar vienuolyno kieme. Spektaklis *Į Karmelį* buvo vaidinamas gamtoje – Karmelio kalnu virsdavo lietuviškojo peizažo kalvelė. Inscenizacijoje *Tikėjimas, Viltis, Meilė* šios sąvokos personifikuotos, o jų turinys medituotas sceniniu veiksmu²⁸.

Šio tarpsnio pogrindžio teatre buvo įtvirtinta nuostata, kad spektaklis, vykstantis katalikiškoje bendruomenėje, gali būti šios bendruomenės mažosios rekolekcijomis.

XX a. aštuntajame dešimtmetyje išryškėjo teatrinį temų bei formų bandymų užmojis. Tiek į Kauno kunigų seminariją, tiek į vienuolijas grįžo katalikiškos jausenos pasaulietinė literatūra.

Eucharistinio Jėzaus seserų kongregacijoje su bažnyčios jaunimu, nebodamos draudimų, Kybartuose dirbo Onutė Šarakauskaitė ir Bernadeta Mališkaitė, paskatintos anuomet dar Kybartų klebono, dabartinio Kauno arkivyskupo Sigitto Tamkevičiaus. Bažnyčios koplytėlėje ir vienuolyno sode vaidinti spektakliai 1987 m. pasiekė Kybartų kultūros namus, o 1992 m. – Kauno jėzuitų gimnazijos salę. Vieniems bendruomenės nariams išvažiavus studijuoti, ateidavo kiti, tačiau narių skaičius niekada nebuvo mažesnis nei 30 žmonių. Repertuaras buvo derinamas prie bendruomenės amžiaus. 1990–1992 m. Kybartų bažnyčios koplyčioje vaidinta Marijos Pečkauskaitės-Šatrijos Raganos *Irkos tragedija*, Kazio Binkio *Atžalynas*, Jono Mačiulio-Maironio *Birutė*, Justino Marcinkevičiaus *Grybų karas*, Vinco Mykoliaičio-Putino *Valdovas*, Oscaro Wilde'o *Laimingasis princas*, poetiniai spektakliai apie Tėvynės meilę²⁹.

Dievo Apvaizdos Mažųjų seserų vienuolijos seselės Vilniuje ir Kaune statė Richardo Bacho *Džonatano Livingstono Žuvėdrą*, seselė Birutė Širvinskaitė, OSB mini Thorntono Wilderio *Ilgą Kalėdų vakarienę*, sesuo Virginija, OSF parašė ir pastatė originalią kompoziciją pagal Antano Maceinos *Saulės giesmę*.

Kauno tarpdiecezinėje kunigų seminarijoje tuometinių klierikų Juliaus Sasnausko ir Gintaro Vitkaus iniciatyva pastatytas Oskaro Milašiaus *Migelis Manjara*, klierikų parengtose šventinėse kompozicijose įvilktuvių proga girdėjosi Thomo Stearnso Elioto *Žmogžudystės katedroje* aidai³⁰.

Seminarijos šventiniame gyvenime atgijo kiek prigus, bet nenunykusi Užgavėnių vaidinimų tradicija. Jie vaidinti kasmet ir vadinti *Skersvėjais*³¹. 1954 m. Užgavėnių vakare šoktas *Jonkelis*, deklamuoti kupletai, o persirengėliai vaidino klieriką, atostogoms parvykusį į kaimą ir seniems tėveliams pasakojusį studentiško gyvenimo ir teologijos mokslo išmintį. 1963 m. per Užgavėnės seminarijos sargas grojo prieškarinio kupletus Pupų Dėdės dvasia, o keli klierikai vaidino bendrabučio gyvenimo sceneles. Nuo 1980 m. *Skersvėjai* teatrine kalba panašėjo į kaimo agitbrigadų pasirodymus, tačiau liaudiško humoro ir pagarbos žmogui atmosfera skyrė juos nuo tarybinės saviveiklos. 1987 m. *Skersvėjuose* Vingių Jonas stojo į seminariją, o klierikų komisija tikrino pretendentui į kunigus būtinas savybes³². *Skersvėjuose* seminariškai juokėsi iš savo netobulumo. Tačiau „gėdos jausmą galima patirti tik kažko aukštesnio akivaizdoje“ (G. K. Chesterton). Kunigystės pašaukimas niekada nebuvo *Skersvėjų* pajuokos objektu.

Išskirtinių sakralinio teatro bandymų įvykiu tapo 1984 m. šv. Kazimiero kanonizacijos iškilmių 380 m. minėjimas Kauno tarpdiecezinėje kunigų seminarijoje. Jo metu buvo suvaidinta literatūrinė kompozicija, kuri į kultūrinę atmintį grąžino istorinį Lietuvos gyvenimo puslapį³³. XX a. okupuotoje Lietuvoje atkartota šv. Kazimiero kanonizacijos procesija, įvykusi 1604 m. gegužės 10 d. Vilniuje: „purpura ir lininis marškonis kartu džiūgauja“, o kanauninko Grigaliaus Sventickio parvežta iš Romos popiežiaus Klemenso VIII dovana – šv. Kazimiero vėliava – įteikiama LDK didžiajam kancleriui Leonui Sapiegai. Diakonams su dalmatikomis įnešus vėliavą į seminarijos salę,

klierikų choras ir skaitovai atkartoją istorinį procesijos veiksmą, kai prie Vilniaus Aušros Vartų, šv. Stepono bažnyčios ir Vilniaus Universiteto ją sveikino dorybių simboliai – Protingumas, Susivaldymas, Tvirtumas ir kt., bei mokslai – Teologija, Filosofija, Filologija. Veiksmo kulminacija – malda į šv. Kazimierą, kurioje „istorija susisiečia su dabartimi, su seminarijos šiandiena“³⁴.

Po penkerių metų jau kitų klierikų rankos pernešė brangius šv. Kazimiero palaikus per Neries ir Vilnelės slėnį ir grąžino šventąjį į Vilniaus arkikatedros koplyčią. Teatrinis seminaristų veiksmas peržengė seminarijos ribas ir tapo Nepriklausomos Lietuvos bendruomenės patirtimi.

Bažnytinių institucijų iniciatyva kurtuose parateatrinėse reginys, religinių spektaklių ir pasaulietinės krikščioniškos pasaulėjautos dramų pastatymuose niekada nebuvo siekiama profesionalumo, sudėtingų charakterių kūrybos. Klierikai, bažnytinis jaunimas, seselės teatro reprezentacijomis ugdė *homo religioso* dievojautą. Religiniai siužetai, „nugludinti tūkstančių lūpų“ (J. Marcinkevičius), kūrė mažųjų rekolekcijų, pastovaus atsivertimo ir susitikimo su dieviškąja realybe situaciją.

Bendruomenišką vaidinimų dviasį mini vaidinimų dalyviai. Jaunuomenė mokėsi atpažinti Kristų savo artimuosiuose, aplinkoje, istorijos peripetijose. Nugalėję draudimus, teatro išraiškos priemonių skurdumą, savo nedrąsą ir netobulumą, teatrinės saviveiklos aktoriai kukliausiomis sakralinio teatro apraiškomis panašėjo į auką ir aukotoją, nes sovietmečio sakralinis teatras skatino ir rengė žmogų susitikimui su apleistuojančiu Kristumi.

Sovietmečio sakralinį teatrą galima kvalifikuoti kaip metateatrą (Lionel Abel terminas), arba teatrą teatre, žaidžiantį teatrine iliuzija, bet jos netapatinančią su realybe³⁵. Metateatre personažo charakteris nėra baigtinis. Jis kuriamas žaidžiant identifikacijos su personažu galimybėmis, kuriant estetinę erdvę tarp pjesės tekste užfiksuoto autoriaus „aš“ ir personažo „aš“³⁶. Šios identifikacijos žaismėje laimima aktoriaus savivoka. Tai paaiškina auklėjamąjį sakralinio teatro pobūdį ir išvaduoja jį nuo dažnų mėgėjiškumo, nebaigtumo ir, galų gale, neprofesionalumo priekaištų.



3 pav. Spektaklio „Šiluvos stebuklas“ programėlės fragmentas. Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo Vargdienių seserų kongregacijos archyvas, Putnamas, JAV.

Sovietmečio sakraliniame teatre interpretuoti tekstai literatūriškai labai nelygiaverčiai. Nei draminiu, nei poetiniu požiūriu nelygintinos V. Mykolaičio-Putino ar Č. Milošo pjesės su seselių parašytais dialogizuotais vaizdeliais pagal Evangelijos siužetus. Tačiau vienu aspektu šie tekstai, patekę į religinę jauseną ugdančio asmens akiratį, yra panašūs – žodžio ir draminių situacijų sklaida spektaklyje nėra baigtinė. Ji peržengia reprezentacijos ribas, nes tikroji teatro realizacija vyksta savivokos lauke, asmens vertybių pasirinkimo sferoje, t. y. prasmų lauke, esančiame už spektaklio ribų. Galutinis teksto įprasminimas įvyksta tikrovėje, išgyvenant akistatą su Dievu, panaikinus ribas tarp teatrinės iliuzijos ir tikrovės. Todėl sovietmečio sakralinis teatras gali būti vadinamas metateatru, nes suvaržytoje tikėjimo išpažinimo situacijoje sakraline teatine raiška siekiama „užkirsti“ pasaulį dieviškąja tikrove arba grįžti į šventąją apeigą, iš kurios sakralinis teatras ir išėjo.

Šiluvos stebuklo šviesa švytėjo ne tik sovietmečio pogrindžio teatre. Ji išlydėjo mūsų tėvynainius ir į užjūrio emigraciją. Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo Vargdienės seselės Putname (JAV)

1957–1959 m. statė spektaklį *Stebuklo belaukiant* ir vėliau jį rodė mergaičių stovyklose. Kokį tekstą seselės pasirinko, ar pačios inscenizavo, ar, kaip labai dažnai būna vienuolių teatre, perkūrė žinomus tekstus – šiandien sunku pasakyti. Tačiau viena aplinkybė nustatyti ne tik autorystei, bet ir ryšiui su prieškarinio vaidinimais Šiluvoje, atrodo reikšminga. Šiluvos vaidinimo dalyvė Janina Vitkauskienė spektaklį tebevadina *Šiluvos stebuklu*, nors parapijos laikraštyje M. Linkevičiaus dramos fragmentas 1938 m. publikuotas *Marijos šventovės* pavadinimu. 1957–1958 m. Putname sesers Kristoforos sukurtas spektaklis vadinosi *Stebuklo belaukiant*, o vėliau, statant spektaklį mergaičių stovyklose, dramos pavadinimas vėl keitėsi ir virto *Šiluvos stebuklu*. Šiose transformacijose jauti vienuolių teatro patirtis – tekstas atkuriamas tarsi iš atminties, papildytas gal ir ne naujais, tai nors perrašytais žinomais, brangiais senaisiais siužetais ir įvykiais, sekant ankstesniais šaltiniais. Dalyvavimas bendruomenių teatre kuriant atminties metaforas tarsi provokuoja kiekvieno dalyvio asmeninį meninį aktyvumą.

Tai, kad *Marijos šventovės* aidas palydėjo karo meto tremtinius į Ameriką, liudija ir šis sesers Margaritos Bareikaitės prisiminimas: „Pasirodo, kad kai Vienuolija turėjo lietuvių bendrąją Putname, tai jos su šiuo vaidinimu apvažiudavo lietuviškas parapijas, kurios tuo metu buvo lietuviybės centrai. Su *Šiluvos stebuklu* su sesele Paule buvo nuvykusios į Worcester, Boston, Waterbur, New Britain. Kunigas Stasys Yla nuo 1951 m. gyveno Putname, buvo Vienuolyno kapelionas. Mirė 1983 m. palaidotas Putname, vienuolyno kapinėse. Jis buvo ir stovyklos kapelionas vasaros metu. Vėliau vasaros stovyklos didėjo, jaunimo vis daugėjo, ir nupirkome vietą Vermonto kalnuose. Kunigas Stasys Yla matė tą vaidinimą ir, tikriausiai, davė idėją pastatyti tokį spektaklį – *Šiluvos stebuklas*“³⁷. Nors stovykla persikėlė į Vermontą, tačiau Putname dar tebesaugoma spektaklio programėlė (3 pav.), tebeliudijanti Švč. Mergelės Marijos apsireiškimo Šiluvoje įvykius, atminties galia perkeltus į kitą žemyną. Šiluvos įvykių teatrinė rekonstrukcija tarsi atskleidžia gilų norą atminti, kitiems priminti ir atkartoti Šiluvos bendruomenės žmonių tapatybę.

Bendros tapatybės kūryba tebesitęsia ir šiandien. Nauja *Šiluvos stebuklo* žmonių karta teatrinėmis meditacijomis tebetęsia atminties metaforų kūrybą. 2008 m. rugsėjo 12 d. Eucharistinio Jėzaus seserų kongregacijos globojama vaikų grupė, vadovaujama *Marijos radijo* bendradarbės, laidų organizatorės, režisierės Genutės Ulevičienės, Šiluvos bažnyčios prieangyje susirinko pagarbinti Jėzaus. Gyvuosiuose paveiksluose, kuriuos komentavo kunigas, vaikai atkūrė Rožinio Garbės slėpinius: Jėzus kėlėsi iš numirusiųjų ir įžengė į dangų; Šventoji Dvasia nusileido į mažųjų maldininkų tarpą ir apgaubė juos milžiniškais sparnais; Švč. Mergelė Marija buvo paimita į dangų ir vainikuojama barokinio puošnumo karūna. Tarpuose tarp vaizdingų gyvųjų paveikslų mažieji aktoriai uoliai meldėsi. Teatrinėje reprezentacijoje buvo garbinamas Švč. Mergelės Marijos Sūnus Jėzus. Regis, tarsi laiko ir erdvės tiltas sujungė nesujungiamus istorijos krantus ir atminties Rožinis vėl sugrįžo į ką tik suburtą, čia ir dabar tebekuriamą savo tapatybę, naują krikščionių bendruomenę. *Homo religioso* kūryba, pradėta Lietuvoje jėzuitų teatrinėse reprezentacijose, išsaugota Šiluvos parapijiečių, užgrūdinta pogrindyje sovietmečio vienuolių teatrine veikla, pasiekė XXI a. ir mažųjų maldininkų bendruomenėje vėl atgijo naujam gyvenimui.

IŠVADOS

Krikščioniškų bendruomenių metateatre – parapijiečių, vienuolių teatrinėse meditacijose kuriamas atminties teatras. Sakralinės atminties metaforų teatrinėje reprezentacijoje kuriama, medituoja bendruomenės tapatybė.

Šiluvos spektaklių reprezentacijose buvo gaivinama žmogaus ir Dievo ryšio savivoka, o prisiminimas apie tikėjimo ir katalikiškos tapatybės teatrinės reprezentacijas tiesė tiltus per XX a. sekuliarizacijos ir socialinių kataklizmų prarajas.

Homo religioso savivokos teatrinėse reprezentacijose jėzuitų baroko teatre buvo sukurta dvasios atnaujinimo strategija. *Šiluvos stebuklo* spektakliuose ši strategija papildyta prisiminimo kaip įsiminimo nuostata.

Teatrinėse Švč. Mergelės Marijos apsidėšimo Šiluvoje atminties metaforose – Mykolo Linkevičiaus

dramos *Marijos šventovė* pastatymuose, Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo Vargdienių seserų spektakliuose Putname, Eucharistinio Jėzaus seserų globojamų vaikų teatralizuotose Rožinio paslapčių meditacijose Šiluvoje – buvo įtvirtinama Dievo slėpinį išgyvenančių žmonių tapatybė.

Nuorodos

- ¹ Polgár, László. *Bibliographie sur l'histoire de la compagnie de Jesus*. Rome: Institutum Historicum S. J., 1983, p. 396–399.
- ² Povaldo, Elena. *Spacio scenico, prospettiva e azione nel teatro barocco*. Bologna: Glueb, 1979, p. 69.
- ³ Calderon de la Barca, Pedro. *Obras completas*. Vol. 1–3 por A. Valbuena Brisone. V. 3. Madrid: Eguilar, 1967, p. 108–116.
- ⁴ Foglio, Mauricio. *La scenografia delle sacre rappresentazioni al futurismo*. Firenze: Sansoni, 1973, p. 56–58.
- ⁵ Zaborskaitė, Vanda. *Prie Lietuvos teatro ištakų*. Vilnius: Mokslo, 1981, p. 174–206.
- ⁶ Griffin, Nigel. *Jesuit School Drama*. London: Granta, 1976, p. 11–51.
- ⁷ Zaborskaitė, op. cit., p. 189.
- ⁸ *Dramat staropolski: od początków do powstania sceny norodowej*. Bibliografia. T. 2. Programy drukami wydane do r. 1765. Cz. 1. Programy teatru jezuickiego. Wrocław-Warsawa-Kraków, 1976, s. 29.
- ⁹ *Naujasis Testamentas*. Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 1993, p. 608.
- ¹⁰ Zaborskaitė, op. cit., p. 190.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Ibid, p. 194.
- ¹³ Ibid, p. 192.
- ¹⁴ Ibid, p. 191.
- ¹⁵ Lojola, Ignacas. *Autobiografija. Dvasinės pratybos*. Vilnius: Aidai, 1998, p. 145.
- ¹⁶ Ibid, p. 146.
- ¹⁷ K. J. R. *Šiluva mūsų Tautos tvirtovė*. In: *Šiluva Dievo Motinos Šventovė*. 1939 m. rugsėjo 8–15 d., p. 1.
- ¹⁸ Čižiūnas, Gintautas. *Mykolas Linkevičius. Jaunystės ir mirties poetas*. In: *Žemaičių žemė*. 1998, Nr. 14, p. 12.
- ¹⁹ K-as, Antanas. *Marijos šventovė*. In: *Šiluva Dievo Motinos Šventovė*. 1939 m. rugsėjo 8–15 d., p. 6.
- ²⁰ Ibid, p. 5–6.
- ²¹ Iš autorės interviu su kun. teol. dr. Krizantu Juknevičiumi. Kaunas, Palemonas, 1998 m. sausio 18 d.
- ²² Iš autorės interviu su kun. mons. Pranciškumi Tamulevičiumi. Kaunas, 1998 m. sausio 17 d.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Iš autorės interviu su kardinolu Vincentu Sladkevičiumi. Kaunas, 1998 m. sausio 8 d.
- ²⁵ Iš autorės interviu su ses. Julija Runkelaite. Kaunas, 1998 m. kovo 22 d.
- ²⁶ Rankraštiniai dramų tekstai saugomi Dieviškosios Jėzaus Širdies seserų pranciškonų, Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo Vargdienių seserų, Marijos Krikščionių Pagalbos dukterų, Dievo Apvaizdos Mažųjų

seserų, Eucharistinio Jėzaus seserų, Šventosios Šeimos seserų kongregacijų archyvuose.

²⁷ Iš autorės interviu su ses. V. Juciūnaite. Kaunas, 1998 m. kovo 1 d.

²⁸ Dievo Apvaizdos Mažųjų seserų atsakymai į anketos *Vienuolijos teatrinė veikla* klausimus. 1998 m. kovo 15 d. Anketos sudarytoja V. Truskauskaitė.

²⁹ Eucharistinio Jėzaus seserų atsakymai į anketos *Vienuolijos teatrinė veikla* klausimus. 1998 m. kovo 15 d. Anketos sudarytoja V. Truskauskaitė.

³⁰ Iš autorės interviu su kun. Gintaru Vitkumi, SJ. Kaunas, 1998 m. vasario 5 d.

³¹ Iš autorės interviu su kun. mons. doc. teol. dr. Vytautu Sidaru. Kaunas, 1998 m. sausio 16 d.

³² Iš autorės interviu su kan. doc. teol. dr. Kęstučiu Žemaičiu. Kaunas, 1998 m. vasario 12 d.

³³ Šv. Kazimiero kanonizacijos minėjimo garso įrašas saugomas kan. doc. teol. dr. Algimanto Kajacko asmeniniame archyve.

³⁴ *Katalikų kalendorius-žinynas*. Kaunas-Vilnius: Lietuvos Vyskupų Konferencija, 1985, p. 114–115.

³⁵ Abel, Lionel. *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963, p. 109.

³⁶ Пави, Патрис. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991, с. 176.

³⁷ Ses. Margaritos Bareikaitės laiškas V. Truskauskaitei. 2009 m. sausio 14 d. Vitalijos Truskauskaitės asmeninis archyvas.

Vitalija TRUSKAUSKAITĖ

Vytautas Magnus University, Kaunas

THEATRE OF CATHOLIC COMMUNITIES: THE EXPERIENCE OF ŠILUVA

Key words: sacral theatre, theatre in monkhoods, community theatre, memory metaphors, identity.

Summary

This article introduces the beginnings of religious theatre and theoretical attitudes of catholic communities towards theatre creation, surveys theatre initiatives of Lithuanian monkhoods during Soviet times, and also presents and compares performances created by Šiluva parishioners and the congregation of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary of the Poor in Putnam (USA). Creations of *homo religioso*, begun in Jesuit theatrical representations in Lithuania, retained in the inter-war performances of Šiluva parishioners, and seasoned in the underground and Soviet time theatrical activity of monkhoods, have reached the 21st century and revived for a new life in the community of Šiluva worshippers.

The paper discusses the theatrical creation of Šiluva parishioners during 1934–1944: it analyses productions of the drama *The Shrine of Mary* by the poet Mykolas Linkevičius, the reconstruction of that drama in the emigration by the congregation of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary of the Poor in Putnam (USA) in 1957–1959 as *The Miracle of Šiluva*, and a theatricalised meditation by children fostered by sisters of a contemporary catholic community of the Congregation of the Sisters of the Eucharist Jesus performed in Šiluva in the porch of the church in 2008. An attempt is made to reveal aesthetic implications of the play *The Shrine of Mary* and communal meanings of the theatrical metaphor of the memory of the Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva in 1608, created in different dimensions of time and space.

The metatheatre of catholic communities, which involves theatrical meditations of parishioners and monkhoods, creates the theatre of memory. A theatrical representation of metaphors of sacral memory creates and meditates the identity of a community.

The representations of Šiluva plays revived the self-concept of the relation of man and God, whereas the reminiscence about theatrical representations of the faith and catholic identity built the bridges over the precipices of the 20th century secularization and social cataclysms.

The theatrical representations of the self-concept of *homo religiosus* in the Jesuit Baroque theatre created the strategy for the Salvation of the soul. In the stagings of *The Miracle of Šiluva* this strategy was supplemented with the attitude towards the reminiscence as memorisation.

Theatrical metaphors of the memory about the Apparition of Virgin Mary in Šiluva in the stagings of the Mykolas Linkevičius' drama *The Shrine of Mary*, performances of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Putnam and theatricalised meditations of the Mysteries of the Rosary by children fostered by sisters of the Congregation of the Sisters of the Eucharist Jesus performed in Šiluva all have consolidated the identity of people who experience the mystery of God.

Gauta 2009 03 15

Parengta spaudai 2009 05 26

ŠILUVA LIETUVIŲ POEZIJOJE

146

Reikšminiai žodžiai: kultūra, metafora, simbolis, intertekstas, konceptas.

Šiluva lietuvių rašytojų kūryboje užima išskirtinę vietą. Remiantis Kazio Bradūno, Ričardo Mikutavičiaus kūriniais, skirtais Šiluvai ir Šiluvos Dievo Motinai, analizuojama trijų lygmenų referencijos: kultūros, figūrų semantikos ir sąvokos. Atpažįstami lietuvių etninei ir katalikybės kultūrai būdingi kalbiniai reiškiniai: artefaktiniai įvardijimai, pasaulėjautos bei dvasinio turinio raiškos priemonės (kultūrinės metaforos, simboliai, personifikacijos ir kt.) ir intertekstai. Tiriant poeziją kaip tekstą, remiamasi referencijos sąvoka.

Paulo Ricoeuro teigimu, teksto be referencijos nebūna. Diskursas visada būna apie ką nors¹. Poetiniai tekstai vienaip ar kitaip kalba apie pasaulį. Tik ne aprašydami jį. Poetinio diskurso referentinė galia, anot Ricoeuro, išlaisvinama tokiems mūsų būties pasaulyje aspektams, kurių neįmanoma išsakyti tiesioginiu aprašymu; apie tai užsiminti įgalina tik metaforos ir kitos simbolinės raiškos referentinės galimybės. Poetinio teksto referencijoje atsiveria nuorodų ansamblis. Tad poetinis tekstas pasaulio būties esinius teikia nuorodų ansambliu. Muzikinį terminą *ansamblis* poetinio diskurso plotmėje reikia apibrėžti kaip tam tikrą kompoziciją, kurios sudėtiniai elementai sukomponuoti taip, kad atskleistų poetinio teksto idėją. Poetinio diskurso idėja reikėtų laikyti tam tikrą mentalinį konceptą, kuris realizuojamas figūrinėmis kalbos galimybėmis. Poetinio teksto retoriką sudaro tam tikra figūrų sistema, kuri gali būti interpretuojama kaip tam tikro kultūrinio sociumo konvencijos, plačiau – tam tikra koncepto

semantinio lauko reikšmių prezentacija. Kita vertus, poetinio teksto conceptualusis semantinis laukas gali kisti, įgauti naujų reikšmių, aktualizuojančių kitokį kultūrinį konceptą. Siauresne figūrinio diskurso funkcinė prasme, referencija vadinama labiausiai nuo tiesioginio citavimo nutolusi intertekstualumo forma, reiškiamą tik vienu žodžiu ar žodžių junginiu, nenurodant jokio šaltinio. Dažniausiai tai tik tolimesnė aliuzija, kurią galima nujusti iš konteksto.

Konceptas – globalusis mentalinis vienetas, susistemintų žinių apie pasaulį kvantas. Anot rusų kalbininkų, konceptas susiformuoja iš universalios daiktinio kodo, kurio jutiminiai požymiai (vaizdiniai) palaipsniui nyksta, ir pats konceptas iš jutiminio vaizdinio pamažu tampa abstrakčiu mąstymo vienetu. Kalbant apie konceptą, negalima apeiti sąvokos termino. Žodžiu signalizuojamas konceptas apima visas su reiškinio pavadinimu susijusias žinias – empirinio patyrimo, veiklos, išsilavinimo, perteikiamas teksta ir t. t., šios žinios nebūtinai turi turėti logišką struktūrą. Sąvokos pagrindas – loginis racionalus ir tuo atveju, kai kalbame apie mokslinę sąvoką, ir tuo atveju, kai sąvoka poetinė. Teigiama, kad konceptas – tai konstruktas, reprezentuojantis žodžio asociacijų lauką, bet nesutampantis su juo, vienijantis loginę jo turinio struktūrą su sublogine. Dalis koncepto turinio gali būti išreiškiama žodžiu, kaip antai – „Šiluva“. Tai tikrinis vietos pavadinimas, priiskirtinas lietuvių tradicinių vietovardžių darybos iš apeliatyvų tipui. Tai priesagos –*uva* vedinys iš apeliatyvo „šilas“. Ši tikrinio vardo referencija poetiniame

tekste atlieka tam tikros vietos lokalizavimo funkciją. Tačiau *Šiluvo*s vaizdinys kaip mentalinis vienetas, arba konceptas, vardo denotatine charakteristika nesibaigia. *Šiluva* apaugusi platesne reikšmių kompozicija, kurios svarbiausius kultūrinės semantikos laukus galima išskleisti analizuojant kūrinius, kuriuose šis denotatas minimas. Dalis koncepto turinio išreiškiama ne tiesiogiai pavadinant žodžiu tam tikrą jo dalį ar bruožą, bet netiesiogiai – retorinėmis figūromis: metaforiniais pasakymais, frazeologija, intertekstais. Anot Jurijaus Stepanovo, konceptai – kultūros kondensatai mūsų sąmonėje, „pavidalas, kuriuo kultūra įeina į žmogaus mentalinį pasaulį. Konceptas – pagrindinė žmogaus mentalinio pasaulio ląstelė“².

Tad, remiantis poetinio diskurso interpretacijos, kultūros semiotikos ir kognityvinės semantikos teorijomis, bandoma apibrėžti *Šiluvos* Dievo Motinos konceptus dviejose skirtingų laikotarpių poetinėse sąmonėse.

Kazys Bradūnas yra parašęs triptiką, skirtą *Šiluvos* Dievo Motinai³. Pirmasis eilėraštis pavadintas *Šiluva*:

Liturginių rūbų skrynios
Užkastos žemėje.
Užkasta žemėje
Duona ir vynas.

Bažnyčios dirvoje
Auga ramunės.
Ant pilkojo akmenio
Groja piemu
Apsireiškimo melodiją.

Maitinkimės, broliai,
Džiūstančio grūdo luobu,
Džiūstančio grūdo luobu,
Branduolio kartumu.

Pirmasis K. Bradūno eilėraštis – *Šiluvos* mitinė-poetinė prezentacija. Eilėraščio struktūrinę pagrindą sudaro anadiplozė, išdėstyta veidrodiniu principu – pirmojoje ir paskutinėje strofoje. Anadiplozės pabrėžiamos frazės „Užkastos žemėje“ ir „Džiūstančio grūdo luobu“ sudaro teksto skaitymo strategiją. Iš stebuklo apie Dievo Motinos apsireiškimą *Šiluvoje* pasakojimo

eilėraštyje šio stebuklo intertekstinę referenciją atlieka minimos liturginių rūbų skrynios. Pasirenkama būvio situacija – skrynios užkastos žemėje. Antroji strofos dalis paaiškina, kad žemėje užkasta duona ir vynas. Išėmę strofos predikatinę dalį, gauname metaforą: liturginių rūbų skrynios – tai duona ir vynas. Duona ir Vynas sakraliniame diskurse yra Eucharistinės vakarienės pirmavaizdžiai. Duona ir Vynas – neatskiriami Eucharistijos elementai, nes Viešpats pasirinko Duoną ir Vyną kaip Eucharistijos sakramento materiją. Sakramento materialiaisiais simboliais aktualizuojama liturginių rūbų (drabužių) svarba. Predikatinės metaforinio pasakymo dalys „užkasta žemėje“ nurodo, kad liturginiai rūbai – tikėjimo apeigų materializavimo priemonė, kaip (ir) duona ir vynas – tikėjimo materializavimo priemonė, deja, paslėpti nuo žmonių akių. Posakis „užkasti į žemę“ turi savo kultūrinę simbolinę prasmę. Šv. Mato evangelijoje užrašytas pasakojimas apie talentus (pinigus) kaip lobį, užkastą į žemę. *Šiluvos* stebuklo istorijoje teigiama, kad liturginių rūbų skrynios buvo paslėpta. Tuo tarpu eilėraštyje sakramentalijų buvimas po žeme įgauna biblinio pasakojimo intertekstinę konotaciją. Ir lietuvių mitologijoje gausu pasakojimų, kuriuose į žemę užkasamas lobis. Tad eilėraštyje liturginiai rūbai – duona ir vynas – tai lobis, užkastas į žemę, išskleidžia dvigubą – sakralinio ir etninio mitologinio kodo prasmę.

Antrąją strofą piešiamas peizažas: „Bažnyčios dirvoje auga ramunės“. Poetinis vaizdas paremtas ramunės įvaizdžiu. Ramunė – Lietuvos augalas, kurio simbolika gausiai naudota lietuvių folklore ir romansinio žanro poezijoje. Ramunė – meilės, atminimo, ištikimybės simbolis. Lietuvių folklore ramunė dažniau laukų, kartais merginos kiemo ar mylimo žmogaus atminimo simbolis. Ramunė dovanojama merginai kaip skaistumo ir meilės ženklas. Spalvinė asociacija poetiniame tekste susijusi su folkloriška skaistumo simbolika. Tačiau kiek netikėtas ramunės simbolio patalpinimas į bažnyčios dirvos erdvę.

Lobis užkastas bažnyčios dirvoje. Bažnyčios dirva – sakralinė metafora. „Bažnyčios dirva“ katalikų judėjimo reiškinių kontekste minima kardinolo Josefo Ratzingerio, dabartinio Šventojo Tėvo, knygoje *Bažnytiniai judėjimai ir jų teologinis apibrėžimas*, išleistoje 1999 m. Joje teigiama: „Pati Bažnyčia yra

dirva. [...] dirva yra pasaulis, tačiau dirva yra taip pat ir Bažnyčia. Tai erdvė augti, atsiversti ir ypač sekti Dievo kantrybę“⁴.

Poetas, matyt, žinojo ir Šiluvos bažnyčios įkūrimo istoriją. Antai Petro Gedgaudo donacijoje rašoma: „Kad tos bažnyčios katalikas rektorius, kuris jai tarnaus ir ją valdys, būtų aprūpintas pragyvenimu ir drabužiu, užrašau ir užrašydamas amžinai perleidiu bei dovanoju tam, kuris pirmas, antras, trečias ir t. t. ten gyvens, pirmiausia – dirvą prie bažnyčios ir kitą žemę [...]“⁵.

Tad strofoje įkomponuoti du intertekstai: Bažnyčios, kaip dirvos, simbolis katalikiškojo mokymo tradicijoje ir Šiluvos bažnyčios atsiradimo istorija.

Šiluvos bažnyčios iškilimo intertekstu laikytinas antrosios strofos pasakymas

Ant pilkojo akmenio
Groja piemu
Apsireiškimo melodiją.

Kaip teigiama Šiluvos apsireiškimo istorijoje, pirmieji Mariją pamatė piemenys. Strofoje istorija perinterpretuojama. Akmuo pateikiamas kaip žymėtasis narys, įvardžiuotine forma – „pilkasis“. Pilka akmenis spalva irgi folklorinė: dažnai liaudies dainose kalbama apie pilką akmenėlį („ant to pilko akmenėlio stovi tėvas, motinė“). Akmenis įvaizdis folklore susijęs su laukimu, žinia. Šia prasme akmenis įvaizdžiu Marijos apsireiškimo įvykis įkomponuojamas į lietuvių folklorinės pasaulėjautos modelį, tampa jo dalimi.

Katalikiškasis intertekstas plėtojamas trečiojoje strofoje, kurioje bažnyčios dirvos įvaizdį papildoma grūdo simbolis.

Maitinkimės, broliai,
Džiūstančio grūdo luobu,
Džiūstančio grūdo luobu,
Branduolio kartumu.

„Jėzus dar sakė: „Su kuo galime palyginti Dievo karalystę? Arba koku palyginimu ją pavaizduosime? Ji – tarytum garstyčios grūdelis, kuris, sėjamas dirvon, esti mažiausias iš visų sėklų žemėje, bet pasėtas užauga, tampa didesnis už visas daržoves ir išleidžia tokias plačias šakas, kad jo pavėsyje

gali susisukti lizdą padangių sparnuočiai“ (Mk 4, 30–32)⁶. Jėzaus vartojamas įvaizdis – garstyčios grūdas, kalba apie mažumą, ne apie didumą. Viskas prasideda nuo mažų dalykų, viskas, kas tikra. Asociaciją su garstyčios grūdu strofoje sukelia frazė „branduolio kartumas“, kartumo požymis suteikia nuorodą į grūdo ypatybę. Tačiau svarbus ir kitas apibūdinimas – džiūstantis grūdo luobas. Luobas lietuvių kalboje yra žievės sinonimas. Grūdo žievė vadinama luobu. Vadinas, žodžių junginys „grūdo luobas“ sudaro nuorodą į objektą, o objekto pažyminy, žodis „džiūstantis“ įvardija objekto ypatybę. Tad pažyminy „džiūstantis“ pasakyme yra modifikatorius, atliekantis semantinio įprasminimo funkciją. „Džiūstantis grūdas“ gali kelti tiek teigiamas, tiek neigiamas asociacijas. Retorinis kreipinys „Maitinkimės, broliai“ – tai metaforinis kreipinys į bendruomenę, skatinimas maitintis – sielai peno suteikti džiūstančio grūdo luobu ir branduoliu, tuo, kas kartu, kas tikra. Melancholišką nykimo, liūdesio nuotaiką sustiprina frazuotė su dvigubu pakartojimu, būdingu liaudies dainoms. Kita vertus, trielio tonas ir nuotaikų kaita, intymiu tonu „broliams“ dėstoma užmaršumo tema primena lietuviškos silabotonikos klasikinius posmus, tokius, kaip Jono Mačiulio-Maironio *Trakų pilis*. Laisvas eilavimas, daininga frazuotė ir netolygi strofų sandara primena liaudies dainų ritmiką. Pirmasis ir paskutinis ketureiliai yra stipriau sustyguoti, identiškai pakartojimu strofos viduryje. Tuo jie intonaciškai liaudiški, tačiau ritmine sandara ir tropais, bendruomeniniu imperatyvu – artimi maironiškajai kalbėsenai. Tuo tarpu vidurinioji strofa – XX a. verlibras.

Antrasis triptiko eilėraštis – *Šventojo kelionė* – filosofinė impresija su baladės užuomazgomis:

Atsisėdu Šiluvos pakelėje
Į dulkėtą, sausą žolę.
Kyla juodas debesėlis...

Ir laimingas klausaus
Dievo balso šiluos,
Ir sausoji žolė
Klausydamos drėksta.
Saulėlė raudona,
Vakaras netoli...

Tada atsikeliu
Ir einu į miestelį.
Galvoju tik apie duoną
Ir šaltą šulinio vandenį.

Filosofinė žmogaus, gamtos ir Dievo tema. Lyrinis subjektas interpretuoja save kaip medituojantį keleivį. Šiluva minima gamtos ir keleivio lyrinės emocinės būsenos kontekste. Lyrinio pasakojimu piešiamas gamtos peizažas. Idilišką gamtos, žmogaus ir Dievo harmoniją perteikia frazė „Ir laimingas klausaus Dievo balso šiluos“. Valstietiškos pasaulėjautos sekvencija, ramybės apoteozė, mitinio pasakojimo intonacija. Visa tai – tautinio lietuvių neoromantizmo išugdytas kultūrinis kodas. Dulkėtos žolės ir juodo, bet negrėsmingo debesėlio (deminutyvas „debesėlis“ švelnina toną) įvaizdžiai yra gamtinės referencijos simboliai, kartu su panteizuotu šilo kalbėjimu – visa yra ir panteistinės pasaulėvokos kalbiniai artefaktai, apgaubiantys Šiluvos paminėjimą. Išdžiūvusi žolė ir pavargęs keliautojas – abu Dievo palaimą geriantys eilėraščio veikėjai. Keliautojo ir žolės paralelizmas neatsitiktinis. Folkloriškas žmogaus ir žolės sugretinimas referuoja mitinio pasaulio reprezentaciją turinio plotmėje. Tačiau mitinis pasaulėvaizdis transformuotas į krikščionišką paradigmą. Krikščioniškosios paradigmos buvimą reprezentuoja pirmojo eilėraščio – *Šiluva* – intertekstualiosios prasmės. *Šventosios kelionės* antrosios strofos teminių vientisumą išskaido dviejų paskutinių eilučių minties posūkis: „Saulėlė raudina, vakaras netoli“ – liaudies dainos motyvas. Sporadiški rimai, aliteracijos sustiprina ritminį piešinį. Tiesioginė poetinio laiko vyksmo referencija su daugtaškiu frazės pabaigoje. Netikėtu gamtiniu laiko motyvo įvedimu suardoma rami meditacinė tėkmė. Raudonos saulės – artėjančio vakaro įvaizdis, suteikia nerimo pojūtį, o daugtaškis sudaro pauzę, per kurią įvyksta keliautojo apsisprendimas. Tai dramaturginė eilėraščio kulminacija. Dėl šios vyksmo perskyros eilėrašties įgauna epinio pasakojimo bruožų, nors pasakojimo idėja – vidinė dvasinė kelionė. Meditacinio vyksmo požiūriu paskutinės eilutės yra nuoroda, kad meditacija baigta. Keliautojas pastebi aplinkos pasikeitimą, skatinantį baigti meditaciją.

Paskutinė strofa dramaturginiu požiūriu yra epilogas. Dvi sintaksinės frazės užbaigia du poetinio vyksmo planus. Keliautojas tęsia kelionę, o meditacinę

mintį užgožia nuvargusio keleivio poreikis duonos ir vandens.

Trečiasis eilėrašties – *Vakaras prie Šiluvos*:

Ant akmenio sėdi raudodama
Gal motina, gal Marija.
Leidžiasi saulė raudona.
Kursai esi danguje,

Nušluostyk ašaras verkiančiai
Po dienų netekties.
Žemelei užsimerkiančiai
Labos, labos nakties.

Trečiasis eilėrašties sklandžiai sustyguotas amfibrachiniu metru, tačiau dainingasis tripėdis metras čia atlieka retorinės įtampos funkciją:

- v - / - v - / - v -
- v - / - v - / - v

Įtampa auginama gana giliais rimais, moteriškų ir vyriškų kadencijų dėsninga kaita. Griežta simetrija poetinis vyksmas dramatinuojamas, sukelia neišvengiamumo nuojauta. Ekspozicija – dramatiškas regėjimas besileidžiančios saulės fone. Vėl minimas akmuo – folkloriškas namų netekties simbolis. Ir saulė čia raudona – nebe saulėlė, – sustiprina įtampą. Strofa tarsi sukapota baigtinių trumpų frazių pabaigos taškais. Ketvirtoji eilutė – kreipinys iš maldos – „kursai esi danguje“ – tragiško išgyvenimo šūksnis, prašymas, perkeliamas į antrąją strofą. Įtampa anžambemanu perkeliama ir išlieka prašymo tekste – „nušluostyk ašaras verkiančiai po dienų netekties“. Inversija „dienų netekties“ suvoktina kaip netekties laikas, praėjusių netekties įvykių retorinė figūra. Žodis „netekties“ sudaro vyriškos kadencijos rimą su paskutinės eilutės žodžiu – „nakties“. Rimų pora *netektis* – *naktis* gali būti interpretuojama kaip poetinė metaforinė figūra: netektis – tamsi, juoda kaip naktis. Regėjimo dvilypumas – motina kaip Marija ar Marija kaip motina – teminė eilėraščio ašis. Skaudi motinos ir Marijos išgyvenama netektis – lyrinio subjekto dramatiškų išgyvenimų ir regėjimo dramatiškumo išraiška.

Triptikui būdingas lyrinis poetinis vyksmas su baladės pasakojimo elementais. Šiluvos konceptą sudaro istorinis Šiluvos Marijos apsireiškimo ir

bažnyčios įkūrimo, Biblijos ir tikėjimo Eucharistijos intertekstai. Koncepto neatsiejama dalis – kelionė, kuri atliekama medituojant Dievo reikšmę žmogui ir gamtai. Kūrinio vertikaliojoje ašyje – pamaldumo meditacija, kuri užbaigiama regėjimu ir malda. Šiluvos konceptualioji reikšmė – dramatiško dvasinio turinio išskleidimas, malda. Kelią sudaro dvasinė kelionė, todėl keliauninką galima įvardyti piligrimu. Piligrimui pažįstami lietuviškos dvasinės kelionės ypatumai. Šiluvos piligrimas – tikėjimo ir lietuviškos savasties nepraradęs lyrinis subjektas, Šiluvos Marijos apsiareiškima ir Dievo buvimą reflektuoja liaudies mentalitetui būdingomis folklorizuotomis gamtos, Dievo ir žmogaus sąryšio figūromis. Kelionėje pastebimi lietuviško katalikiško kodo archetipiniai ženklai ir simboliai. Tai Šiluvos sakraliniam konceptui suteikia lietuviško folkloriškumo dimensiją.

Poetinis vyksmas vyksta jaukioje lietuviškoje gamtinėje erdvėje. Meditacija realizuojama epiniam liaudiškam mąstymui būdinga frazeologija. Sakraliniai intertekstai dvilypiai. Idėjos plotmėje interteksto referencija tampriai susijusi su žemdirbiška mitine pasaulėjauta. Skleidžiasi dviguba – panteistinė ir krikščioniškoji patirtis. Šiluvos samprata pasakotojo sąmonėje reprezentuojama kaip dvasinės kelionės tikslas – malda į Šiluvos Dievo Motiną, kuri vienintelė gali suprasti netektį ir paguosti – nušluostyti ašaras. Lyrinis subjektas, išsakęs skaudulius, nurimsta, linkėdamas žemelei labos nakties. Nusiraminimo kadencija – būdingas klasikinio eleginio lietuvių eilėraščio bruožas, K. Bradūno poezijoje tęsiantis klasikinio lyrinio eilėraščio kompozicinę tradiciją.

Eilėraščių triptikas reprezentuoja tradicinį, artimą liaudiškajam, mentalitetą. Pasakotojas, aplinka ir dvasinio gyvenimo atskaitos taškai harmoningai tarpusavyje susiję. Šiluva – šios harmonijos dvasinio turinio – krikščioniško pamaldumo vieta, Dievo Motina – dvasinės atspirties taškas, žmogaus guodėja. Tai reprezentuoja kultūrą, kurioje žmogus, gamta ir transcendencija neatskiriamai susiję, sudaro harmoniją.

Kunigo Ričardo Mikutavičiaus Šiluvos refleksija yra poezijos rinkinio *Žaizdos metafizika* (1999) minia-tiūra.

yra tokia
Dievo Motina,
kuri kasdien
neturi Šiluvos –
vaikšto su aplyta
protėvių skara
ir apvaikščiodama miestą
atsigręždama myli –

Lakonišką dviejų frazių tekstą galima suvokti tik viso rinkinio kontekste. Šiluvos Dievo Motina – vienas iš poetinio diskurso akcentų žmogaus būties dvasinių žaizdų, pašaukimo, santykio su praeitimi ir esamybe refleksijos lauke.

Rinkinyje apibendrinama sovietinio abejingumo ir dvasinio nuosmukio patirtis. Rinkinys komponuojamas iš prozai ir šnekamajai kalbai būdingų sintaksinių intonacinių struktūrų, atitinka XX a. antrosios pusės lietuvių modernistinio poetinio diskurso figūrinę kalbą. Tekste skleidžiasi intymus tonas, klasikinės poezijos metrikos nevaržomu ritmu. Nuo prozos teksto jis tesiskiria tik laisvu sakinio skaidymu į eilutes. Sintagmos prasmės perkeliama į vis kitą eilutę, pratęsiant meditacinį vyksmą.

Šiluvos Dievo Motina ir šiame tekste išlieka dramatiško turinio reiškėja, tačiau, skirtingai nei K. Bradūno triptike, ji – nebe guodėja, ji pati paženklinta žmonių meilės netekties. Eilėraštis pradedamas būvio predikatinės konstrukcijos „yra tokia Dievo Motina“ – paplitusi pasakojamojoje šnekamojoje kalboje, pvz., „yra tokia pilis“, „yra toks vaistas“, „yra tokia žolė“, „yra toks miestas“ Pažymimasis įvardis *toks, tokia* šiose konstrukcijose atlieka identifikacinę funkciją. Eilėraštyje tai tokia Dievo Motina, kuri kasdien tikisi Šiluvos dėmesio. Šiluva čia vartojama metoniškai. Antrosios frazės pirmoji sintagma – metaforizuotas vaizdas, kuriuo nusakoma Dievo Motinos skausminga apleistumo būseną. Antroji sintagma „apvaikščiodama miestą atsigręždama myli“ pasakymo turiniu yra kontrastinga pirmajam segmentui. Mitiškas apėjimas atsigręžiant – tai apeiginis veiksmas, kuriuo Dievo Motina dovanoja savo meilę.

Diametraliai priešingos Dievo Motinos apleistumo ir jos meilės temos vienoje frazėje sukuria kondensuotą įtampą, kuri paliekama aukščiausiam taške, pratęsta tik grafiniu ženklu – brūkšniu.

XX a. pabaigos poetinėje miniatiūroje Šiluva – miestas be gyvybės. Miestas, atsiribojęs nuo Dievo Motinos. Šiluva konceptualizuojama kaip XX a. pabaigos žmogaus sąmonės desakralizacija. Dar daugiau, Šiluvos miesto koncepte nebelikę jokių – nei sakralinės kelionės, nei krikščioniškojo diskurso konotacijų. Figūrų plane – jokio dainingojo gamtinio folkloriškumo. Dievo Motinos apleistumo pasakojimas grindžiamas senos motinos išvaymo iš namų mito parafraze, kurios kulminacijoje paliekama apmąstymui laiminančio mylinčio žvilgsnio šiluma.

IŠVADOS

Šiluvos poetinį diskursą sudaro trijų lygmenų referencijos: sakraliniai, folkloriniai, mitologiniai ir skirtingų laikotarpių poetinių figūrų intertekstai.

Šiluvos konceptas nevienalytis, kintantis skirtingų kultūrinių tradicijų sąmonėje.

Kazio Bradūno triptikas referuoja vyresniosios tarpukario ir pokario kartos Šiluvos ir Šiluvos Dievo Motinos konceptą. Šiluva – sakralinio vyksmo vieta. Šiluvos ir Dievo Motinos samprata sudaro nedalomą konstrukta.

Koncepto figūros konstruojamos iš K. Bradūno kartai žinomų sakralinių ir Šiluvos Dievo Motinos apsimėškimo istorinių tekstų. Šiluvos denotatą ir

sakralinį koncepto modelį papildo, apgaubia lietuvių etninės sąmonės archetipiniai įvaizdžiai, todėl sakralusis diskursas įgauna pilnakraujį abipusį žmogaus ir transcendencijos ryšį.

K. Bradūno kartai Šiluva asocijuojasi su dvasine kelione, o Šiluvos Dievo Motinos mentalinėje struktūroje akcentuojama užuojautos ir žmogaus dvasinio nusiramino aspekta.

Kun. Ričardo Mikutavičiaus miniatiūra atskleidžia pakitusį Šiluvos ir Dievo Motinos konceptą XX a. pabaigos lietuvių sąmonėje.

Šiluvos Dievo Motina konceptualizuojama išvayto iš namų motinos mitine referencija, kuria aktualizuojamas XX a. pabaigos sekuliarizuotos sąmonės nuosmukis. Šiai sąmonei priešpastatomas Dievo Motinos, kaip neišsenkančio meilės šaltinio, aspektas.

Nuorodos

¹ Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 48.

² Степанов, Юрий Сергеевич. *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Языки русской культуры, 1997, c. 40.

³ Bradūnas, Kazys. *Sutelktinė*. I dalis. Vilnius: Aidai, 2001.

⁴ Cit. iš: *Į ką panaši Dangaus karalystė*. Parengta pagal kun. Raniero Cantalamessa, OFM Cap. In: *Bažnyčios žinios*. 1999 m. birželio 30 d., Nr. 12. <<http://www.lcn.lt/bzinios/bz9912/912pam2.html>>.

⁵ Yla, Stasys. *Šiluva Žemaičių istorijoje* / Red. G. Mikėlaitis. Kaunas: Kauno arkivyskupija, 2007, p. 363.

⁶ *Evangelija pagal Morkų*. In: *Naujasis testamentas*. Salzburg, 1989, p. 111.

Nijolė TALUNTYTĖ

Vytautas Magnus University, Kaunas

THE CONCEPT OF ŠILUVA IN LITHUANIAN POETRY

Keywords: culture, metaphor, symbol, intertext, concept.

Summary

Šiluva in the oeuvre of Lithuanian poets occupies an exceptional place. On the basis of the creations by Kazys Bradūnas and Ričardas Mikutavičius devoted to Šiluva and Our Lady of Šiluva, the article analyses references of three levels: culture, figurative semantics and concept. It identifies linguistic phenomena characteristic of Lithuanian

ethnic and Catholic culture such as artefact namings, means of expression for the world-view and spiritual content (cultural metaphors, symbols, personifications, etc.) and intertexts. The analysis of poetry as a text is based on the concept of reference. On the grounds of the theories of the interpretation of poetic discourse, cultural semiotics and cognitive semantics, an attempt is made to define the concepts of Our Lady of Šiluva in poetic consciousness of two different periods.

The tryptich by Kazys Bradūnas *Our Lady of Šiluva* is characterized by lyric poetic movement with elements of ballad narration. The concept of Šiluva consists of the intertexts of the historical Apparition of the Blessed Virgin Mary in Šiluva and the establishment of the Church and those of the Bible, Faith and Eucharist. An inseparable part of the concept is constituted by the journey which is made through the meditation of the meaning of God to man and nature. The vertical axis of the journey takes the meditation of devotion which ends with the vision and prayer. The conceptual meaning of Šiluva lies in the unfolding of the dramatic spiritual content and the prayer. The travel involves a spiritual journey; therefore, the traveller can be named as the pilgrim. This pilgrim is familiar with peculiarities of the Lithuanian spiritual journey. The pilgrim of Šiluva appears as a lyric subject not devoid of faith and Lithuanian peculiarity and the one who reflects over the Apparition of the Virgin Mary in Šiluva and the existence of God in folklorized figures of the relationship of nature, God and man that are characteristic of folk mentality. During the journey archetypical signs and symbols of the Lithuanian Catholic code can be observed. This imparts the sacral concept of Šiluva with the dimension of Lithuanian folklore.

The figuration of the concept is constructed out of the sacral and historical texts on the Apparition of Our Lady in Šiluva that were known to the generation of Bradūnas. The denotation of Šiluva and the sacral model of the concept are supplemented and invested with archetypical images of Lithuanian ethnic consciousness; therefore the sacral discourse assumes a full-blooded mutual relation of man and transcendence.

To the generation of Bradūnas, Šiluva associates with the spiritual journey. In the mental structure of Our Lady of Šiluva, the aspect of sympathy and man's spiritual solace is being emphasised.

The miniature by Ričardas Mikutavičius reveals the changed concept of Šiluva and Our Lady in the Lithuanian consciousness of the end of the 20th century. Our Lady of Šiluva is conceptualised by the mythical reference of the mother driven out of her home, the reference which actualized the decline of the secularized consciousness of the end of the 20th century. This consciousness is juxtaposed with the aspect of Our Lady as an inexhaustible source of love.

Gauta 2008 04 17

Parengta spaudai 2009 05 25

•
.....
VARIA
.....
•

THE SYMBOLIC GEOMETRY OF THE BAROQUE CAMALDOLESE MONASTERY AT PAŽAISLIS

Key words: Pažaislis, Camaldolese, symbolic geometry, Baroque, Pac, Kepler, Counter-Reformation, monastery, hexagram, hexagon, Trinity, equilateral triangle, centralized church, cosmic geometry, Kaunas.

No aspect of building requires more ingenuity, care, industry, and diligence than the establishment and ornament of a temple. [...] There is no doubt that a temple that delights the mind wonderfully, captivates it with grace and admiration, will greatly encourage piety.

Leon Battista Alberti, 1450¹

INTRODUCTION AND SYNOPSIS

Christopher Sigismund Pac (1621–1684), Grand Chancellor of Lithuania, brought closure to the period of political and military disasters, the so-called “Deluge” in Polish and Lithuanian historiography, by founding in the mid-1660’s a Camaldolese monastery at Pažaislis. Situated on a secluded estate near Kaunas, the new foundation became the order’s northernmost outpost. Officially called *Eremus Montis Pacis* (The Hill of Peace Hermitage), the designation deftly alluded to the Pac family and the Latin word for “peace”. Nonetheless, the formal title did not displace the property’s old name “Pažaislis,” which remains to this day the monastery’s usual appellation.

The general plan of Pažaislis reflected existing Camaldolese arrangements, but the monastery’s Church of Holy Mary’s Visitation did not². Instead of the customary rectangular basilica format, its plan

was hexagonal. Consecrated in 1674, the church’s unusual format has intrigued investigators, prompting speculation about its possible derivation, sources, and antecedents³. The study at hand addresses the very same issue.

Inspired by the idea expressed ages ago by St. Augustine that the most beautiful can be the most hidden, we attempted to expose and decode the church’s manifest six-sidedness. For primary evidence, we turned to measured drawings and the monastery’s dedication plaques. Our investigation led to the conclusion that symbolic geometry supplied and orchestrated the design. We can, therefore, suggest that Pažaislis is best accommodated and understood within the broad ecclesiastical design tradition which employed geometry to convey theology.

Symbolic geometry has long played an important role in the sacred architecture of many faiths, with examples in many cultures and roots extending to prehistoric times. The most ancient Western strand of the widespread practice is represented by early Christian churches whose plans referred to the *tau* cross, the Greek cross, or to the Latin cross. While Pažaislis emanated from the same general and venerable custom, the tensions arising from the Protestant Reformation and the Catholic Counter-Reformation gave particular meaning, relevance, and urgency to the chosen geometry. Scholarly

attention has been recently focused on the frescoes of Pažaislis which thematically supported Roman Catholic hagiography and Marian veneration⁴. It will be argued below that the monastery's geometric armature was likewise theologically engaged. The architecture of Pažaislis asserted Catholic doctrines. Lutherans, Calvinists, and Anti-Trinitarians would have considered the design unacceptable, completely at odds with their fundamental convictions and defining beliefs.

The very foundation of Pažaislis ignored Martin Luther's denunciation of monasticism and the cult of saints. The monastery's Church of Holy Mary's Visitation was laid out on a centralized hexagonal plan, demonstratively alluding to Her heavenly crown. This contradicted Calvinist and Lutheran rejection of the Blessed Virgin's special status. The hexagon fits inside a hexagram, a six-sided star figure defining the *chi-rho* monogram – a shorthand reference to Christ. This directly opposed the Anti-Trinitarian doctrine, which repudiated the divinity of Christ and belief in the Trinity.

The equilateral triangle, or one half of a hexagram, is a figure associated with the lily, which, in turn, refers to Mary and the Trinity. Additionally, the equilateral triangle and the hexagram transmitted associations from areas not directly associated with Christianity. For instance, Pythagoreans of ancient Greece and alchemists of the Middle Ages valued the equilateral triangle. And in the world of heraldry, the hexagram appears in the Camaldolese armorial and also provides a geometric underlay for the Pac family emblem.

Christians have long believed that churches were facsimiles of the Heavenly Jerusalem, that is, earthly analogues of the divine cosmos. Accordingly, their geometry could rightfully be invested with symbolic loads alluding to the heavens. During the Renaissance, the circle was held to be nature's most perfect form, becoming the ideal basis for the plan of a church. Simple and self-contained, it reflected the shape of the heavenly bodies and the geometric armature of the universe (as it was then conceived). Circular churches could also refer to Blessed Virgin Mary's heavenly crown. But despite such powerful

symbolic and visual virtues, towards the end of the 16th century churches based on sacred and cosmological circular geometries began losing their appeal.

Around 1600, Tycho Brache, Galileo Galilei, and Johannes Kepler were uncovering a solar system much richer and more complex than previously imagined. They found that elliptical, Platonic, and triadic geometries helped elucidate movements of planets, the distances between them, and the shape of their orbits. As geometry had clarified these previously mysterious and perplexing matters, astronomers concluded that geometrical relationships had structured the cosmos. Geometric cosmology came to represent the era's most advanced astrophysical thought. Equilateral triangles, previously a theological and a philosophical symbol, had acquired an ostensible empirical presence.

Architects thus had a good reason to add ovals and ellipses, hexagons and hexagrams to the old repertoire of circle and square, the Greek cross, the *tau* cross, and the Latin cross. The expanded design arsenal soon helped them to generate some of the Catholic Counter-Reformation's most inventive and memorable buildings. In the late 1630's Francesco Borromini designed *San Carlo alle Quattro Fontane*, a church for the Trinitarian Order in Rome which featured ellipses and equilateral triangles. In the 1640s he started on *San Ivo della Sapienza* where a hexagram overlaps a hexagon. In the 1650s Gian Lorenzo Bernini conceived an oval plan for the Church of *Sant' Andrea al Quirinale* and the grand elliptical piazza in front of *San Pietro Vaticano*. And in the 1660s Guarino Guarini used intricate geometries for the vaults of *San Lorenzo* and the *Capella della SS. Sindone*, both in Turin.

The subliminal geometric armature of Pažaislis asserted Roman Catholic orthodoxy, simultaneously rejecting Protestant revisionism. The equilateral triangle and the hexagram alluded to theological fundamentals, engaged the empirically validated geometric cosmology scholarship of the time, and conveyed heraldic references. Thus, several kinds of symbolic geometry – sacred, cosmological, and heraldic – suffused Pažaislis' underlying rationale. Architectural theorists of the Renaissance and

Baroque would surely agree that Pažaislis was a sophisticated design, created to encourage piety by “delighting and captivating the mind.”

ST. ROMUALD, THE CAMALDOLESE, AND THE SITE PLAN OF PAŽAISLIS

St. Romuald (952–1027), the guiding spirit of the Camaldolese Order, was convinced that the two kinds of Christian monasticism – the cenobitic, or communal type, and the eremitic, or the reclusive type, – could form one monastic community, each distinct component strengthening and complementing the other. He believed that neither group needed to lose its characteristics, its identity, or to forego its spiritual advantages. Instead of complete isolation, he sought to bring some parts of the eremitic life into contact with monastic communal life. He was sure that hermits could benefit by limited association with monks who lived together in the

monastery. The two groups would live separately, but form one congregation. Both groups would be confined within the same estate; both followed the same *regula*; both obeyed the same superior, and both came together for communal ceremonies and prayers. St. Romuald’s ideas led to the creation of the Camaldolese monastery layouts which were quite different from the prevailing Benedictine model.

St. Benedict (480?–543), the abbot of *Monte Cassino* and the founder of Western Monasticism, had approved both kinds of Christian monasticism⁵. However, unlike the Camaldolese hermits, the Benedictine hermits lived entirely alone. St. Benedict’s *regula* meant to primarily benefit the cenobite monks who had chosen to enter communal monasteries. He was convinced that those monks who entered the eremitic life had already proved themselves and did not need explicit guidelines or directives⁶. Therefore, St. Benedict completely separated the cenobites from the hermits, allotting to each entirely different living accommodations. The Benedictine cenobite monks lived together in monasteries, guided by a resident abbot. The hermits, on the other hand, led solitary lives, apart from their brethren, completely isolated from human contact.

Benedictine monasteries were centred on the cloister and the church. The cloister, usually south of the church, was an outdoor space, surrounded on the other three sides by the refectory, kitchens, and cellars. Outside this basic core of church, the cloister, and supportive buildings, lay the abbot’s quarters, guest lodgings, housing for the novices, an infirmary, workshops, and farm buildings. The Benedictine layout was slowly tested and refined, reaching one of its clearest formulations in the 9th century plan for the Abbey of St. Gall, Switzerland⁷.

The Benedictine scheme became the most widely accepted and imitated model for the monasteries of European monastic orders. Lacking organizational axes and completely avoiding symmetry, the layout could be easily modified, the various parts re-arranged in response to functional needs, orientation, prevailing winds, slope of the land, water supply, and so on. Since the Benedictine scheme was so adaptable, various permutations arose. Their casual layouts often

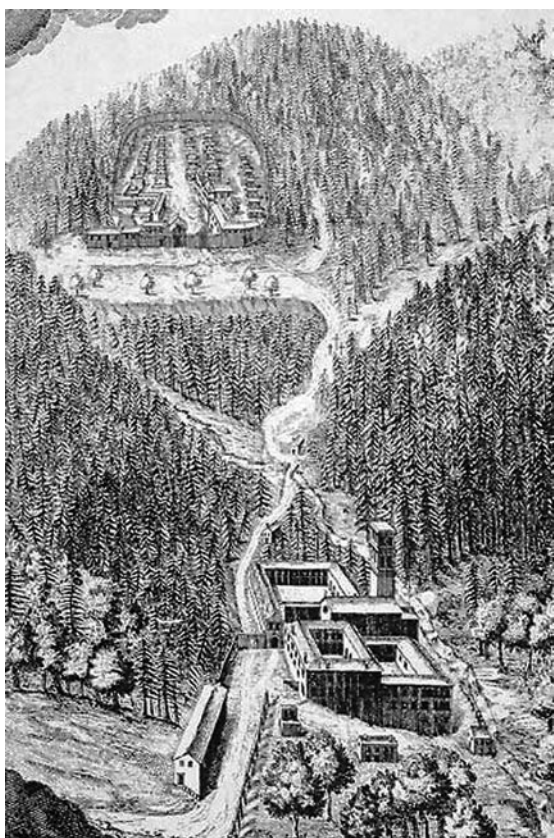


Fig. 1. The hermitage and the Fonte Buono monastery at Camaldoli. Frontispiece engraving of Cenni Storici, Florence, 1864.

make it virtually impossible to identify the particular monastic order of a given monastery from its plan alone. By contrast, the Carthusians, Hieronymites, and the Camaldolese orders developed their own distinctive monastery layouts, rejecting the loose and flexible arrangements of the Benedictine type.

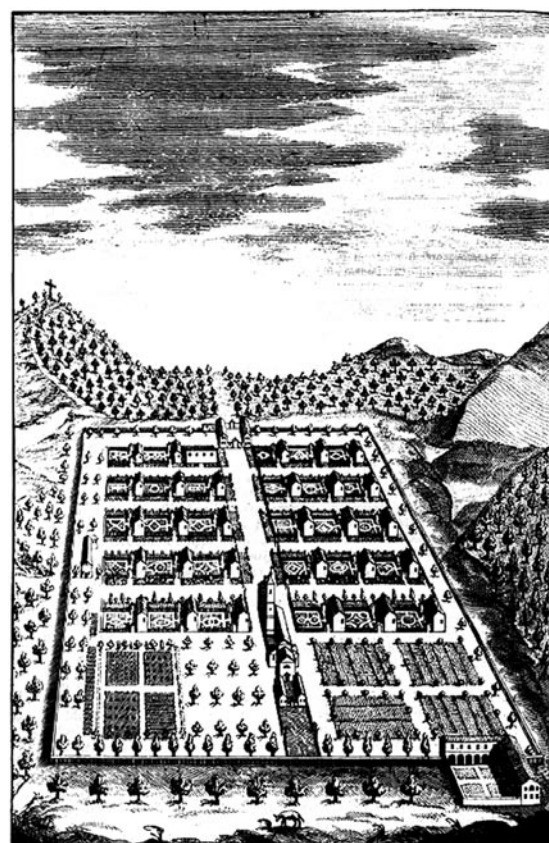
The Camaldolese started building monasteries in the 11th century. Following the example of their first settlement at Camaldoli, they initially preferred large and remote estates, where the communal and eremitic buildings could be widely separated and loosely dispersed (Fig. 1). But by the time of St. Romuald's canonization in 1585 they were also founding monasteries closer to towns and on smaller estates. Of necessity the Camaldolese began appreciating compact and highly-rationalized monastic layouts.

The *Eremus in Montibus Taurinensibus*, Savoy, dated 1602, well illustrates the new attitude (Fig. 2). The monastery is entirely enclosed within a clearly-defined rectangular perimeter.

A central organizational axis organizes the bilaterally symmetrical arrangement. The huts of the hermits were placed on a grid, making it easy to distinguish the hermitage from the compacted communal buildings. The prevailing geometric order is worlds apart from the order's earliest haphazard layouts. It is highly likely that the enormously influential Escorial, designed in the 1560s and completed in 1584 by King Phillip II of Spain, provided the Camaldolese with important monastery planning ideas (Fig. 3).

Dedicated to St. Lawrence, whose emblem was a gridiron, the Escorial complex was, accordingly, also laid out as an immense quadrangular gridiron. Significantly, the Escorial featured "the first rigorous axially symmetric layout in Western monastic architecture"⁸. Its use of a central axis, bilateral symmetry, gridiron organization, and totally enclosed perimeter influenced the layout of the *Eremus in Montibus Taurinensibus*, whose severe rationalization demonstrated a thoroughly systemized vision of Camaldolese monasticism.

The Camaldolese came to Poland soon thereafter, erecting in 1605 the *Eremus Montis Argentini* on the Bielany hilltop near Cracow⁹. Its plan was sent



Sacra Camaldulensis Eremus a Carolo Emanuele I Duce Sabaudia in Montibus Taurinensibus erecta ex voto anno 1602.

Fig. 2. Engraving showing aerial view of the *Eremus in Montibus Taurinensibus*. Mittarelli and Costadoni. *Annales Camaldulensis...* Vol. VIII, 1764.

in from Italy¹⁰. The *Eremus Sylv Aurae*, was next established in 1621 at Rytwiany. Twenty years later the *Eremus Montis Regii* monastery was founded at Bielany, not far from Warsaw. And in 1663 the Camaldolese set up *Eremus s.s. Quinque Martyrum* at Bieniszew. In Lithuania, the *Eremus Montis Pacis* at Pažaislis and the *Eremus Insulae Wigrensis* at Lake Vygriai followed in 1664 and 1667, respectively¹¹. Both foundations were directly affiliated with the Congregation of Monte Corona in Perugia, Italy, the most actively expansive Camaldolese community at the time. The Camaldolese monasteries founded in Poland, Lithuania, and Hungary during the 17th and 18th centuries tended to display a very high degree of site plan organization¹². To the extent that a given Camaldolese monastery exhibits clearly defined internal zones, geometrical order, organizational axes, and overall formal relationships, it evidently derives from the *Eremus in Montibus Taurinensibus*.

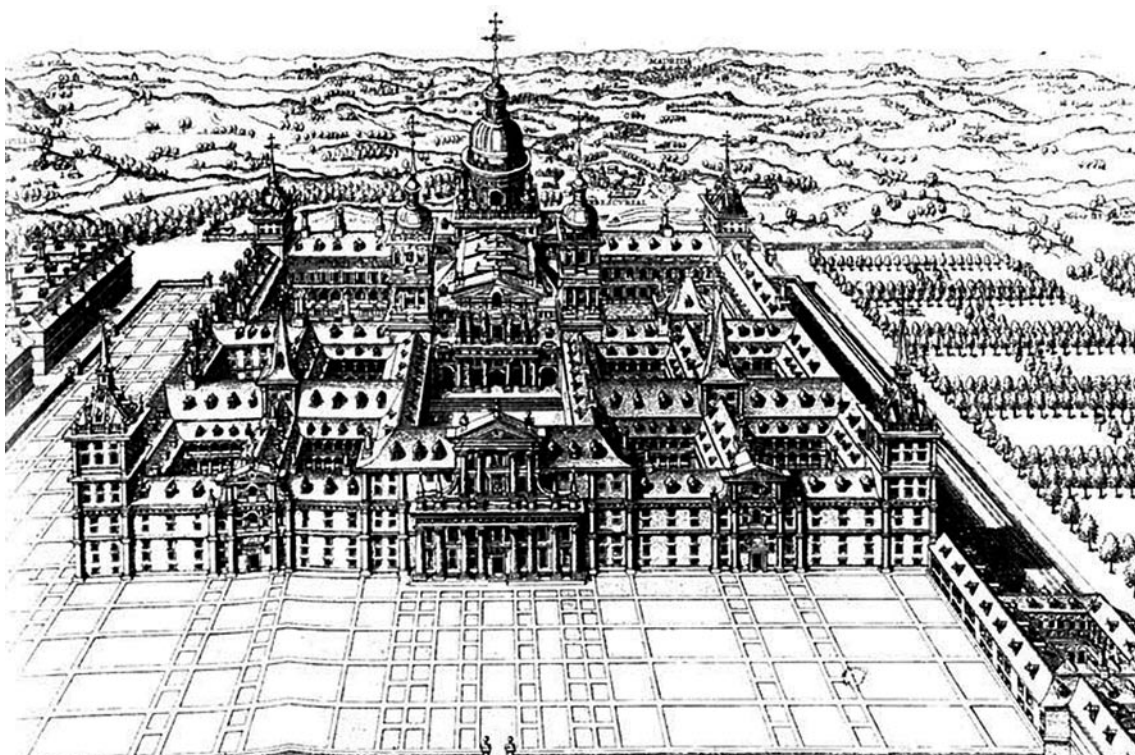


Fig. 3. Aerial view of El Escorial, Spain. Engraving based on Juan de Herrera. *Disegnos y Estampas del Escorial*. Madrid, 1589.

The architect of Pažaislis was evidently well-versed with monastery layouts designed to accommodate the Camaldolese monastic agenda. At the very least he must have been familiar with the *Eremus*

in *Montibus Taurinensibus* and the four monasteries in Poland cited above. Although the site plan of Pažaislis has many of their features, it does not directly copy any one in particular. The architect studied and refined existing examples, distilling the essentials to make their underlying rationale absolutely crystal clear (Fig. 4).

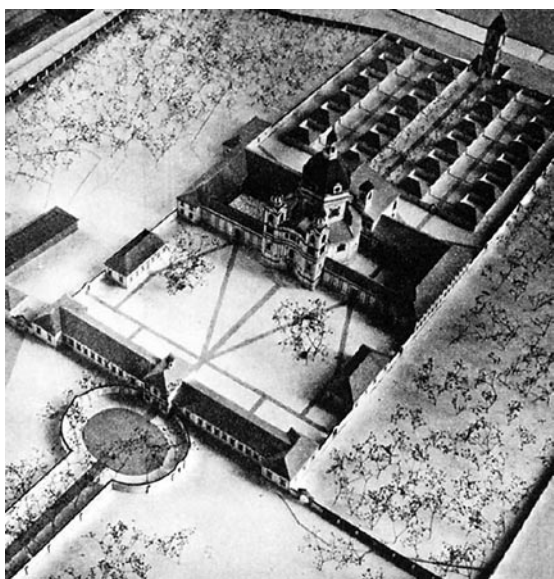


Fig. 4. Model of the Pažaislis monastery complex. Model by Stefa Čerškutė. *Meškauskas, Stasys. Pažaislis*. Vilnius: Mintis, 1983.

Pažaislis became a model of lucidity, its tri-partite layout systematizing the life stages of every Camaldolese. The schemes preceding Pažaislis did contain the elements which can generate a tri-partite arrangement, but Pažaislis stands out from them by fully realizing their nascent potential. Laid out with measured exactness and geometrical precision, Pažaislis became an exemplar of Camaldolese monasticism.

It all began with the entrance avenue. Taking up one-third of the monastery's entire length, the entrance *allée* can refer to the stage of life leading an aspirant to join the Camaldolese Order. The second part of the tri-partite scheme stretches from the *foresterium* and includes the church. The domain of the entire monastic community, it was mostly used by

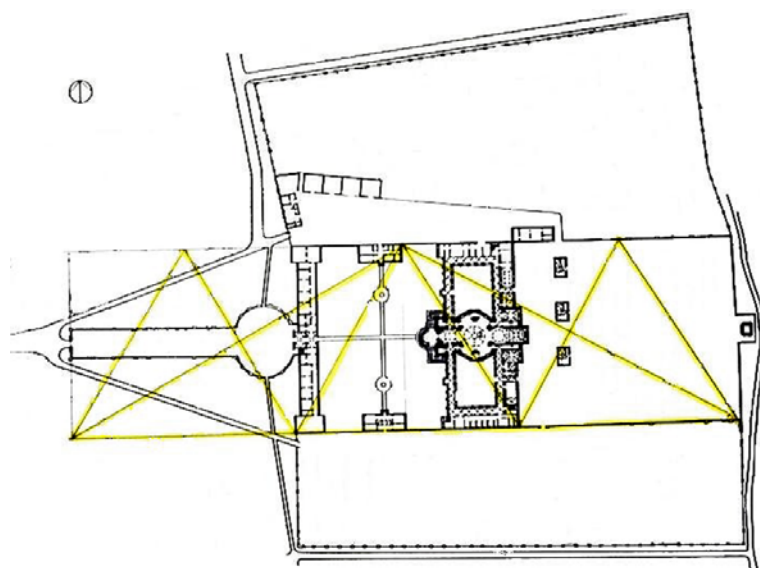


Fig. 5a. General plan of Pažaislis monastery showing regulating lines of equilateral triangles. Author's drawing. For the unaltered plan, see: Šinkūnaitė, Laima. *Baroko pilnatis Pažaislio vienuolyno ansamblyje*. In: *Darbai ir dienos*. T. 26, 2001, p. 8.

the novitiates. The hermitage, located immediately behind the church, became the third and concluding part of a Camaldolese monk's journey through life. The tri-partite layout of Pažaislis was a direct architectural analogue, a constructed exposition of a monk's spiritual quest, a long process leading to and ending in hermetic solitude (Figs. 5a, 5b).

Lay pilgrims visiting Pažaislis entered the *forestorium*, the guest lodgings housed in a long low building, placed frontally and perpendicular to the approach *allée*¹³. Passing through the *forestorium*, they entered the monastery's large courtyard, a large open space dominated by the majestic Church of Holy Mary's Visitation standing directly ahead. Two small

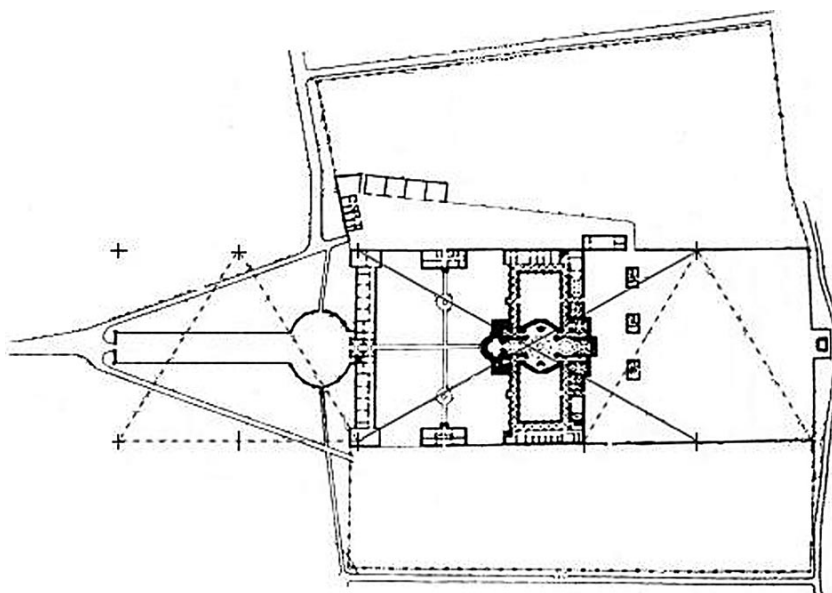


Fig. 5b. The geometrical centre of the Pažaislis general plan. Located inside the church, it marks the interface of the secular and sacred realms. Author's drawing.

buildings, the *oficina*, holding the courtyard's northern and southern flanks, handled the monastery's daily affairs. For the religious services, one proceeded through the courtyard straight to the church. Immediately adjacent north and south of the church were intimately-scaled cloisters and arcaded corridors. The northern one led to the laundry, kitchen, refectory, and quarters for the novices, who were still training for the solitary hermetic life. The southern one led to a small hospital, a pharmacy, the novitiate, and a refectory for guests. These supporting rooms, part of the fabric physically attached to the church, represented the communal aspects of Camaldolese life.

A masonry fence enclosed the hermitage's quadrangular precinct behind the church. When a monk received permission to live in the hermitage, he was assigned a hut and a small garden to tend. The Pažaislis hermitage started out with thirteen huts, the apostolic number plus one. Filled to maximum capacity, the restricted precinct could accommodate a maximum of twenty-four hermits, or twice the apostolic number. The actual number of hermits, novices, and lay brothers actually living in Pažaislis remains unknown. The entire community may have consisted of just two or three dozen men.

The layout of Pažaislis conveys the Camaldolese monastic agenda with exceptional clarity. The measured sequence of three major elements, all aligned on a central axis, gave a tangible form to the three-part narrative of monastic life. Triadic geometry governed the entire scheme, orchestrating a composition of measured and stately grandeur. The segmented sequence of three equilateral triangles precisely fixed the ensemble's length and breadth. Singular moments within the larger scheme situated the buildings and also marked important decision points of the circulation system, such as entrances, gates, doors, and landings. Geometry encapsulated the most significant aspects of monastic life, starting with the entrance gate and ending with the free-standing bell-tower. Geometry suffused the monastery's grounds, enveloping its daily pattern of life within a larger symbolic armature.

The tri-partite layout of Pažaislis can be usefully interpreted as an allegory, corresponding to the three life stages of a Camaldolese, that is: departure from the secular world, passage through the communal novitiate, and entrance into the hermitage – the third and final segment of a Camaldolese monk's earthly life¹⁴. Each part stood for a particular phase of life; the entire composition represented the fullness of life. The endmost *campanile*, a bell-tower constructed in the 1730s, marked life's earthly end. Interpreted in this manner, the life story of a Camaldolese was analogous to the earth – purgatory – heaven sequence.

THE TWO DEDICATORY PLAQUES

The Church of Holy Mary's Visitation was formally dedicated on October 20, 1667, and during those ceremonies Grand Chancellor Pac laid two silver plaques into the masonry fabric. Significantly, not one, but two plates were placed into Pažaislis' spiritual heart. Their inscriptions provide clear evidence of Marian veneration and belief in the Triune God. It is noteworthy that same text was not duplicated to secure its survival; instead, the two plaques bore distinctly different inscriptions. One of them started off by dedicating the Pažaislis church to the Blessed Virgin Mary; the other one began by invoking the Trinity. Not generic pieties or formulaic phrases, their epigraphs asserted the Grand Chancellor's faith and his primary motives for establishing Pažaislis¹⁵.

The first silver plaque began: *Humani generis redemptori Christo Jesu, beatissimae virgini Mariae Elisabeth visitatum eunti, cujus honori & nomini ecclesia haec dedicata est, sanctissimis patribus Benedicto & Romualdo [...]* ("To the Redeemer of mankind Jesus Christ, to the most beatific Virgin Mary, visiting Elizabeth, in whose honor and name this church is dedicated, to the most holy fathers Benedict and Romuald [...])¹⁶. Through this dedication the Grand Chancellor identified his Roman Catholic faith, affirmed his personal devotion to Mary, and made tangible King John Casimir's dedication of the realm in 1656 to the Blessed Virgin. Given the intense sectarian polemics of the age, the

title of the church was nothing less than the patron's personal disavowal of the Calvinists and all others who rejected Marian veneration.

The epigraph on the other silver plaque began: *Trino unigue Deo, Augustissimae coelorum reginae Matrem Praecursoris visitanti, sanctissimis patribus Benedicto magnae prolis monasticae parenti, & Romualdo primo ejus institute reformatore, ac vitae eremiticae restauratori [...]* ("To the three in one God, to the most holy queen of heavens, visiting the precursor mother, to the most holy fathers – Benedict, founder of the largest monastic order, and Romuald, the first reformer of his rules, and restorer of the hermetic life [...])¹⁷. This invocation was, likewise, a clear declaration of the Roman Catholic faith, this time directly contradicting the very core of Anti-Trinitarian doctrine. The reference to the Trinity rejected the radical sect's defining tenet, their key belief. The plaque went on, recalling the recent political and military events, emphasizing the leading role that King John Casimir had played throughout the turbulent years of the "Deluge."

MARIAN DEDICATIONS AND CENTRALIZED CHURCH PLANS

The cult of the Blessed Virgin originated in early medieval times but gained authoritative approval

only during the 15th century. In 1439 the Council of Basel proposed the doctrine of the Immaculate Conception of Mary and in 1476 Pope Sixtus IV made it official. From the Renaissance onwards the belief that Mary was the Queen of Heaven and the Protector of the Universe led to centralized plans for churches and sanctuaries honouring the Blessed Virgin¹⁸. Centralized plans can be interpreted in circular, square, or polygonal geometries, but of all the possible figures which could refer to Her heavenly crown, the circular layout was deemed to be the best of all¹⁹. During the Counter-Reformation devotion to Mary increased throughout Europe, blossoming with particular vigour in Poland and Lithuania. Since centralized plans for churches with Marian dedications had become widely accepted by then, the centralized layout of the church at Pažaislis seems to fit into these larger and well-established trends.

However, centralized layouts were completely at odds with the church-building traditions of the Camaldolese. By the time Pažaislis was built, the order had been building monastic churches for more than five centuries. They had decided long ago that the elongated rectangular plans of the basilica type best suited its needs. Thus, except for Pažaislis, most of the Camaldolese monastery churches in Poland,



Fig. 6. Engraving of the Camaldolese monastery of San Michele di Murano, Venice, Italy. Cappella Emiliana is at the far left. Mittarelli and Costadoni. *Annales Camaldulensis...*, 1755 (1970 reprint).



Fig. 7. Engraving of Santa Maria della Salute, Venice, Italy. Author's collection.

Lithuania, and Hungary were accordingly constructed on the customary basilica pattern²⁰.

As already mentioned, the Camaldolese were solidly established in Poland early in the 17th century. Given their devotion to Mary and the developments just mentioned, it would be entirely reasonable to expect finding centralized churches in these communities. But this was not the case. The 1605 church of *Eremus Montis Argentini*, on a wooded hilltop at Bielany near Cracow, commemorated Mary's Assumption into Heaven. Nonetheless, its plan was of the basilica type. The 1621 church of the *Eremus Sylv Aurae* monastery at Rytwiany, named for the Annunciation of Mary, also had the basilican plan. The 1663 church of *Eremus s.s. Quinque Martyrum* at Bieniszew commemorated the Presentation of the Blessed Virgin Mary. Even so, its plan was of the basilica type. Only the 1641 church of Mary's Immaculate Conception at the *Eremus Montis Regii* at Bielany near Warsaw, departed from the basilica layout. It was based on an elongated lozenge.

In Lithuania, the Camaldolese church of *Eremus Insulae Wigrensis*, founded by King John Casimir Vasa in 1667 on an island in Lake Vygriai, was

named for the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary. Nonetheless, it was a variant of the long-favoured basilica type. Clearly, the Marian dedication of a Camaldolese monastery church did not automatically result in a centralized layout, much less a hexagonal one. It must also be stressed that, whatever the dedication of a church may have been, hexagons and star-hexagrams were rarely used for the plans of ecclesiastical buildings²¹. Since the Church of Holy Mary's Visitation at Pažaislis is one of these rare instances, the wellspring of its design becomes a particularly intriguing issue.

Halina Kairiūkštytė-Jacinienė made the first significant attempts to identify the possible sources which may have inspired the unusual geometry of the Pažaislis church²². She argued that the hexagonal *Cappella Emiliana*, located on the island of *San Michele di Murano* in the Venetian lagoon and the octagonal church of *Santa Maria della Salute*, Venice, were the most likely antecedents (see Figs. 6, 7). Kairiūkštytė-Jacinienė concluded that the architect of the Pažaislis church simply "reduced" *Santa Maria della Salute*'s octagonal plan to a hexagonal one. Let us briefly glance at these two alleged sources.

The diminutive and charming *Cappella Emiliana* was erected in 1543 and remained the Veneto's only polygonal building for the duration of the Renaissance²³. It was an addition to the church of *San Michele*, which was built in 1470s, the earliest Renaissance structure in the area. Both buildings were closely associated with the Camaldolese community of *San Michele di Murano*, the order's island monastery (Fig. 6).

In Venice itself, the church of *Santa Maria della Salute* was erected as an *ex voto* offering to the Blessed Virgin, the city thanking Her for delivery from the plague of 1629–1630. Baldassare Longhena, the architect of *Santa Maria della Salute*, once explained the basic idea behind this magnificent edifice in the following words: "The dedication of this church to the Blessed Virgin made me think of designing the church, with what little talent God has bestowed on me, *in forma rotunda*, i.e. in the shape of a crown"²⁴. This general notion resulted in a centralized, octagonal building, whose domed silhouette, rising from eight sensuous volutes, remains to this day one of city's iconic images (Fig. 7).

By 1638 the construction of *Santa Maria della Salute*, the major polygonal building of the Venetian High Baroque, was well underway²⁵. Christopher Sigismund Pac was then studying in Padua and on any visit to Venice he could hardly have missed the immense building site at the entrance to the Grand Canal. If he did not notice the landmark structure, then two decades later Ludovico Fredo, the possible architect of Pažaislis, surely did²⁶. By 1660 the construction of *Santa Maria della Salute* was mostly finished, and no Venetian could possibly miss or ignore the imposing structure. Ludovico Fredo was then associated with the Camaldolese monastery of *San Michele*. However, it is still unclear whether his role at the monastery was that of a builder, an architect, or a master mason.

The *Cappella Emiliana* and *Santa Maria della Salute* were significant benchmarks of Venetian architectural creativity, and Pac and Fredo were certainly acquainted with both buildings. That said, the influence of these buildings on the design of Pažaislis remains moot²⁷. The *Cappella Emiliana* had been

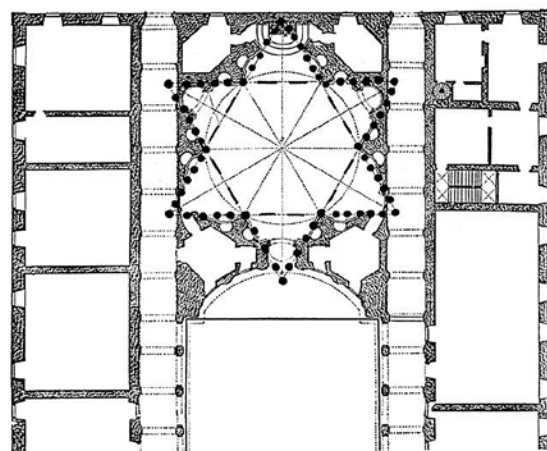


Fig. 8. Plan of *San Ivo della Sapienza*, Rome, Italy. The superimposed regulating lines of a circle, hexagon, and a hexagram established the layout. Giedion, Siegfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, 1959.

charming visitors over many decades, and yet, as is evident from the Camaldolese churches in Poland, without any effect whatsoever. Furthermore, the alleged influence of the octagonal *Santa Maria della Salute* becomes less than convincing once the hexagonal church of *San Ivo della Sapienza* in Rome, is brought into the discussion²⁸. Designed by Francesco Borromini, its plan featured equilateral triangles, a hexagram, and a hexagon – the same geometric figures as in the Church of Holy Mary's Visitation at Pažaislis (Fig. 8).

Kairiūkštytė-Jacinienė rejected the possibility that *San Ivo della Sapienza* had any impact on Pažaislis. She believed that the Roman church was completed in 1666, too late to exert any influence²⁹. Actually, *San Ivo* was roofed in 1648, the floor laid down in 1660 and the church consecrated that very year³⁰. Since the construction of Pažaislis started in 1667, there was ample time in the interval for Roman, Italian, and Camaldolese architectural circles to become acquainted with *San Ivo*. A novel virtuoso design, it was the latest entry on the long list of the Eternal City's architectural wonders. The stunning interior, based on the six-pointed hexagram star, was created by overlapping and centring two equilateral triangles, placing the apexes of one triangle opposite those of the other. Borromini modified the resulting figure, by capping it pointed apexes with

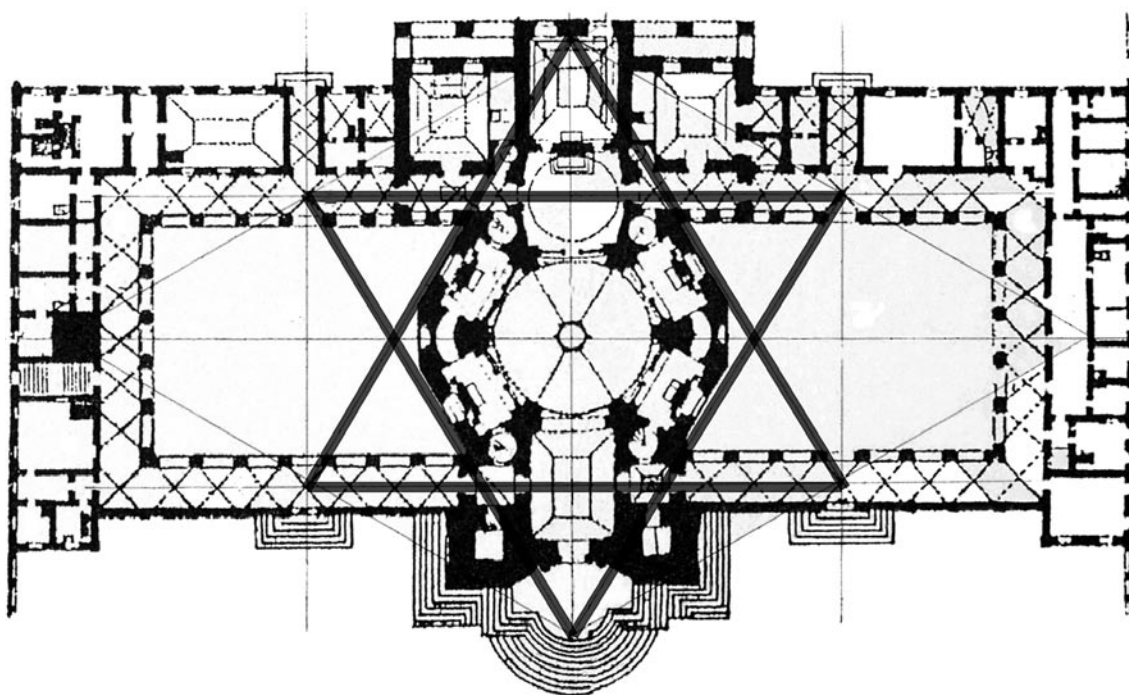


Fig. 9. Plan of Pažaislis Church. Regulating lines consisting of equilateral triangles, a hexagon, and a hexagram established the basic scheme. Author's drawing based on the 1832 measured plan of Karolis Gregotovičius. Meškauskas, Stasys. Pažaislis. Vilnius: Mintis, 1983.

alternating convex and concave wall surfaces. The design was not a value-neutral, formal exercise. Its geometry was symbolic to the core, underlining the significance of the hexagram and the equilateral triangle in Christian iconography.

THE EQUILATERAL TRIANGLE IN CHRISTIAN ICONOGRAPHY

The rich symbolic loads of the equilateral triangle, the hexagram, and the hexagon legitimated the unusual geometry of the Pažaislis church (Fig. 9). Of these figures, the equilateral triangle was the most potent. Already in classical times it had been associated with mystery and held in highest esteem. The Pythagoreans of ancient Greece, valuing numerical and geometric relationships, honoured the equilateral triangle, even swearing their oaths to its sign³¹. Calling the figure *tetraktys* (from the Greek word for four) they created the shape by arranging ten points into a pyramid – one point on top, two below, then three, and four points in the bottom row (Figs. 10a, 10b).

The points stand for numbers. Descending from top to bottom, they reflect the sequence of creation from

the monad, or first principle, to the bottom four, referring to the elements of earth, air, fire, and water. For the Pythagoreans, the *tetraktys* represented “a condensation of all universal wisdom, all numbers, and all possible numerical combinations”³². The *tetraktys* also represented musical harmony by identifying the four ratios of vibrating strings. The first, or fundamental, ratio is the vibrating frequency of a given length of string. The second ratio is established by a vibrating string half the length of the first, and so on. The fifth and the fourth were harmonics contained in-between the first and the second ratios (lengths of 3:2, the perfect fifth, and 4:3, the perfect fourth). These observations laid down the very fundamentals of Western music. The Pythagoreans likewise valued the equilateral triangle for producing the tetrahedron, the most elementary figure of the five Platonic solids. The ancient Romans, according to Plutarch, regarded the equilateral triangle to be the symbol of justice.

Initially, the earliest Christians had hesitated in expressing the profound mystery of the Trinity in visual terms. However, once they decided to respond to the controversies and to the schismatics who

rejected the doctrine of the Trinity, the Christians started using graphic means to indicate what they had always believed. In this manner the equilateral triangle, its apex pointing upward, became one of the earliest Trinity emblems. Having three equal sides and three equal angles, it conveyed the idea of unity. Although its sides and angles are identical in every respect, yet each one is distinct. And all combine to form one single figure. The equality of the sides and angles expressed the equality of Father, Son, and Holy Ghost in the Trinity. The union of three elements into one figure suggested the mystery of the divine essence³³.

Medieval images often represented the Trinity by three persons sitting side by side. When the Church forbade naturalistic representations of the Holy Spirit in the 10th century, the dove became the preferred image. On the rare occasions when the equilateral triangle was used as a halo, it usually referred to God the Father. The geometric representation of the Trinity gained increasing acceptance, especially when it was shown in the form of an equilateral triangle with the “all-seeing eye of God” inside the figure. This representation ultimately became one of the best-known symbols for the Trinity³⁴.

The mindset of medieval theologians and clergymen was steeped in symbolic numerology. The number three, besides referring to the Trinity, also alluded to the three elements of man – body, soul, and spirit; to the three Theological Virtues – Faith, Hope, and Charity; to the three Evangelical Counsels – Poverty, Chastity, and Obedience; plus a host of other associations too numerous to mention³⁵.

HEXAGONS AND HEXAGRAMS IN CHRISTIAN ICONOGRAPHY

In the Christian tradition the number six, the defining integer of the hexagon and the hexagram, is particularly rich with allusions. The Camaldolese novices and monks at Pažaislis would thus have pondered the many ways their six-sided church directed meditation to the wellsprings of their faith. For a start, the six piers and the chapels surrounding the central space recalled the six Biblical days of Creation. Particularly

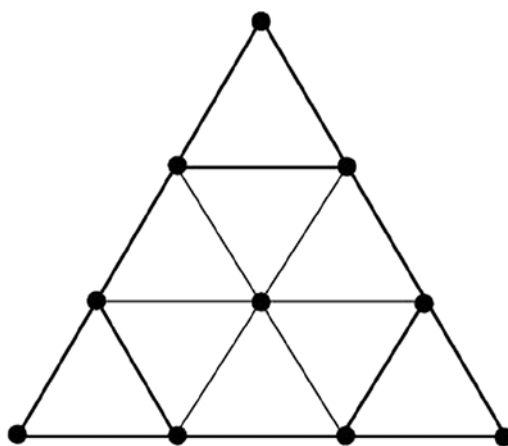


Fig. 10a. Tetraktys. Author's drawing.

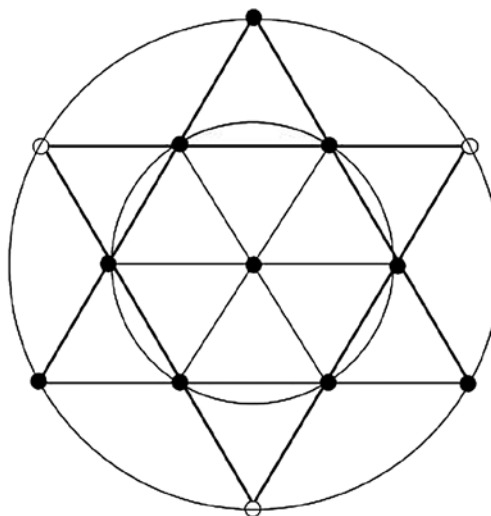


Fig. 10b. Tetraktys generating circles, a hexagon, and the hexagram. The six-pointed star was also known as the Star of Wisdom in mid-seventeenth century Rome. Author's drawing.

memorable – Jesus spent six hours on the cross before finally expiring. The number six also alluded to the attributes of the Deity, that is: Power, Majesty, Wisdom, Love, Mercy, and Justice³⁶. Furthermore, the Holy Bible states that acts of corporeal mercy likewise totalled six: “For I was hungry and you gave me something to eat; I was thirsty and you gave me something to drink; I was a stranger and you invited me in; I needed clothes and you clothed me; I was sick and you looked after me; I was in prison and you came to visit me” (Matthew 25: 35–36).

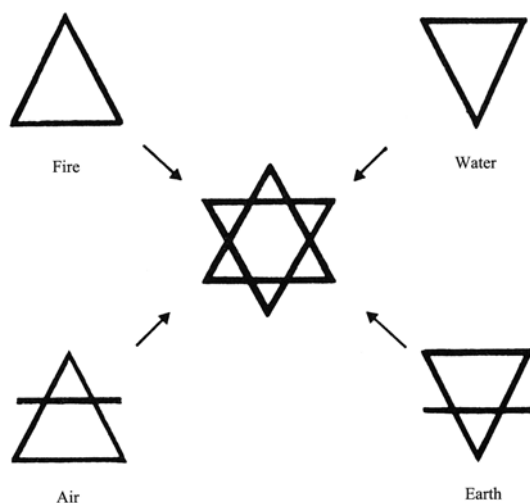


Fig. 11. A hexagram constructed from the alchemists' symbols for the four basic elements of primal matter. Biederman, Hans. *Dictionary of Symbolism*. New York, 1992.

St. Augustine was ever mindful that the Holy Scripture had said of the Creator *tuae sed omnia mensura et numero et pondere disposuisti* ("You have ordered all things in measure, number and weight", Wisdom of Solomon 11: 20–21). Accordingly, he felt duty bound to enlist the number mysticism of Pythagoras and the Neo-Platonists into the service of Christian doctrine. In *The City of God*, in the chapter entitled *The perfection of the number six*, St. Augustine wrote: "The works of Creation are described as being completed in six days [...]. The reason for this is that six is the number of perfection [...]. For six is the sum of its parts, and in this number God brought his works to complete perfection [...]. Hence the theory of number is not to be lightly regarded [...]"³⁷.

In Christian iconography the hexagon appears relatively infrequently, and its corresponding symbolic load is also relatively light. Hexagonal halos could identify the personifications of the virtues. Thus, the allegorical figures representing the theological virtues – Faith, Hope, and Charity, and the cardinal virtues – Justice, Prudence, Fortitude, and Temperance would often be identified by their hexagonal halos, that is, if they were shown wearing any halos at all³⁸. The usual symbol for the Holy Eucharist

was a chalice with a rising host. The bases of chalices, if not round, were customarily hexagonal, and the shafts of altar crosses and altar candlesticks were oftentimes hexagonally shaped. At Pažaislis, the tabernacle above the main altar was hexagonal.

The iconography of the hexagram, a six-pointed star, is much richer than that of the hexagon. This figure can be formed by centring and superimposing two equilateral triangles, the apex of one pointing exactly upward, the other one pointing downward. The six-pointed star was symbolically powerful for the alchemists of the Middle Ages. Believing that nature consisted of four basic elements: fire, air, earth, and water, they represented each element with a specific visual sign. Representing this idea in geometric terms, they assigned a particular orientation of the equilateral triangle to each of these elements³⁹. Thus, an equilateral triangle with the apex pointing upward represented fire; if the apex of the triangle pointed downward, the image stood for water. The emblem for air was an upright triangle crossed by one horizontal bar. A downward pointing triangle crossed by a horizontal bar referred to earth. Fig. 11 illustrates how they arranged triangles into a hexagram, a figure used to symbolize nature's totality.

In the Middle Ages the hexagram and the pentagram, a five-pointed star, were associated with alchemy and magic. Since Jews were often thought to be magicians, the hexagram and pentagram figures began to be associated with them⁴⁰. The belief was partially based on a passage in the Old Testament which stated that King Solomon relied on the six-pointed star to call up angels and exorcise demons. With the passage of time the hexagram came to be imprecisely and variously referred to as the *sigillum Salomonis* – "Solomon's seal," or as *scutum Davidis* – "David's shield." It was also called the "Star of Solomon" and, alternatively, the "Star of David." In the 16th and 17th centuries the Jewish communities of Prague and Vienna began using the six-pointed star as a specifically Jewish symbol. By the early 19th century the Star of David began to appear on Jewish ceremonial objects, first in Central, then in Western, and finally in Eastern Europe. With the advent of Zionism at the end of the 19th century the six-pointed star became Judaism's universally recognized symbol.

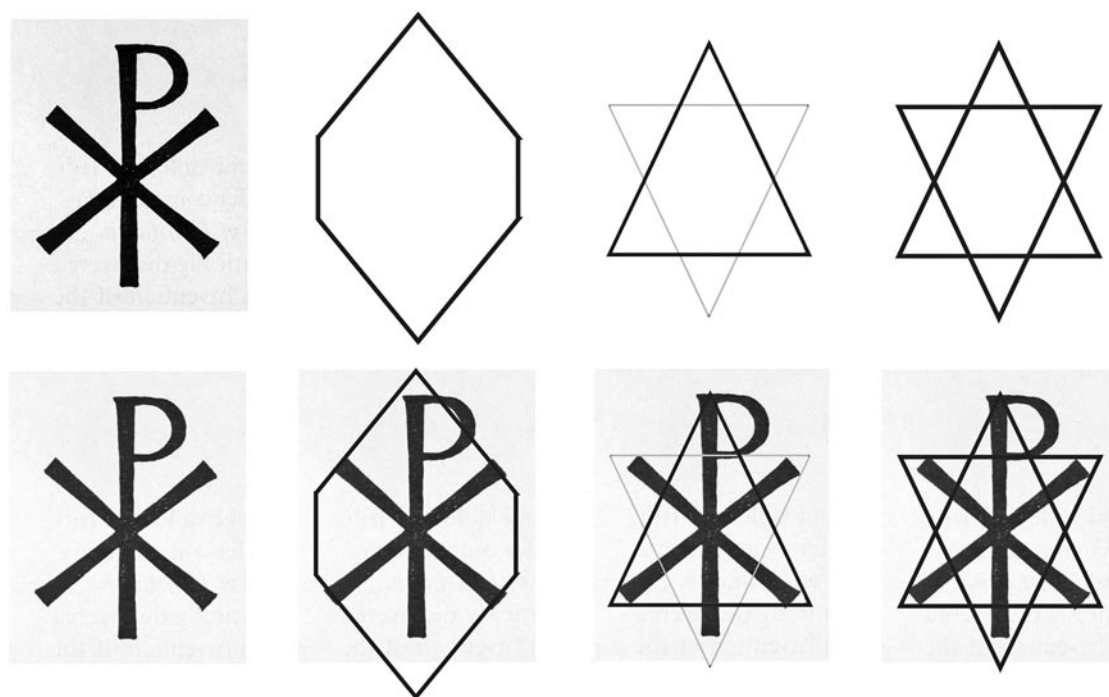


Fig. 12. Geometric armature of the chi-rho monogram. Author's drawing.

Christians developed their own mystical and symbolic allusions for the equilateral triangle, the hexagon and the hexagram, the latter two figures often being generated from equilateral triangles. Eventually these figures became accepted staples of Christian iconography, which had little, if anything, in common with their Jewish, Greek, Roman, or medieval antecedents. In the Christian tradition the six-pointed hexagram acquired considerable symbolic import, starting with the indication that Jesus was a descendant of David. The hexagram was also considered a symbol of creation, expressing the idea that the Triune God had created heaven and earth, the second and third persons of the Trinity concurring with the God the Father in the act of Creation⁴¹.

THE CHI-RHO MONOGRAM

The *chi-rho* monogram combines the first two letters of *Christ* (*X* and *P*) when the name is written in the Greek alphabet. The earliest Christians used the sign on their lamps, sarcophagi, and Eucharistic vessels. The status of Christians in the Roman Empire improved after 312 AD, once Constantine

had defeated Maxentius in the Battle of Milvian Bridge. Consolidating his power, Constantine adopted the *chi-rho* monogram as symbol of good omen, and the figure even began appearing on the coins he issued. The monogram had actually long existed before then as an abbreviation of the Greek word *chrestos*, meaning auspicious. It is thus unlikely that Constantine would have used the *chi-rho* with an exclusively religious intent. For the Christians, on the other hand, the *chi-rho* served as diagrammatic shorthand for the crucified Christ. The monogram also symbolized the universal victory of Christianity or, alternatively, the victory of the Saviour over the domination of sin⁴².

The hexagon and the hexagram accommodate the *chi-rho* figure with equal ease (Fig. 12). For example, its six outermost points may be linked together to form the closed, virtual figure of a hexagon. And, as the *chi-rho* itself is a linear six-pointed star, it fits well inside a hexagram. The *chi-rho* may also be seen as two superimposed equilateral triangles, the apex of one pointing upward, and the apex of the other pointing downward. In this manner the *chi-rho* forms a full-fledged star-hexagram.

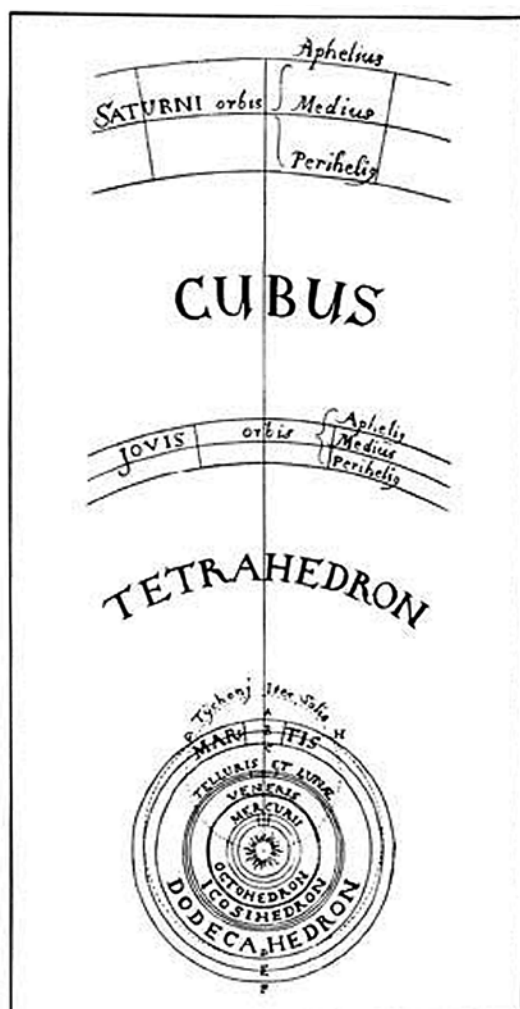


Fig. 13. Diagram showing the planetary orbit spacing ratios as nested Platonic forms. Kepler, Johannes. *Mysterium cosmographicum...*, 1596.

In mid-17th century Rome the hexagram was known as the “Star of Wisdom”⁴³. This particular allusion, rather than the Biblical reference to Solomon’s shield, would have been appropriate and operative for Borromini when designing *San Ivo della Sapienza* (see Fig. 8). The church served the *Archiginnasio* of Rome, an academy which eventually attained university rank. The Camaldolese would have appreciated the status and prestige of *San Ivo*, located in the very heart of Christendom. Just when the church of *San Ivo* was nearing completion in the late 1650s they would have become aware that Grand Chancellor Pac had hopes of establishing a monastery at Pažaislis.

THE GEOMETRIC COSMOLOGY OF JOHANNES KEPLER

The symbolic geometry of Pažaislis is further enhanced by its relationship to the cosmological theories of the time, most notably the ideas of Johannes Kepler, who believed that his astronomical discoveries had confirmed Biblical truths. The early 17th century has been called “the age of Kepler and Galileo,” even though residues of medieval thought patterns still coloured their thinking. Johannes Kepler (1571–1630) dabbled in alchemy and practiced astrology while making his remarkable discoveries. During 1601–1609 he was employed in Prague by Emperor Rudolf II as the Imperial Mathematician. Also serving as the court’s official Astrologer, he would supplement his income by casting horoscopes for his patrons and friends. When a bright new star appeared in the constellation of the Serpent in 1604, coinciding with the rare conjunction (once in eight hundred years) of Jupiter, Saturn, and Mars, it is not surprising that Kepler responded in 1606 with *De stella nova*, which discussed the astrological significance of the unusual event.

Steeped in mysticism, Kepler attributed causal properties to numbers and geometric forms⁴⁴. The last of the geometric cosmologists, he was convinced that the universe was a gigantic architectural construction, governed entirely by geometry and mathematical proportions⁴⁵. Like Kepler, most enlightened minds of the time considered the teachings of the Paracelsians, the Rosicrucians, astrologers, alchemists, cabalists, and hermeticists as entirely valid⁴⁶. His proposition about the geometrical basis of the solar system was just the last of a long series of comparable hypotheses first put forward in ancient Babylonia.

It is now generally acknowledged that Kepler’s most lasting contribution to modern science was the formulation of the three Laws of Planetary Motion, which described the velocities and elliptical orbits of the planets observable to the naked eye. These landmarks in the history of science and astronomy appeared in *Astronomia nova*, published in 1609. The Laws were precise, verifiable statements which resolved visual observations into consistent

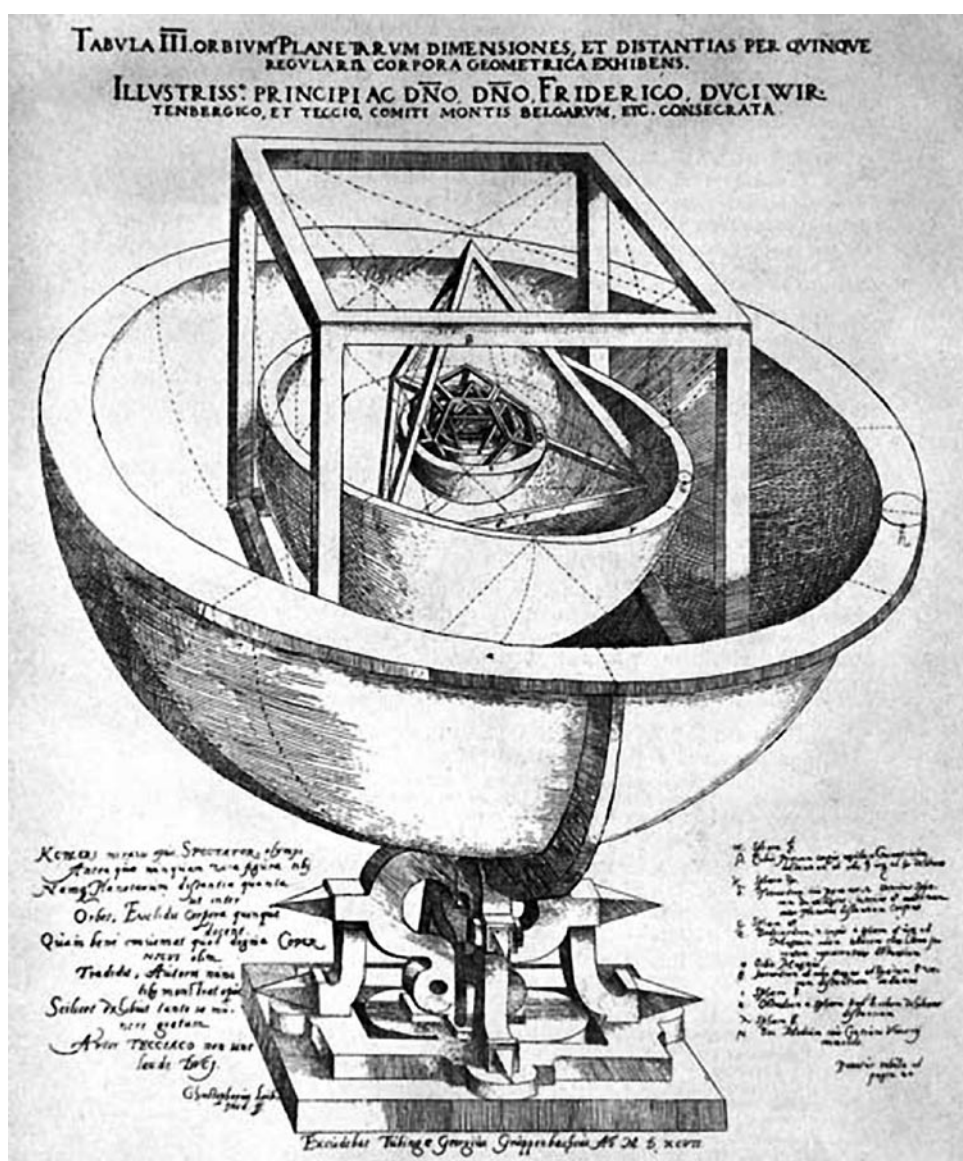


Fig. 14. Model representing the solar system in terms of notional Platonic forms. Kepler, Johannes. *Mysterium cosmographicum*..., 1596.

mathematical terms. Eventually, they divorced astronomy from theology, forever marrying astronomy to physics⁴⁷.

The importance of the Laws of Planetary Motion was not immediately recognized. Perhaps it was because the crucial proofs were buried deep inside an enormous volume; or perhaps because Kepler's use of Latin was not particularly lucid⁴⁸. Also, the elliptical orbits are nearly circular, thus not sufficiently different to quickly discomfit planetary theories describing circular orbits⁴⁹. In any case, Kepler's contemporaries, even Galileo, were incapable of recognizing the profound significance of

his achievement. In fact, it was not fully appreciated for another century, not until Isaac Newton's Law of Universal Gravitation became widely known and proved Kepler's findings.

It is ironic that Kepler himself never realized the importance of the Laws that he had formulated⁵⁰. Instead, he was more proud of his explanation for the number of planets and their spacing in the solar system. Although these latter ideas are completely false, they eventually led to the Laws of Planetary Motion and to the birth of modern cosmology. In the *Mysterium cosmographicum*, published in 1596, the twenty-five year old Kepler addressed and answered

the questions: Why were there only six planets, not twenty or a hundred? What governed the distances between them?⁵¹

Believing that the distances between the planets could not be arbitrary, Kepler sought the underlying geometric principles that governed their number and distribution. He eventually concluded that there could only be six planets – the only ones known at the time – because there were five intervals between them. It was a felicitous correspondence to the five Platonic solids – the tetrahedron, square, octahedron, icosahedron, and dodecahedron. Kepler was convinced that this particular group of regular polyhedrons provided the key to unlock the solar system's divine blueprint (Fig. 13).

Also known as the five perfect geometric figures, they comprise a unique group of three-dimensional forms. They are the only ones whose respective facets, edges, and vertexes are identical. Also, a sphere can perfectly surround or circumscribe each of these figures, so that all the vertexes touch the sphere. Likewise, each of these forms perfectly inscribes a sphere, which would touch the centre of every figure's facets. These properties distinguish the regular polyhedrons from all other three-dimensional geometric forms. Euclid demonstrated ages ago that they are the only figures with such characteristics⁵².

The geometrical basis of the solar system came to Kepler as an epiphany while teaching at Graz. Conducting a lesson, he drew an equilateral triangle on the blackboard. Then he showed the class how the figure defined two circles – a smaller one inside the triangle and a larger one outside. The larger outer circle, just touching the apexes, circumscribed the triangle. The smaller inner circle fit exactly within the triangle. As Kepler looked at the two circles on the blackboard, it suddenly struck him that their ratios resembled the orbits of Saturn and Jupiter⁵³.

He surmised that this might also hold true for the spacing ratios of the other planets. If so, the task would be to nest them in proper sequential order, to find the proper location for each figure. Since 120 different nesting combinations are possible, Kepler

re-assessed and checked his initial insight⁵⁴. He finally postulated that:

- a notional cube separates the orbits of Saturn and Jupiter;
- a notional tetrahedron separates those of Jupiter and Mars;
- a notional dodecahedron separates Mars and Earth;
- a notional icosahedron separates Earth and Venus;
- a notional octahedron separates the orbits of Venus and Mercury.

He summarized these relationships in a widely-published engraving (Fig. 14).

When the ratios of these figures were compared to the available observational data, there was a high degree of correlation. Kepler was convinced that there was now undeniable, empirical support for his geometrical hypothesis – the belief that the notional geometry of the solar system consisted of the five perfect three-dimensional geometric forms⁵⁵.

These ratios agreed with the postulates of Euclid as well as with Plato's thoughts expressed in *Timaeus*, which Kepler regarded as a particularly inspired work. To Kepler's way of thinking, it was "beyond all possible doubt, a commentary on the book of Genesis, otherwise the first book of Moses, transforming it into Pythagorean philosophy as will be easily apparent to an attentive reader who compares it with Moses' own words."⁵⁶ The most advanced astronomical scholarship of the late 16th and early 17th centuries had seemingly confirmed the insights of the ancient Greeks, also supporting the cosmological representations found in the Holy Bible. Kepler was certain that his discoveries had provided independent and secular confirmation of Biblical truths.

Given the premises underlying Kepler's mode of thinking, and, given their internal consistency, these conjectures were eminently plausible. After all, the equilateral triangle, symbol of the Trinity, was the basic building block for four out of the five Platonic three-dimensional figures:

- four equilateral triangles compose the tetrahedron;
- one tetrahedron establishes the diagonals of a cube;
- eight equilateral triangles construct the octahedron;
- twenty equilateral triangles create the icosahedron.

The dodecahedron is the only figure of the Platonic solids that cannot be constructed from equilateral triangles. Instead, it is constructed from twelve pentagons.

The armature of the solar system which Kepler had conceived was, for the most part, reducible to the equilateral triangle. Triadic geometry, whose symbolism had long been mostly alchemical and theological, had now, with the help of his astronomical observations, acquired a virtual presence in the heavens.

Catholics could therefore link Kepler's geometric cosmology to their own beliefs. The equilateral triangle had long been a symbol of the Trinity, a core tenet of Roman Catholic theology. The Anti-Trinitarians disagreed. Rejecting the notion of a Triune God, they dismissed the equilateral triangle's sacred geometry and all of its other religious associations. Thus, the star-hexagram geometry defining the layout of the Pažaislis church directly alluded to the Roman Catholic faith (see Fig. 9).

Since the underlying triadic geometry also mirrored cosmic order, the design became all the more compelling. Besides the sacred associations, it also referred to the very geometric constructs with which the leading European astronomers of the early 17th century had conceptualized the cosmos.

CHRISTOPHER SIGISMUND PAC AND ASTRONOMICAL SCHOLARSHIP

The persons responsible for and approving the design of Pažaislis – the Camaldolese, Grand Chancellor Pac, and the monastery's unidentified architect – all had ample opportunity to encounter the notion of geometrical cosmology. An old idea in

Western thought, it had dominated the mind set of countless generations. The astronomical discoveries of the early 17th century had confirmed the customary beliefs and provided seemingly empirical links to Catholic theology. The Camaldolese congregation at the *San Michele* monastery in the Venetian lagoon was a centre of scholarship, but the extent to which particular members of that community may have accepted the ideas of Brache, Galileo, or Kepler, remains to be determined.

More can be said about Christopher Sigismund Pac. He matured in the milieu in which it was fashionable to have some familiarity with the latest astronomical discoveries. Pac would have certainly encountered the notion of symbolic geometry through his education, travels, relatives, and social circle. Having obtained the best available academic education at Padua, Perugia, Graz, and Leiden, he rounded out his studies by visiting France, Spain, and England before returning to Lithuania in 1644⁵⁷. His father had also studied at Padua. It is noteworthy that Christopher Sigismund Pac's grand-uncle – John Pac (1580?–1610), later the Voivode of Minsk, had been a student of Galileo Galilei at Padua. Galileo was fully aware of Kepler's discoveries about the solar system, to the point of conveying the ideas he had borrowed from Kepler as if they were his own⁵⁸. Late in life Galileo summarized these notions in the famous quote: "Philosophy is written in this grand book, the universe, which stands continually open to our gaze. [...] It is written in the language of mathematics, and its characters are triangles, circles, and other geometric figures without which it is humanly impossible to understand a single word of it; without these, one wanders about in a dark labyrinth".

Besides the already mentioned academic centres, Grand Chancellor Pac also had ready access to advanced astronomical thought in Koenigsberg, Cracow, Danzig, and, much closer to Pažaislis, in Vilnius. A brief glance at Lithuania's capital should suffice to suggest the intellectual climate which, presumably, likewise prevailed in the other major cities of the Baltic region⁵⁹. In the late 1620s the Jesuit Academy in Vilnius taught Galileo and Copernicus, even though their works were listed in the *Index librorum prohibitorum*⁶⁰. Galileo once wrote to King

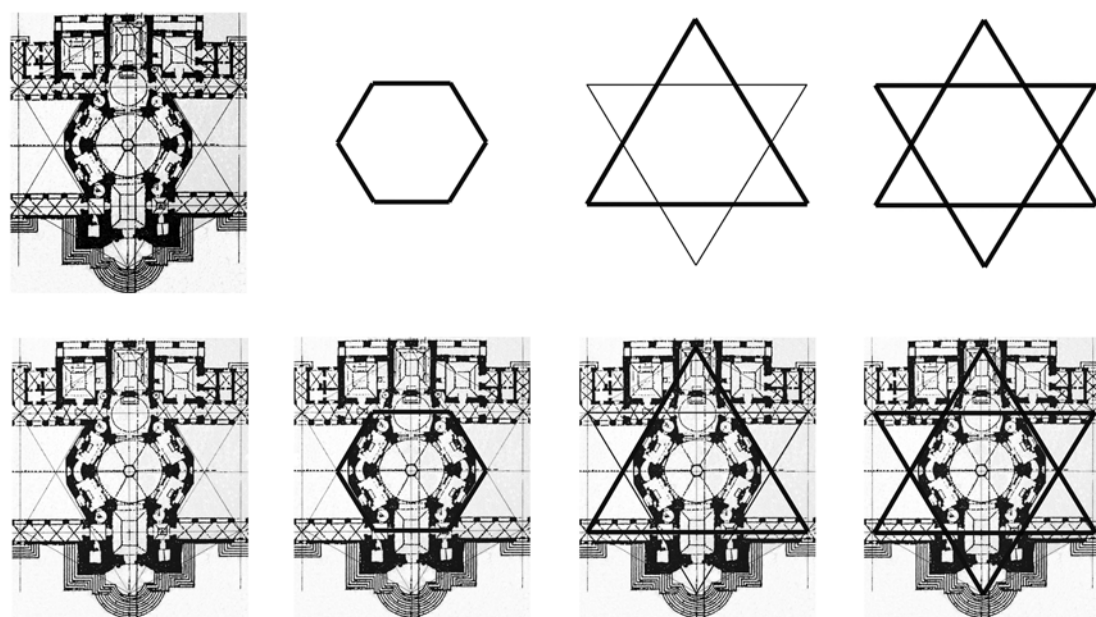


Fig. 15. Geometric armature of the Pažaislis church. Author's drawing.

Sigismund III Vasa to see if it would be possible to publish his works in Vilnius. He also sent a set of his lenses there to be installed into a telescope, but their ultimate fate is uncertain. It is known that in 1632 Oswald Krueger (1598–1655), a professor of mathematics at Vilnius, was using a Galilean telescope in his classes to observe Mercury, Venus, and the satellites of Jupiter⁶¹.

Some of Oswald Krueger's students soon made important contributions in their own right. In 1633 Jonas Mykolas Rudamina-Dusetiškis published *Illustriora theoremata et problemata mathematica*. And in 1639 Albertus Dyblinski *Centuria astronomica* was printed in Vilnius. This treatise, the first astronomical work printed in the city, supported Copernicus by providing more evidence that Mercury and Venus did indeed revolve around the sun⁶². Shortly thereafter, Krueger published *Theoremata de oculo* in 1641, following up with *Theorecentriae* three years later, and *Iris sive de coloribus apparentibus* in 1647. By the middle of the 17th century Vilnius printers were publishing more important works in mathematics, astronomy, and optics.

Grand Chancellor Pac had ready access to the advanced astronomical thought of the era through

multiple conduits both at home and abroad. It was then widely accepted that geometry conveyed theology and that geometry governed cosmology. These basic notions infused the layout of the church at Pažaislis. It could never be mistaken for either a Calvinist or an Anti-Trinitarian house of worship. Instead, the Church of Holy Mary's Visitation became a permanent testimonial, tangible evidence in bricks and mortar, stating the patron's religious affiliation, his firm allegiance to Roman Catholic orthodoxy.

Astronomical issues also concerned the Camaldolese. While all the monastic orders had to observe the Canonical Hours, that is, to recite prayers at set hours of the day, the Camaldolese did so with particular diligence. At Pažaislis clocks and sundials were always in view. Each of the two bell-towers fronting the church contained two immense mechanical clocks, making four clocks in all. A large sundial was also mortared into the southern wall of the church, its motto reading: *Sis memor occasus, sole cadente, tui*. ("Remember at sunset, that your sun will also set."). The Camaldolese monks allegedly greet each other with the phrase *Memento mori* ("Remember, you must die"). Also, each hut in the

hermitage evidently had a sundial painted on their south-facing wall. It is clear that the Camaldolese were obsessed with observing and marking the passage of time. Regrettably, constraints of space prevent further discussion here of their time-measuring traditions and practices.

The architectural overseers of the Camaldolese Order, for their part, were obliged to be well-informed about the intellectual currents of the time, especially since the latest astronomical discoveries had influenced the forms of churches created by Bernini, Borromini, and Guarini⁶³. Their most prominent ecclesiastical commissions, erected with the Vatican's knowledge and consent, alluded to geometric cosmology. If the Camaldolese Order ever had any reservations about the hexagonal church at Pažaislis, or the star-hexagram generating its layout, the geometry of the latest churches in Rome must have assuaged their doubts (Fig. 15). Additional support for the unusual format of the Pažaislis church was provided by the geometric references to the lily – symbol of the Blessed Virgin, as well as the armorials of the Pac family and the Camaldolese Order.

HERALDIC REFERENCES

The main entrance to Pažaislis is an arched Great Gate, the tympanum in its pediment containing an epigram and a heraldic cartouche. Both provided pilgrims with material for thought. The cartouche in the tympanum displaying the heraldic double-lily armorial of Grand Chancellor Pac will be discussed shortly; now for the inscription. Much deteriorated over time, it was reconstituted only in the 1970's⁶⁴. Identified as Isaiah 35: 1–2, the Latin Vulgate version of the text reads: [...] *deserta et in-via et exultabit solitudo et florebit quasi lilium germinabit et exultabit [...]* ("The wilderness and the solitary place shall be glad for them; it shall blossom as the lily and rejoice [...]"). This gentle prologue suggests encounters with Marian subjects to come, which are fulfilled by the frescoes inside the monastery's church⁶⁵.

In Christian iconography the lily alludes to pure, virginal love, especially that of the Blessed Virgin. For this reason, Gabriel, the Angel of the Annunciation, is commonly portrayed holding or presenting a lily flower to Mary. The lily flower also became

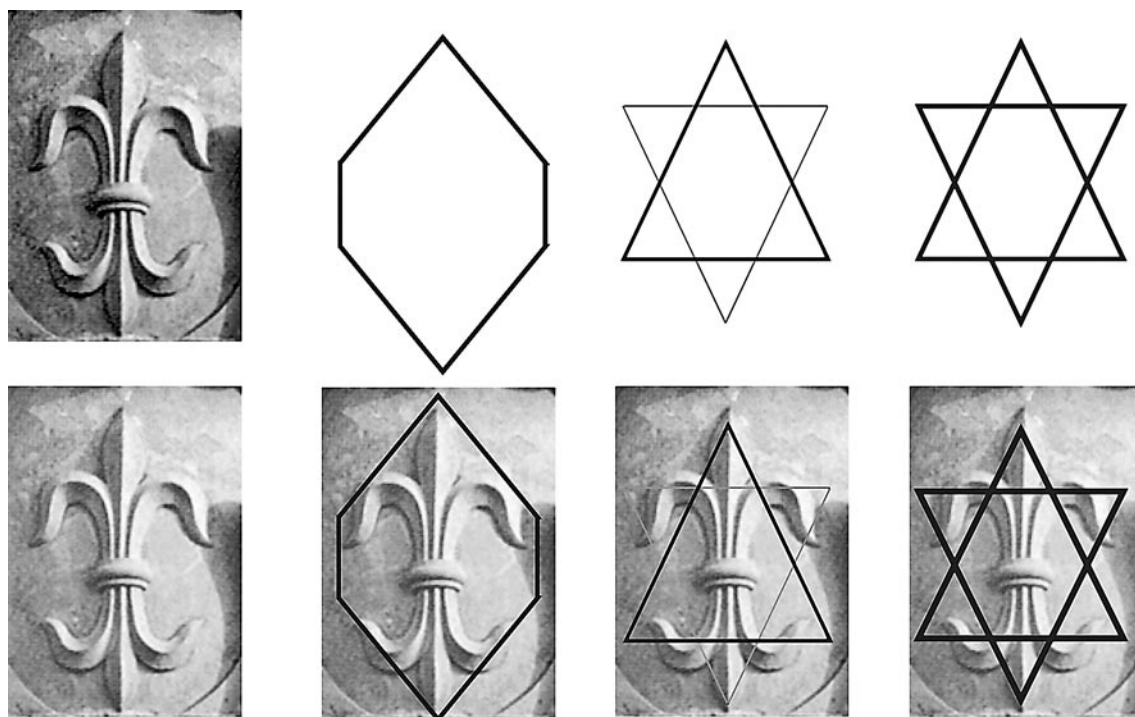


Fig. 16. Geometric armature of the Pac armorial. Author's drawing.



Fig. 17. Interior of dome, San Ivo, Rome. Detail of stucco decoration on vault ribs showing six-pointed stars, a reference to Pope Urban VIII, and eight-pointed stars, a reference to Pope Alexander VII. Author's photo.

the attribute of many saints, including Anthony of Padua, Dominic, Philip Neri, Catherine of Siena, Philomena, and Casimir, Lithuania's patron saint. In the 14th century the allusions of the three petal *fleur-de-lis* were further enriched as the emblem became identified with the Holy Trinity⁶⁶. Considered symbolically, the lily's trefoil leaflets induce a rich and broad array of religious, devotional, and regal associations.

The royal references go back to the 6th century when an angel allegedly presented a lily to Clovis I, King of the Franks. In the 11th century, King Louis VII established the precedent of displaying a lily on his coat of arms, and ever since the *fleur-de-lis* has been associated with French royalty. The device consists of an upright three-petal lily flower, a horizontal band, and three petal tails extending below. Viewed realistically, the lily flower's shape resembles a regal sceptre. Adding this resemblance to the use of *fleur-de-lis* by French kings, lilies came to be seen as royal flowers. Clara Izabelle Eugenie Genevieve de Mailly Lascaris, the wife of Grand Chancellor Pac, was, on her father's side, related to the Bourbon line of French royalty. The *fleur-de-lis* could thus be

rightfully associated with her and her illustrious forbearers.

The Pac heraldic emblem consists of three lily petals facing upwards and three petals downwards. The stems of the double-lily are bound at mid-section by a ribbon. The resemblance between the Bourbon and the Pac armorial was as serendipitous as it was striking (Fig. 16).

Although the lower petal treatment of the *fleur-de-lis* differed from the Pac coat of arms, the upper petals were identical. The similarities between the two heraldic devices outweigh the difference. Most important, the emblems of both families evoke a wide range of multivalent allusions, some of which have already been addressed above.

The Pac armorial appears throughout Pažaislis, initially at the entrance Great Gate, then most visibly in the large cartouche on the front façade of the Church of Holy Mary's Visitation. Prominently situated, the heraldic emblem is directly above the entrance to the monastery's church. Inside, the Pac armorial was represented in numerous stucco decorations and the sacristy's wood carvings. Most

remarkably, the plan of the church can also be linked with the geometry of the Pac family emblem (see Figs. 15, 16).

This was no coincidence. Such usage had ample precedent, the church of *San Ivo della Sapienza* in Rome providing a relevant example. Its construction started in 1643, during the pontificate Pope Urban VIII Barberini. Several sources, including the architect Borromini's own drawing, suggest that the church's hexagram geometry referred to the papal patron's armorial which featured bees. "The plan was originally intended to symbolize the bee of the Barberini family, the head, body and four wings corresponding to the six bays of the church [...]"⁶⁷. After some delays, *San Ivo* was consecrated in 1660, under Pope Alexander VII Chigi. His armorial featured an eight-pointed star hovering above six crowned mountains. Significantly, Borromini decorated the internal ribs of *San Ivo*'s dome by alternating six and eight-pointed stars. The hexagram referred to Pope Urban VIII, who had initiated the project, while the eight-pointed star alluded to Pope Alexander VII, who approved the church's completion (Fig. 17).

Lastly, we turn to the armorial of the Camaldolese Order⁶⁸. Their heraldic device consists of a golden chalice on a blue field. White doves with red legs and beaks flank the chalice and sip its wine. A star with a tail of fire rises above the chalice (Fig. 18). The two doves refer to the hermetic and communal aspects of Camaldolese monasticism. Both the contemplative hermits and the active monks draw spiritual sustenance from the mystery of Christ, who is represented by the chalice filled with wine, symbolizing His redemptive Blood. The star with a tail of fire, or comet, rising above the chalice alludes to the guiding light of faith.

At Pažaislis, the Camaldolese armorial first appears in decorative work on the low ceiling of the *forestorium*. The comet's head is shown as having six rays. The bottommost ray, smaller than the others, is set off to one side, intentionally deflected from its customary vertical position, even though it would have been a lot easier to simply hide the sixth ray beneath the comet's tail. Fig. 19 shows how visual clarity and



Fig. 18. Armorial of the Camaldolese Congregation of San Michele di Murano, Venice. Zamagni, Giulio. *Il valore del simbolo...* Cesena: Il Ponte Vecchio, 2003.

the hexagram's customary radial symmetry were disregarded.

Evidently, the Camaldolese insisted on the absolute necessity of depicting the comet's head with exactly six rays – no more, no less, even if one of the rays had to be offset. The result may have been an irregular hexagram, but it was a six-pointed star figure nonetheless.



Fig. 19. Armorial of the Camaldolese Congregation. Stucco ceiling medallion in the forestorium at Pažaislis. Author's photo.

IN CONCLUSION

Grand Chancellor Pac fulfilled at his long-held intention of bringing the Camaldolese into Lithuania by establishing a monastery in 1667 for the reclusive monastic order at Pažaislis. The new foundation's general plan was an improved version of arrangements derived from existing schemes. Governed by a tight geometric armature, the layout of Pažaislis gave physical form to St. Romuald's monastic vision, expressing his ideals more clearly than ever before.

The monastery's Church of Holy Mary's Visitation's dedication plaques enunciated important points of Roman-Catholic doctrine – belief in Christ, in the Trinity, the veneration of saints, and Mary's special status. The fresco cycles inside the church used pictorial means to convey these core beliefs. The hexagonal church, for its part, alluded to Catholic theology through the medium of symbolic geometry. Created to support Roman-Catholic spiritual needs and doctrinal tenets, the art and architecture of Pažaislis contradicted Lutheran, Calvinist, and Anti-Trinitarian revisionism.

The equilateral triangle and the hexagram, which established the church's hexagonal format, are saturated with multiple symbolic references and allusions. In the realm of sacred geometry, these geometric forms were emblematic of Catholic doctrine, with links to the *chi-rho* monogram, the lily, the Trinity, and Mary's heavenly crown. In the field of geometric cosmology, the equilateral triangle referred to Pythagorean tenets and underpinned Kepler's astrophysical theories. And in the area of heraldry, the armorials of the Camaldolese Order and of Grand Chancellor Pac made respective use of the hexagram and the hexagon.

Geometry suffuses Pažaislis, enveloping and orchestrating the monastery's programmatic components and the unusual plan of its hexagonal church. As the geometric framework was symbolic to the core, the resulting design was saturated with sacred, cosmological, and heraldic significance. The comprehensive rationale governing Pažaislis raised Camaldolese monastic design to a new, much more sophisticated level.

Notes

¹ Alberti, Leon Battista. *The Seventh Book of Leon Battista Alberti on the Art of Building. Ornament to Sacred Buildings: De re aedificatoria* (On the Art of Building in Ten Books) / Translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, p. 194.

² For a discussion of the Camaldolese monasteries in Poland, see: Čerškutė, Stefa. *Pažaislio ansamblio plano svarbesnieji bruožai*. In: *Architektūros paminklai*. T. 2. Vilnius: Paminklų konservavimo institutas, 1972, p. 72–88. For the Baroque aspects of Pažaislis, see: Šinkūnaitė, Laima. *Baroko pilnatis Pažaislio vienuolyno ansamblyje*. In: *Darbai ir dienos*. T. 26, 2001, p. 7–28.

³ See: Kairiūkštytė-Jacynienė, Halina. *Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen*. Kaunas: Kauno Universitetas, 1928, S. 130–131; recently translated into Lithuanian as: Kairiūkštytė-Jacynienė, Halina. *Pažaislis, baroko vienuolynas Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 179–182.

⁴ For a well-illustrated guide to the frescoes of Pažaislis, see: Paknys, Mindaugas. *Pažaislis: menas ir istorija* (Pažaislis: Art and History). Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2005; for an analysis of their Marian iconography, consult: Ruzgienė, Birutė. *Marijos išaukštinimas – Pažaislio freskų ikonografinė programa*. In: *Naujasis židinyss-Aidai*. 1992, Nr. 2, p. 56–66; also see: Šinkūnaitė, Laima. *Apšviesta Triumfuojančiosios Bažnyčios: Kauno bažnyčių dailė XVII a. II p.–XVIII a. pr.* In: *Naujasis židinyss-Aidai*. 1994, Nr. 9–10, p. 95–103.

⁵ Saint Benedictus, Abbot of Monte Cassino. *The Rule of Saint Benedict* / Translated with an Introduction by Cardinal Gasquet. New York: Cooper Square Publ., 1966; also see: Schroll, Mary Alfred, OSB. *Benedictine Monasticism as Reflected in the Warnefrid-Hildemar Commentaries on the Rule*. New York: AMS Press, Inc., 1967; and: Leyser, Henrietta. *Hermits and the New Monasticism: A Study of Religious Communities in Western Europe 1000–1150*. London: Macmillan, 1984, p. 20.

⁶ Ibid, pp. 7–8.

⁷ Price, Lorna. *The Plan of St. Gall in Brief*. Berkeley: University of California Press, 1982; also see: Brooke, Christopher. *Monasteries of the World: The Rise and Development of the Monastic Tradition*. New York: Crescent Books, 1982.

⁸ Braunfels, Wolfgang. *Monasteries of Western Europe: The Architecture of the Orders*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972, p. 199. See especially: Kubler, George. *Building the Escorial*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1982, Chapter 4: *The Escorial Design: Origins and Antecedents*, pp. 42–56.

⁹ Zarewicz, Ludwik. *Zakon Kamedulów, jego fundacye i dziejowe wspomnienia w Polsce i Litwie. Przeważnie według źródeł rękopiśmiennych archiwum OO. Kamedulów w Bielanach przy Krakowie*. Kraków: Władysław Jaworski, 1871.

¹⁰ *The Baroque in Central Europe: Places, Architecture and Art* / Ed. by M. Brusatin and G. Pizzamiglio. New York: Marsilio, 1993, p. 128.

¹¹ Matulaitis, K. A., MIC. *Kamalduliai Lietuvoje (300 metų nuo jų įsikūrimo)*. In: *Tautos praeitis*. T. 2, Kn. 3–4, 1967, p. 249–256.

¹² Čerškutė, op. cit.

¹³ One day each year excepted, women were prohibited

from entering male Camaldolese monasteries. Likewise, men could not enter Camaldolese nunneries. The threat of ex-communication gave teeth to the rule.

¹⁴ In rare cases, after years of the reclusive life and after reaching the highest levels of the spiritual maturity, the hermit might be permitted to leave the hermitage and return to the secular world. Becoming an apostle, he would preach to the unconverted, proselytize amongst the pagans, and, perhaps, even make the conclusive sacrifice by becoming a martyr. Martyrdom would be the ultimate homage to his faith.

¹⁵ The plaque starting off with the Marian theme identified the individuals who had supported the creation of Pažaislis. The Grand Chancellor's wife – Clara Izabelle Eugenie Genevieve de Mailly Lascaris headed the list. Next named was the recently-deceased Pope Alexander VII, followed by the newly-elected Pope Clement IX. Completing the list, the plaque named George Bialozoras – Bishop of Vilnius, King John Casimir Vasa, his wife Queen Louise Marie de Gonzague, and, finally, Casimir Pac – Bishop of Samogitia.

¹⁶ Mittarelli, Giovanni Benedetto; Costadoni, Anselmo. *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti*. (Reprint of the 1764 Venice edition). Farnborough: Gregg, 1970, Vol. 8, p. 375; also see: Kairiūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 111–112.

¹⁷ Mittarelli, op. cit., p. 375; also see: Kairiūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 111–112.

¹⁸ Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Editions, 4-th rev. ed., 1988, p. 40.

¹⁹ A variety of geometric figures – circles and squares, triangles and octagons, star shapes and Greek crosses, can generate centralized plans. Of these forms, the square, the circle, and the Greek cross were the most popular, the most frequently chosen. The other figures, if not entirely rejected, were generally sidelined, even though architectural theorists such as L. B. Alberti and S. Serlio had approved their use.

²⁰ Čerškutė, op. cit.

²¹ Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy: 1600–1750*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 3-rd revised edition, 1973, p. 137.

²² Kairiūkštytė-Jacynienė, 1928, op. cit., S. 130–131; also see: Kairiūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 180–182.

²³ Meneghin, Vittorino, OFM. *S. Michele in Isola di Venezia*. Vol. 1. Venezia: Stamperia di Venezia, 1968, pp. 333–339.

²⁴ Minor, Vernon Hyde. *Baroque & Rococo: Art & Culture*. London: Laurence King, 1999, p. 95.

²⁵ Hopkins, Andrew. *Santa Maria Della Salute: Architecture and Ceremony in Baroque Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 191.

²⁶ Fredo's role in the design of Pažaislis has not been conclusively demonstrated, see footnote in: Kairiūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 27.

²⁷ The hexagram's geometry clearly generated the Star Royal Summer Palace in Prague (*Letohradek Hvezda*). Built in 1555, the design may have been known to the Camaldolese or to Grand Chancellor Pac. However, as the palace was a secular building, albeit thoroughly suffused with symbolic and astrological references, its influence on Pažaislis is debatable and remains to be demonstrated.

²⁸ See: Blunt, Anthony. *Borromini*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

²⁹ Kairiūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 178.

³⁰ Blunt, op. cit., p. 111.

³¹ "By that pure, holy, four-lettered name on high, nature's eternal fountain and supply, the parent of all souls that living be, by him, with faith find oath, I swear to thee."

³² *History of Beauty* / Ed. by U. Eco. New York: Rizzoli, 2004, p. 64.

³³ Webber, F. R. *Church Symbolism: An Explanation of the More Important Symbols of the Old and New Testament, the Primitive, the Mediaeval and the Modern Church*. Cleveland: Jansen, 1937, p. 40.

³⁴ Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism* / Translated by J. Hulbert. New York: Facts on File, 1992, p. 355.

³⁵ Webber, op. cit., p. 384.

³⁶ Ibid, p. 167.

³⁷ Saint Augustine. *Concerning the City of God against the Pagans*. Book XI, Ch. 30. *The perfection of the number six*. London: Penguin, 1972, p. 465.

³⁸ Fisher, Sally. *The Square Halo and Other Mysteries of Western Art*. New York: Abrams, 1995, p. 93.

³⁹ Biedermann, op. cit., p. 173.

⁴⁰ Soltes, Ori X. *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian, and Muslim Art Draw from the Same Source*. Cambridge, MA: Westview Press, 2005, p. 147.

⁴¹ Webber, op. cit., p. 42.

⁴² Biedermann, op. cit., p. 66; also see: Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row, 1979, rev. ed., pp. 66, 73.

⁴³ Blunt, op. cit., p. 116.

⁴⁴ *Discoveries and Opinions of Galileo* / Translated by S. Drake. New York: Doubleday, 1957, p. 223.

⁴⁵ Padovan, Richard. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. London: Spon, 1999, p. 247.

⁴⁶ Koestler, Arthur A. *The Watershed, a Biography of Johannes Kepler*. New York: Anchor, 1960, pp. 223–224.

⁴⁷ Ibid, p. 123.

⁴⁸ Drake, op. cit., p. 18.

⁴⁹ Wilson, Curtis. *Astronomy from Kepler to Newton*. London: Variorum Reprints, 1989, p. 2; also see: Martens, Rhonda. *Kepler's Philosophy and the New Astronomy*. Princeton: Princeton University Press, 2000; and Stephenson, Bruce. *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

⁵⁰ Koestler, op. cit., pp. 148, 223.

⁵¹ Translated into English, the full title of *Mysterium cosmographicum* reads: *A Forerunner to Cosmographical Treatises, containing the Cosmic Mystery of the admirable proportions between the Heavenly Orbits and the true and proper reasons for their Numbers, Magnitudes, and Periodic Motions by Johannes Kepler, Mathematicus of the Illustrious Estates of Styria*. Tuebingen, anno 1596. A second edition appeared in 1621.

⁵² Padovan, op. cit., p. 149.

⁵³ Koestler, op. cit., p. 45.

⁵⁴ Heilbron, J. L. *The Sun in the Church*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 10.

⁵⁵ Padovan, op. cit., pp. 249–251.

⁵⁶ Field, Judith Veronica. *Kepler's Geometrical Cosmology*. London: The Athlone Press, 1988, p. 1.

⁵⁷ Kamuntavičienė, Vaida. *Kristupas Zigmantas Pacas – XVII a. Lietuvos valstybės veikėjas*. Masters Thesis. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto Istorijos katedra, 1998, p. 13.

⁵⁸ Koestler, op. cit., p. 180; see: Galilei, Galileo. *Il*

Saggiatore (The Assayer). Roma, 1623, excerpt cited by Drake, op. cit., pp. 237–238.

⁵⁹ A longer discussion of the dissemination and public reception of the *Machina coelestis* by Johannes Hevelius (1611–1687), active in Danzig, and *Theatrum cometicum* by Stanislaw Lubieniecki (1623–1675), active in Poland, is beyond the present study's limits.

⁶⁰ *Vilniaus miesto istorijos skaitiniai* / Sud. E. Manelis, R. Samavičius. Vilnius: Vilniaus knyga, 2001, p. 921–923.

⁶¹ Klimka, Libertas. *Vilniaus astronomijos observatorijai 250 metų*. In: *Draugas: Literatūra – menas – mokslas*. Chicago, IL, No. 67 (14), April 5, 2003, p. 1–2.

⁶² *Senoji Lietuvos knyga. XVI–XVIII a.*: exhibition catalog / Sud. A. Braziūnienė. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 40.

⁶³ The youthful Galileo was educated in the Camaldolese monastery at Vallombrosa, near Florence. This was reason enough for the Camaldolese to follow his subsequent career and to become familiar with his controversial ideas, especially as they could have implicated Camaldolese pedagogy.

⁶⁴ The fragmentary surviving text had read: *DESERT... INVM EXVITABIT... SOLITVDO ET FLORE... LILIVM*

ET MINONS GERMINABIT... EXVITABIT... In: Kai-riūkštytė-Jacinienė, 2001, op. cit., p. 226.

⁶⁵ Consult the references cited in footnote 2 above.

⁶⁶ Neubecker, Ottfried. *Heraldry: Sources, Symbols and Meaning*. London: Macdonald, 1998, p. 132.

⁶⁷ Blunt, op. cit., pp. 114–116; also see: Blunt, Anthony. *S. Ivo della Sapienza*. In: *Guide to Baroque Rome*. New York: Harper & Row, 1982, pp. 66–68. For an alternative interpretation, see: Connors, Josep. *S. Ivo all Sapienza: The First Three Minutes*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 55, Nr. 1 (March, 1996), pp. 38–57.

⁶⁸ Vigilucci, Lino. *Camaldoli – A Journey into its History & Spirituality* / Translated by P.-D. Belisle. Trabuco Canyon, CA: Source Books, 1995, p. 52. This heraldic device was apparently used by most the Camaldolese Order's congregations, the community at *Monte Corona* being a notable exception; see: Zamagni, Giulio. *Il valore del simbolo – Stemm, simboli, insegne e imprese degli Ordini religiosi, delle Congregazioni ed degli altri Istituti de Perfezione*. Cesena: Il Ponte Vecchio, 2003, pp. 40–41, 98.

Kęstutis Paulius ŽYGAS

Arizonos valstijos universitetas, JAV

PAŽAISLIO KAMALDULIŲ VIENUOLYNŲ SIMBOLINĖ GEOMETRIJA

Reikšminiai žodžiai: Pažaislis, kamalduliai, simbolinė geometrija, barokas, Pacai, Kepleris, kontrreformacija, vienuolynas, heksagrama, heksagonas, Švč. Trejybė, lygiakraštis trikampis, centrinio plano bažnyčia, kosminė geometrija, Kaunas.

Santrauka

Maždaug prieš tūkstantį metų šv. Romualdas (952–1027) įstojo į benediktinų vienuoliją ir tapo vienu uoliausių šio ordino narių. Siekdamas sugrąžinti vienuolystę į pradinį tyrumą, jis daugelį metų keliavo po Italiją ir reformavo daug vienuolynų bei atsiskyrėlių eremų. Aistringiausi jo mokiniai keliavo kartu su juo į Arezzo vietovę, kur šv. Romualdas norėjo įkurti naują eremą. Kaip tik ten, apie 1012 m. jis sutiko grafą vardu Maldolus, kuris dovanojo jam kalnuose žemių, o slėnyje – pastatus. Kalnuose šv. Romualdas įkūrė eremą, vėliau pavadintą *Campus Maldoli*, arba *Camaldoli*, o slėnio pastatuose – *Fonte Buono* vienuolyną, kuris ilgainiui tapo motininiais kamaldulių ordino namais. Šv. Romualdo idėjos apie aktyvaus ir kontempliatyvaus vienuoliško gyvenimo būdų derinį buvo susistemintos po jo mirties, tačiau, griežtai kalbant, kamaldulių ordinas oficialiai atsirado tik 1072 m., kai popiežius Aleksandras II išleido bulę *Nulli fidelium*.

Pavyzdinga kongregacija, įsikūrusi Kamaldolio vienuolyne ir ereme, buvo daugelio ordino atšakų ir kongregacijų pirmtakė. Viena iš šių bendruomenių, įsikūrusi prie Rua kalno, esančio šalia Paduvos ir Torreglia miestų, padėjo Žemaičių vyskupui Mikalojui Pacui (1570–1624) išlaikyti sveikatą. Rua filialas buvo įkurtas 1537 m. *Colli Euganei* kalnų apylinkėje. Šios vulkaninės zonos karštos versmės ir purvo vonios buvo gerai žinomos nuo romėnų laikų kaip gydančios ligonius, kenčiančius nuo reumato ar kitų ligų. Atmindamas tą geraširdišką ordiną, Kristupas Zigmantas Pacas vėliau nusprendė įkurti kamaldulių vienuolyną Pažaislyje.

Po Romualdo kanonizacijos 1595 m. kamaldulių ordinas išgyveno nepaprasto plėtimosi laikotarpį. Vyrų ir moterų

vienuolynai kūrėsi Italijoje, Prancūzijoje, Austrijoje, Vengrijoje, Slovakijoje, Lenkijoje. 1664 m. K. Z. Pacas Pažaislyje įsteigė pirmąjį Lietuvoje kamaldulių vienuolyną *Eremus Montis Pacis*. 1667 m. karalius Jonas Kazimieras Vaza įkūrė antrąjį, *Eremus Insulae Wygrensis*, Vygrių ežero saloje. Abu priklausė *Montis Coronae* kongregacijai Perudžoje. Iki to laiko, kol buvo pastatytas Pažaislis, kamalduliai vienuolynus statėsi jau šešis amžius. Pradžioje ordinas teikė pirmenybę didelėms ir nuošalioms vietovėms, dėl to pastatai buvo plačiai išsidriekę. Vėliau vienuolynai buvo statomi nedidelėse valdose, esančiose arčiau miestų, kaip Pažaislis, ir reikalavo kompaktiško išdėstymo. Pažaislio ašinis planavimas, abipusė simetrija, siauras perimetras, tinklinis išsidėstymas, vidiniai kiemai primena *El Escorial*, sukurtą 1560-aisiais. Ypatingas Pažaislio vienuolyno planas aiškiai yra kilęs iš *Eremus in Montibus Taurinensibus*, įkurto 1602 m. netoli Turino. Šis vienuolynas priklausė labai energingai ir išplitusiai *Montis Coronae* kongregacijai.

Švč. Marijos Mergelės Apsilankymo bažnyčia Pažaislyje buvo pašventinta 1674 m. Jos neįprastas šešiakampis planas visiškai skyrėsi nuo kitų kamaldulių bažnyčių – pirmenybę jie paprastai teikdavo stačiakampės bazilikos tipui. Kad geriau suprastume jos kitoniškumą, turime pažvelgti anapus akivaizdžių dalykų, ištyrinėti, kodėl, kur ir kaip architekto vaizduotėje gimė šešiakampė bažnyčios geometrija, ieškoti loginio pagrindo, kuris pagrįstų šią neįprastą formą. Šiame darbe teigiama, kad sidabrinės pašventinimo lentelės, liudijančios bažnyčios paaukojimą Švč. Mergelei Marijai ir Švč. Trejybei, pateikia argumentų, pateisinančių šio pastato neįprastą geometriją.

Šešiakampį bažnyčios planą galima sukurti vieną ant kito sudėjus ir sukant du lygiakraščius trikampus taip, kad susiformuotų šešiakampis. Tokios šešiakampės žvaigždės vidus sudaro heksagoną. Kadangi lygiakraštis trikampis siejamas su lelija, o ši, savo ruožtu, yra simbolinė nuoroda tiek į Švč. Mergelę Mariją, tiek į Švč. Trejybę, šešiakampė Pažaislio bažnyčios geometrija buvo visiškai tinkama.

Religiniais statiniais jau seniai siekiama teologiją perteikti per geometriją. Pradžioje, pirmieji krikščionys bažnyčių planams naudojo *tau*, graikų bei lotynų kryžių. Renesanso apskrito plano bažnyčios dažnai perteikė nuorodą į Švč. Mergelės dieviškąją karūną. Simbolinė geometrija išliko svarbi per visą kontrreformacijos laikotarpį, tad Pažaislio planas nebuvo neutralus, bet teologiškai pagrįstas. Patvirtindamas Romos katalikų dogmas, jis buvo visiškai nepriimtinas liuteronams, kalvinistams ir antitrinitoriams.

Pažaislio įkūrimas jau reikšė, kad ignoruojamas Martino Liuterio vienuolystės ir šventųjų kulto pasmerkimas. Centrinis šešiakampis vienuolyno bažnyčios planas prieštaravo ypatingos Švč. Mergelės Marijos padėties nepripažinimui, skelbiamam kalvinistų ir liuteronų. Kalvinizmas draudė visas Marijos garbinimo formas, net giesmes ir maldas, kuriose minimas jos vardas. Heksagonas, ir ypač heksagrama, žymėjo *chi rho* monogramą, sutrumpintą Kristaus vardą. Tai tiesiogiai prieštaravo antitrinitorių doktrinai, kuri nepripažino Kristaus dieviškumo ir tikėjimo Švč. Trejybe. Ši sekta taip pat nepritarė vergovei, naudojimuisi pinigais, privačiai nuosavybei ir valstybinei tarnybai. Ir kadangi antitrinitoriai atsisakė tarnybos kariuomenėje, kai į šalį įsiveržė kazokai, švedai ir maskviečiai, 1658 m. Seimas išvarė visą radikaliąją pacifistų sektą iš Abiejų Tautų Respublikos.

Krikščionys nuo seno tikėjo, jog bažnyčios yra žemiški dieviško kosmoso analogai. Taigi bažnyčių planams galėjo būti teisėtai taikoma geometrija, kuri darė aliuziją į dangų. Renesanso metu apskritimas vaizdavo dangaus kūnų formą ir buvo tikima, kad jis atspindėjo geometrinę visatos sąrangą. Apie 1600 m. įtakingiausi tūkstantmečio astronomai – Tichas Brahė, Galilėjas Galilėjus ir Jonas Kepleris – atrado, kad elipsinės, Platono ir triadinės geometrijos išaiškina planetų judėjimą, atstumus tarp jų ir jų orbitų formą. Geometrinė kosmologija ėmė reprezentuoti pažangiausių tuometį astrofizinių mąstymą. Architektai esamą geometrinių formų repertuarą papildė trikampaiais ir elipsėmis, šias nesenai įteisintas figūras panaudojo kai kuriems įsimintiniausiems katalikų kontrreformacijos pastatams kurti. 1630 m. Francesco Borrominis naudojo elipses ir lygiakraščius trikampus Romos Šv. Karolio prie keturių fontanų (*San Carlo alle Quattro Fontane*) bažnyčiai kurti. 1640-aisiais Romoje jis pradėjo *La Sapienza* universiteto Šv. Ivo (*San Ivo della Sapienza*) bažnyčią, vaizduojančią heksagramą ir heksagoną. 1650-aisiais Gian Lorenzo Berninis sumanė panaudoti ovalo formą Šv. Andriaus al Kvirinale (*Sant' Andrea al Quirinale*) bažnyčioje ir sukūrė išpūdingą elipsės formos aikštę priešais Šv. Petro baziliką Vatikane. O 1650 m. Guarino Guarinis pritaikė sudėtingas geometrijas Šv. Lorencio (*San Lorenzo*) bažnyčioje ir Šv. Drobulės koplyčios (*Capella della SS. Sindone*) skliautams Turine.

Jonas Kepleris atrado, kad išsidėstymas tarp planetų atitinka Platono penkių tobulų geometrinių kūnų koncentrinį sudėstymą. Tai buvo reikšmingas atradimas. Keturios iš šių figūrų sudarytos iš lygiakraščių trikampių. Geometrinė figūra, kuri nuo seno simbolizavo Švč. Trejybę, aiškiai formavo ir dangų. Taigi galima daryti išvadą, kad kosmologinė geometrija iš tikrųjų atspindėjo Romos katalikų tikėjimo sakralinę geometriją. G. Galilėjus visiškai priėmė J. Keplerio idėjas ir atradimus ir mokė jų Paduvoje lyg savo paties mokslo. Astronomai Vilniuje buvo susipažinę su teorijomis, kurias skleidė J. Kepleris ir G. Galilėjus. Taigi, papildydamas su juo susijusį sakralinį simbolizmą, lygiakraštis trikampis taip pat darė aliuziją į kosmologinius dalykus.

Lygiakraštis trikampis ir heksagrama ne tik įkūnijo Romos katalikų esminius principus ir patraukė tuometinio empiriškai pagrįsto kosmologinio mokslo dėmesį, bet ir rezonavo su įvairiais filosofiniais šaltiniais. Senovės Graikijos pitagorininkai vertino lygiakraštį trikampį, nes jis sudarė *tetraktys*. Viduramžių alchemikai lygiakraštį trikampį laikė keturių pagrindinių elementų simboliu. XVII a. viduryje Romoje heksagrama buvo žinoma ne kaip žydų simbolis, o kaip „Išminties žvaigždė“. Krikščionims šešiakampė žvaigždė simbolizavo pasaulio sukūrimą ir įkūnijo mintį, kad Triasmenis Dievas sukūrė dangų ir žemę.

Prisimenant heraldikos svarbą tais laikais, įsidėmėtina, kad heksagrama pasirodo kamaldulių ordino emblemoje ir vaizduoja dvigubą leliją Pacų giminės herbe. *San Michele* kamaldulių kongregacijos Venecijoje emblema vaizduoja kometą su šešiakampe liepsnojančia galva. Geometrija, kuri sudaro Pacų giminės herbo – dvigubos lelijos pagrindą, gali būti pavaizduota trikampiais, heksagonu ir heksagrama. Šios figūros yra identiškos toms, iš kurių sukurtas Pažaislio bažnyčios planas.

Į ankštą erdvę įterpta geometrinė sąranga nulėmė Pažaislio išsidėstymą ir Švč. Mergelės Marijos Apsilankymo bažnyčios planą. Geometrinės figūros yra daugiavalentės – toms pačioms formoms yra suteikiamos simbolinės reikšmės keletose sričių. Tokiu būdu kosmologinės, filosofinės ir heraldinės aliuzijos papildo vienuolyno sakralinės geometrijos pirmines prasmes. Simbolinės geometrijos užuominų sodrumu Pažaislis išsiskiria iš kitų, žvelgiant paviršutiniškai – panašių, bet iš esmės ne tokių sudėtingų kamaldulių vienuolynų.

Gauta 2009 02 25

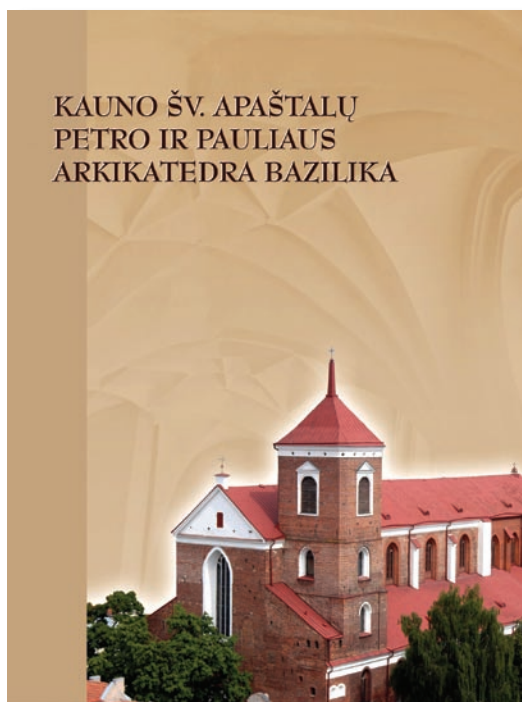
Parengta spaudai 2009 04 15

MONOGRAFIJA APIE KAUNO ARKIVYSKUPIJOS „ŠIRDĮ“

RECENZIJA

Arkivyskupo Sigitо Tamkevičiaus žodžiais, Kauno Šv. Apaštalų Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika yra tarsi arkivyskupijos širdis. Ji tokia ir buvo ilgas šimtmečius. Arkikatedra atliko ypač svarbų vaidmenį puoselėdama lietuviybės ir valstybingumo idėjas, todėl aišku, jog kalbant apie šį kultūros paveldo paminklą, neužtenka mąstyti vien apie jo menines vertybes (kurios taip pat ilgai nebuvo tinkamai išnagrinėtos ir įvertintos). Laimos Šinkūnaitės, Rimos Valinčiūtės-Varnės, Vaidos Kamuntavičienės ir Nijolės Lukšionytės-Tolvaišienės parengta kolektyvinė monografija *Kauno Šv. Apaštalų Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika*, kurią išleido Kauno arkivyskupijos muziejus, ne tik užpildė seną mūsų paveldotyros spragą, bet padėjo pristatyti arkikatedrą kaip kompleksinį, daugiabriaunį politinės ir dvasinės istorijos reiškinių. Iki šiol arkikatedros palikimas buvo tyrinėjamas akcentuojant pavienius praeities laikotarpius ir tik atskiromis dalimis. Nepelnytai mažai dėmesio buvo skiriama arkikatedros XIX–XX a. palikimui. Todėl itin svarbu, jog naujojoje knygoje Kauno arkikatedra iškyla prieš mūsų akis kaip vientisas kultūros objektas, kurio naujesnieji segmentai, atsidūrę senųjų kontekste ir istorijos akistatoje, įgyja gilesnę prasmę ir atsiskleidžia tikrąja savo verte.

Pažymėtina, jog rengiant knygą buvo siekiama panaudoti anksčiau netyrinėtus archyvus, patikrinti ir patikslinti seniau skelbtą informaciją, ekspertuoti visus išlikusius meno kūrinius ir knygą pagrįsti atidžia medžiagos analize. Šaltinių tyrimai padėjo monografijoje išpainioti daug ilgai susiklosčiusių



Laima Šinkūnaitė, Rima Valinčiūtė-Varnė, Vaida Kamuntavičienė, Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė. *Kauno Šv. Apaštalų Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika*: monografija. Kaunas: Kauno arkivyskupijos muziejus, 2008. – 172 p.: iliustr.

arkikatedros istorijos ir meninio paveldo neaiškumų, užtikrino daugumos knygos teiginių patikimumą.

Autorės pasirinko tradicinę knygos struktūrą, rėmėsi įprastine paveldotyros schema: V. Kamuntavičienė

aptarė Kauno arkikatedros bazilikos istoriją, N. Lukšionytė-Tolvaišienė išsamiai apibūdino architektūrą, L. Šinkūnaitė ištyrė interjero daile, varpus ir memorialinius ženklus, R. Valinčiūtė-Varnė – liturginius indus ir paramentus. Tačiau šių įprastinių skirsnių viduje pateikiama itin daug dar nepublikuotos informacijos, kuri ateityje bus naudinga ne vien šios bažnyčios pažinimui, bet ir apskritai lituanistinių mokslų sklaidai. Antai skyriuje apie Kauno arkikatedros istoriją gausu žinių, susijusių su jos rėmėjų, statytojų, parapijiečių biografijomis. Vertingi monografijos poskyriai – *Kauno parapijos klebonai ir jų pagalbininkai XV–XVIII a.*, *Sielovada ir švietėjiška bei karitatyvinė veikla Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės laikais*. Minimi lietuviški pamokslai, užfiksuoti XVIII a. bažnyčios vizitacijų aktuose (1738, 1743, 1782 m.), aptariama Kauno parapija kaip viso regiono švietimo centras, analizuojami Kauno lenkų ir lietuvių santykiai politinės istorijos fone. Panašiai, t. y. šio krašto socialinės ir dvasios istorijos žiniomis, praturtinti ir kiti knygos skyriai, skirti architektūros ir dailės analizei. Juose skaitytojas ras ne tik išsamią ir profesionalią objektų meninio vaizdo ekspertizę, bažnyčios įrangos simbolinių programų įvertinimą, bet ir retesnės, mažai žinomos arba visai užmirštos informacijos apie liturgijos ir bažnytinio gyvenimo ritualus, rašytas ir nerašytas taisykles bei normas. Taigi, knyga atliks ne tik akademinį, bet šviečiamąjį vaidmenį.

Knyga apie šią bažnyčią svarbi ir kultūros antropologijos požiūriu, nes iš archyvų surinktos žinios, kartais net užuominos mums priartina kasdienę

senosios Kauno visuomenės būtį, kurios dvasinius pamatus tvirtino pamaldumo tradicijos. Tai akivaizdu tekstuose apie bažnyčios interjero dekoravimo etapus, o ypač altorius ir jų tapybą. Paremtas archyvinėmis žiniomis, kiekvienas kūrinys, nuo paveiklo iki presbiterijos tvorelės, įgijo savitų bruožų. Už kiekvieno sakraliojo objekto juntame gyvų asmenybių kontūrus. Žinome, kokie ir iš kur buvo kilę žmonės, dvasininkai ir parapijiečiai, ir su kokiomis intencijomis aukojo, naujino, pildė bažnyčios ūkį. Dėmesį patraukia tiek svarbūs, tiek ir antraeiliai faktai, kurie istorikui rūpi ne tik kaip meno istorijos, bet ir kaip kasdienio Lietuvos bendruomenės gyvenimo ir pamaldumo sklaidos liudijimai.

Dėl atskirų monografijoje iškeltų teiginių ir atribucijų menotyrininkai ateityje dar galės diskutuoti arba toliau plėtos iškeltas mintis, bet dauguma pateiktų idėjų ir interpretacijų yra nuosekliai argumentuotos ir nekelia abejonių. Ne mažiau naudos suteiks ir knygos priedai, ypač *Dvasininkų sąrašas* ir rodyklės. Kauno arkikatedra ir joje tarnavusios asmenybės daugybe ryšių susijusios su kitomis Lietuvos parapijomis, istoriniais įvykiais, todėl ši monografija reikšmingai papildys pastarųjų metų lituanistinius tyrimus.

Svarbi knygos dalis – iliustracijos. Pirmą kartą paskelbta gausybė naujos ikonografinės medžiagos. Ji pravartanti kauniečiams, gali būti vadovas turiningos piligrimystės po savąjį miesto arkikatedrą metu. Monografija reikalinga ir mokslininkams, užpildo rimtas Lietuvos meno istorijos spragas.

Aleksandra ALEKSANDRAVIČIŪTĖ
Vilnius Academy of Arts, Vilnius

MONOGRAPH ABOUT THE “HEART” OF THE ARCHDIOCESE OF KAUNAS

Book Review

Review of the monograph by Laima Šinkūnaitė, Rima Valinčiūtė-Varnė, Vaida Kamuntavičienė and Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė *Kauno Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika* (Archcathedral Basilica of St. Apostles Peter and Paul in Kaunas). Kaunas: Kauno arkivyskupijos muziejus (Kaunas Archdiocesan Museum), 2008 (172 pages).

ĮVAIRIAPUSIS KAUNO ŠVENTOVĖS TYRIMAS

RECENZIIJA

Kauno Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika, kurios istorija apima beveik 600 metų laikotarpį, yra vertingas sakralinio meno paminklas. Arkikatedros bazilikos išorės architektūroje ryškiai skleidžiasi gotikos, renesanso ir neogotikos darna. Nevienalaikis šventovės interjeras, susiformavęs per 350 metų, gali būti įvardytas kaip daugiasluoksniš: greta pagrindinio baroko sluoksnio minėtina gotika, neogotika, neorenesansas, neobarokas, XX-ojo amžiaus menas.

Šis labai svarbus Kauno miesto architektūros ir kultūros paminklas tik pastaruoju metu sulaukė sistemingo nuodugnaus kompleksinio tyrimo. Knyga, kurią parašė dvi profesorės ir dvi daktarės, šio reikšmingo pastato istoriją, susiklosčiusius ypatumus pristato pačiais įvairiausiais aspektais. Monografiją sudaro įvadas ir šeši skyriai; gausūs knygos priedai: dvasininkų sąrašas, santrumpos, bibliografija, 145 iliustracijų sąrašas, asmenvardžių ir vietovardžių rodyklė.

Prof. dr. Laimos Šinkūnaitės glaustame įvade pateikta Arkikatedros bazilikos tyrimų apžvalga. Daugiausia dėmesio skirta moksliniams tyrinėjimams, tačiau minimi ir žinomi faktai pakartojantys enciklopedinių leidinių bei žinybų straipsneliai. Šiame kontekste sunku suprasti, kodėl pamirštas ir įvade net nepaminėtas keturiolikos puslapių apimties Vytauto Levandausko tekstas, kuriame pirmą kartą sovietmečiu bandyta šventovės architektūrą ir dailę pristatyti kaip „darnų formų, linijų ir spalvų

sąskambį“¹. Įvado nepuošia ir klaidingi dokumentų saugyklų įstaigų pavadinimai: *Vilniaus valstybinis istorijos archyvas* (turi būti: *Lietuvos valstybės istorijos archyvas*) arba *Vilniaus universiteto Rankraščių skyrius* vietoj *Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyriaus* (p. 9).

Didžiausios apimties skyriuje *Istorija* doc. dr. Vaida Kamuntavičienė išsamiai išnagrinėjo Kauno Šv. Petro ir Pauliaus parapijos raidos bruožus, daug dėmesio skyrė klebonams, parapinei mokyklai apibūdinti, išryškino svarbiausius sielovados aspektus, brolių reikšmę ir karitatyvinę parapijos veiklą. Ši skyrių „lydi“ 546 nuorodos į archyvinius šaltinius, daugiausia neskelbtus dokumentus.

Skyrius *Architektūra* (prof. dr. Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė) parašytas daugiausiai remiantis skelbtais Algės Jankevičienės ir kitų autorių tyrimais. Jame esama ir įdomių autorės samprotavimų, suteikiančių galimybę suvokti tiek šios šventovės fizinio „kūno“ ypatybes, tiek architektūrine kalba skleidžiamų pasakojimų turinį. Iki šiol publikacijose vyravo formalus sausas šio objekto architektūros pristatymas. Tai lėmė sovietmečio tyrėjams keliama apribojimai atvirai sieti menines formas su jų reiškiamomis idėjomis.

Autorė mano, kad įspūdingos dydžiu ir sudėtinga „sluoksniuota“ istorija pasižymintios bažnyčios monumentalų ir rūstoką pastato išorės pobūdį ir savitumus lemia gotikos stilius (p. 67). Išsiskiria vienas masyvus bokštas. Sekant autorės mintį,

susidaro įspūdis, kad paprastai Lietuvos gotikinės bažnyčios yra dvibokštės („Tokie masyvūs, asimetriškai įkomponuoti bokštai Lietuvos bažnyčioms nebūdingi; akivaizdu, jog pradinė pastato kompozicija turėjo būti dvibokštė“, p. 68). Argi? Iš tikrųjų, gal tik vienintelė gotikinė Šv. Onos bažnyčia Vilniuje turi du bokštus.

Skirtingai nei kitos didžiosios gotikinės bažnyčios, kurios dažniausiai turėdavo žemesnes presbiterijas, arkikatedros presbiterijos aukštis, autorės pastebėjimu, toks pat kaip ir navų. N. Lukšionytė-Tolvaišienė teigia, kad „unikalus Lietuvos gotikos kontekste yra tinkliniai ir krištoliniai presbiterijos, zakristijos ir emporos skliautai“ (p. 68). Tokia apibendrinamoji formuluotė kiek klaidina, nes pati autorė anksčiau nurodė: presbiterijoje – tinkliniai, zakristijoje ir emporoje – krištoliniai skliautai (p. 64). Tekste paminėta dar viena dėmesį patraukianti ypatybė – pastato asimetrija. Autorė interjere diferencijuoja ir stilių reprezentantus: autentišką gotikos formą ir skliautų formas išsaugojo tik presbiterija ir zakristija su empora, tuo tarpu navų dalyje vyrauja barokas.

Architektūros istorikė aptaria architektūrinius pokyčius, kai kuriuos vertina kritiškai (pavyzdžiui, pristatydamą vėlesniųjų laikų formų raišką, pažymi, kad, deja, ne visuomet naujosios formos derėjo prie autentiškų senųjų), kartu pabrėžia ir labiau pavykusius naujadarus: „vientisiausia ir meniškiausia iš istorizmo laikotarpio – koplyčia, skirta Švč. Sakramentui, kuri iš vidaus atrodo kaip sava-rankiškas statinys“ (p. 69).

N. Lukšionytė-Tolvaišienė, išnagrinėjusi pastato architektūrinių formų makrostruktūrines savybes, daro išvadą, kad architektūriniais interjero vaizdiniais aktualizuojama laivo, kaip saugios kelionės priemonės, metafora. Kitas kodas (abu įprasmin-ti tame pačiame morfologiniame pastato „kūne“) skleidžiasi architektūrinių formų ir erdvinės sąran-gos slinktimi altoriaus link – Išganymo kelio idėjos pabrėžimas. Tačiau tokios konotacijos autorės gal-būt yra perdėm pakylėtai pabrėžiamos, nes iš tikrų-jų tai būdinga kone visoms bažnyčioms.

Interjero dailei skirtame skyriuje (prof. dr. L. Šin-kūnaitė) išnagrinėta istorinių priežasčių nulemta

interjero kaita, atskleista altorių dailės ikonologi-ja, išskirti seniausi ir vertingiausi sakralinės dailės kūriniai. Skyriaus autorė atskleidžia vidaus įrangos ikonografinėje programoje plėtotų trijų pagrindinių tarpusavyje susijusių temų (Jėzaus Kristaus, įstei-gusio Bažnyčią, Švč. Mergelės Marijos ir Šventųjų) motyvų raišką (p. 73). Pavyzdžiui, argumentuotai aptarinėdama šventųjų parinkimą, kurį lėmė tiek Tridento Susirinkimo padiktuoti motyvai (populia-rūs ankstyvieji krikščionybės šventieji), tiek asme-niškos fundatorių intencijos, autorė detaliai atsklei-džia ir vietinių fundatorių motyvus, nulėmusius šventųjų parinkimą.

Autorė mano, kad interjere įkūnyto dailės diskurso poveikio laukas neapsiribojo nagrinėjama bažnyčia („vaizdžiai ir giliai atskleista Tridento Susirinkimo estetika galėjo būti pavyzdys ir kitoms miesto šven-tovėms“); kaip reikšmingą ypatybę autorė pabrėžia tai, kad „parapijos bažnyčios meno kūriniai labai įvairiapusiskai atspindėjo savo epochą“.

Ypač daug dėmesio monografijoje skirta altorių, ku-rie iki šiol buvo mažai nagrinėti, analizei. Aktualūs autorės svarstymai apie interjero kaitą ir perima-mumą: „XVIII a. gale naujasis sakralinių įrenginių ansamblis nepakeitė nuo XVII a. pab. tradiciškai su-siformavusios altorių išdėstymo bažnyčios erdvėje tvarkos. Be to, visus vėlyvojo baroko ir ankstyvojo klasicizmo elementus interjere pavyko apjungti į darnią visumą“ (p. 80).

Vertindama interjero pertvarkymus, dailėtyrininkė remiasi ne tik estetiniais, bet ir etiniais kriterijais: „Elgesys su senaisiais dailės kūrinių XIX a. pab. liudijo apie pagarbos stoką“ (p. 83). Deja, tai buvo būdinga ir vėliau: interjero dekoras ir įranga di-džiausius nuostolius patyrė 1968–1970 m. atliktos „restauracijos“ metu.

Skyriuje nuodugniai aptarti altoriai, juose esantys paveikslai, idėjinei ir meninei visumos sąrangai svarbūs dekoratyvinės drožybos elementai ir an-gelų skulptūros (Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į dangų altorius), pateiktos ikonologinės interpreta-cijos, paaiškinti siužetai, meninės raiškos ypatumai. Pavyzdžiui, anot L. Šinkūnaitės, Kauno arkika-tedros paveiksle *Sopulingoji Dievo Motina* (XVI–XVII a. sandūra) autorius pateikė individualią

Pietos – vienos pagrindinių mariologinių temų – interpretaciją: „sudvasintas apšvietimas dematerializuoja veikėjus – lieka tik Kančia ir Auka“ (p. 97).

Išsamiai pristatomi ir sienų tapybos paveikslai, ir ornamentinės kompozicijos. Beveik visa bazilikos interjero skliautų ir sienų puošyba, atlikta XIX a. pabaigoje, iki šio leidinio nebuvo išsamiau nei aptarta, nei analizuota. L. Šinkūnaitė patikslino jokiais dokumentais nepagrįstus bendro pobūdžio teiginius apie dailininkų autorystę. Autorė svarsto, jog koplyčių figūrinės kompozicijas galėjo nutapyti Janas Česlovas Moniuska, o ne Janas Čajėvičius, kaip buvo manoma iki šiol. Tokio pobūdžio patikslinimų, įžvalgų darbe yra ir daugiau.

Švč. Trejybės altoriuje (įrengtas XVIII a.) buvusiam vieninteliui išlikusiam paveikslui, įvertindama analogijas, remdamasi tipologinės analizės duomenis, ikonologinį kontekstą, pavadinimą *Triumfuojančioji Bažnyčia* suteikė pati tyrinėtoja (p. 107).

Šio neabejotinai vertingo skyriaus autorei visgi norėtųsi papriekaištauti dėl nepakankamo XIX a. dailės atskleidimo. Recenzentas įžvelgtų netgi tam tikrą disonansą su *Architektūros* skyriumi, kur, atvirkščiai, apie XIX a. pertvarkymus Katedros steigimo proga, XX a. restauravimo darbus parašyta daugiau, negu apie visus ankstesnius laikotarpius. Be abejo, tyrinėtojas negali įdėti daugiau informacijos, negu gali jos rasti. Tačiau, kai iš aštuonių Jano Čajėvičiaus sienų tapybos darbų, skirtų Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus gyvenimui pavaizduoti, analizuojami tik du, jau galima kalbėti apie akivaizdų monografijos neišbaigtumą. Juk tos aštuonios sienų tapybos kompozicijos jau sovietiniais metais buvo įrašytos į Kultūros paminklų sąrašą, o ir dabar tebėra Kultūros vertybių registre. Recenzentas mano, jog monografijoje aptariant altorių paveikslus, turėjo būti skirta kur kas daugiau dėmesio dailininkui Mykolui Elvyriui Andrioliui. Juk jis nutapė keturioliką didelių altoriaus paveikslų, iš kurių dešimt yra Arkikatedroje. Autorė plačiau paanalizavo tik *Išminčių pagarbinimo paveikslą*.

Dar keletas dalykų, kurie trukdo geriau įsigilinti į skyriaus medžiagą: užrašai po paveikslais prasideda ne nuo jo turinio, o nuo autoriaus; nenurodyti dailės kūrinių matmenys.

Skyrius apie liturginius indus ir paramentus (autorė dr. Rima Valinčiūtė-Varnė) atskleidžia bažnyčios liturginių indų ir drabužių rinkinio kaitą. Kolekcija nagrinėjama orientuojantis į bažnyčios funkcijų ir statuso pokyčius. Pateikiamas apibendrinamasis rinkinio įvertinimas, atskleidžiantis tiek pragmatinę, tiek reprezentacinę pusę: XIX a. liturginių, ypač sidabrinių indų, kiekis, didesnis nei būtinoji šio rinkinio sudėtis, rodė Kauno parapijos bažnyčią esant vieną turtingiausių Žemaičių vyskupijoje (p. 112). Autorė įvertina atskirų liturginių reikmenų reikšmę: „ypatinga verte išsiskiria sidabrinių žvakidžių pora, skirta Literatų brolijos globojamam Švč. Mergeles Marijos Ėmimo į dangų altoriui“. Aptariamose reikmenų meninės ypatybės, ornamentika, ikonografija. Arkikatedroje saugomi reikmenys ir iš kitų bažnyčių, o tai liudija apie ypatingą rinkinio kultūrinę vertę.

Skyriuje *Varpai* (prof. dr. L. Šinkūnaitė) išsamiai aptarti keturi Arkikatedros bažnyčios varpai. Anksčiau plačiau buvo žinomas tik didysis (*Gyvuosius šaukiu*). Senųjų miesto parapijos bažnyčios varpų likimas nežinomas. Recenzentui neaišku, kodėl šiame skyriuje patalpinta tik tai varpo Šv. Petras ir Paulius iliustracija (p. 127), o varpas Šv. Juozapas iliustruojamas *Istorijos* skyriuje (p. 29).

Kitas reikšmingas kultūros istorijos sluoksnis, susijęs su bažnyčios dvasininkų pagerbimu, išnagrinėtas skyriuje *Memorialiniai ženklai* (autorė prof. dr. L. Šinkūnaitė). Autorė pristato tiek interjere, tiek eksterjere įrengtas memorialines lentas, antkapines ir architektūrines epitafijas, antkapines plokštes. Arkikatedros bazilikos Švč. Sakramento koplyčioje 2000 m. buvo palaidotas kardinolas Vincentas Sladkevičius. L. Šinkūnaitė aptaria memorialinius ženklus, nebijodama pareikšti kritinių pastabų apie kūrinių estetinę meninę kokybę – pavyzdžiui, ji kritiškai vertina 1989 m. įrengtą arkivyskupo Juozo Skvirecko architektūrinę epitafiją (p. 130).

Monografija estetiškai sumaketuota, dauguma iliustracijų kokybiškos. Nors Kauno arkikatedra sunkiai apžvelgiama ilgamečio urbanistinio apstatymo apsuptyje, tačiau jos vaizdų esama praėjusio amžiaus dailininkų ir fotografų darbuose. XX a. pradžioje

arkikatedros vaizdus publikavo lenkų žurnalai *Praca*, *Ziarno*, tarpukariu ją piešė dailininkai Sofija Riomerienė, Gerardas Bagdonavičius ir kiti. Šie darbiai labai nepraturtintų Arkikatedros tyrimų, tačiau, įdėti į monografiją, praplėstų jos kultūrologinį ir estetinį kontekstą.

Monografija yra pirmas sistemingas Kauno Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus arkikatedros bazilikos tyrimų pristatymas, knygą rašė keturios autorės, todėl neišvengta medžiagos dėstymo netolygumo (atskiros vietos arba perdėm detalios, arba perdėm lakoniškos). Leidžiant pakartotinai, galima būtų ką patobulinti. Recenzento nuomone, vertėtų po kiekvieno skyriaus pateikti išdėstytos medžiagos apibendrinimą, kultūrologinį aptarimą, o tyrimus

užbaigti visų skyrių moksline sinteze. Turėtų būti papildyta iliustracinė medžiaga – pateikiami pastato brėžiniai, aptartų dailės kūrinių išdėstymo schemas, teminė-dalykinė rodyklė (kuri būtų labai naudinga architektams).

Monografija yra ištisai reikšmingas indėlis į Lietuvos religinio gyvenimo, religinių bendruomenių istorijos, architektūros ir dailės tyrimus.

Nuorodos

¹ Levandauskas, Vytautas; Levandauskienė, Regina; Simanavičius, Žibartas. *Kauno rotušės aikštė*. Vilnius: Mintis, 1981, p. 36–49.

Vytautas PETRUŠONIS

Vilnius Gediminas Technical University, Vilnius

A MANY-SIDED STUDY OF THE KAUNAS SHRINE

Book Review

Review of the monograph by Laima Šinkūnaitė, Rima Valinčiūtė-Varnė, Vaida Kamuntavičienė and Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė *Kauno Šv. Apaštalo Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika* (Archcathedral Basilica of St. Apostles Peter and Paul in Kaunas). Kaunas: Kauno arkivyskupijos muziejus (Kaunas Archdiocesan Museum), 2008 (172 pages).

Gauta 2009 11 02

Parengta spaudai 2009 11 04

- KAKA – Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas / The Archives of the Curia of the Archdiocese of Kaunas
- KPCA – Kultūros paveldo centro archyvas / The Archives of the Centre for the Lithuanian Cultural Heritage
- KPC AM – Kultūros paveldo centro Architektūros muziejus / Centre for the Lithuanian Cultural Heritage, Museum of Architecture
- KPC DS – Kultūros paveldo centro Duomenų skyriaus Kilnojamųjų objektų poskyris / Centre for the Lithuanian Cultural Heritage, Data Department, Division of Movable Objects
- LDM – Lietuvos dailės muziejus / Lithuanian Art Museum
- LNB RS – Lietuvos nacionalinės M. Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyrius / M. Mažvydas National Library of Lithuania, Rare Book and Manuscript Department
- LNM – Lietuvos nacionalinis muziejus / National Museum of Lithuania
- LVIA – Lietuvos valstybės istorijos archyvas / Lithuanian State Historical Archives
- MAB RS – Mokslų akademijos bibliotekos Retų spaudinių ir Rankraščių skyriai / Library of Lithuanian Academy of Sciences, Rare Books and Manuscripts Department
- NČDM – Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus / M. K. Čurlionis National Art Museum
- ŠAM – Šiaulių *Aušros* muziejus / Šiauliai *Aušra* Museum
- VUB RS – Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius / Vilnius University Library, Manuscript Department

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS

VAIDA KAMUNTAVIČIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Istorijos katedros docentė, Č. Milošo slavistikos centro vyresnioji mokslo darbuotoja, Kaunas

Ph. D. in Humanities, an assistant professor at the Department of History, a researcher at the Center of Czesław Miłosz, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: K. Donelaičio str. 52, LT-44244 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.kamuntaviciene@hmf.vdu.lt

REGIMANTA STANKEVIČIENĖ

Kultūros, filosofijos ir meno instituto jaunesnioji mokslo darbuotoja, Vilnius

A researcher at the Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius

Adresas / Address: Saltoniškių str. 58, LT-08105 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: regimanta1@yahoo.com

LAIMA ŠINKŪNAITĖ

Humanitarinių mokslų daktarė (Hp), Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorė, Kaunas

Ph. D. in Humanities (Hp), a professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53-511, LT-44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: l.sinkunaite@mf.vdu.lt

AUŠRA VASILIAUSKIENĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė, Kaunas

A Ph. D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Plento str. 14-5, LT-45397 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: a.vasiliauskiene@mf.vdu.lt

GIRĖNAS POVILIONIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Kultūros, filosofijos ir meno instituto mokslo darbuotojas, Vargonų paveldo centro direktorius, Vilnius

Ph. D. in Humanities, a researcher at the Culture, Philosophy and Arts Research Institute, a director of the Centre for the Organ Heritage, Vilnius

Adresas / Address: Mindaugo str. 12/14-43, LT-03225 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: girenasp@yahoo.com

NIJOLĖ LUKŠIONYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė (Hp), Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorė, Kaunas

Ph. D. in Humanities (Hp), a professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53–511, LT–44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: n.luksionyte@mf.vdu.lt

SKIRMANTĖ SMILINGYTĖ-ŽEIMIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Kultūros, filosofijos ir meno instituto mokslo darbuotoja, Vilnius

Ph. D. in Humanities, a researcher at the Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius

Adresas / Address: Saltoniškių str. 58, LT–08105 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: s.zeimiene@gmail.com

NERINGA MARKAUSKAITĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos nacionalinio muziejaus menotyrininkė, Vilnius

Ph. D. in Humanities, an art critic at the National Museum of Lithuania, Vilnius

Adresas / Address: Arsenalo str. 1, LT–01100 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: neringa.markauskaite@mail.lt

ALFONSAS MOTUZAS

Humanitarinių mokslų menotyros (03 H) daktaras ir habilituotas etnologijos mokslų (07 H) daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Katalikų teologijos fakulteto profesorius, Lietuvos Katalikų Bažnyčios istorijos centro vyresnysis mokslo darbuotojas, Kaunas

Ph. D. in Humanities, a professor at the Faculty of Catholic Theology, a researcher at the Center of the History of Lithuanian Catholic Church, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Gimnazijos str. 7, LT–44260 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: a.motuzas@ktf.vdu.lt

GABIJA SURDOKAITĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Kultūros, filosofijos ir meno instituto jaunesnioji mokslo darbuotoja, Vilnius

Ph. D. in Humanities, a researcher at the Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius

Adresas / Address: Saltoniškių str. 58, LT–08105 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: gabisu@yahoo.com

VITALIJA TRUSKAUSKAITĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorė, Kaunas

A lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53–514, LT–44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.truskauskaite@mf.vdu.lt

NIJOLĖ TALUNTYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė, Kaunas

Ph. D. in Humanities, an assistant professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53–515, LT–44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: n.taluntyte@mf.vdu.lt

KĘSTUTIS PAULIUS ŽYGAS

Humanitarinių mokslų daktaras, Arizonos valstijos universiteto Herbergerio dizaino ir menų instituto profesorius, JAV

Ph. D. in Humanities, an associate professor at the Herberger Institute for Design and the Arts, Arizona State University, USA

Adresas / Address: PO Box 1605, Tempe, AZ 85287–1605, USA

El. paštas / E-mail: zygas@asu.edu

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė (Hp), Vilniaus dailės akademijos profesorė, Kultūros, filosofijos ir meno instituto vyriausioji mokslo darbuotoja, Vilnius

Ph. D. in Humanities (Hp), a professor at the Vilnius Academy of Arts, a researcher at the Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius

Adresas / Address: Maironio str. 6, LT–01124 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: alea@post.5ci.lt

VYTAUTAS PETRUŠONIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vilniaus Gedimino technikos universiteto Architektūros fakulteto Architektūros pagrindų ir teorijos katedros docentas, Vilnius

Ph. D. in Humanities, an assistant professor at the Department of Architectural Fundamentals and Theory, Faculty of Architecture, Vilnius Gediminas Technical University, Vilnius

Adresas / Address: Pylimo str. 26/1, LT–01132 Vilnius, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.petrusonis@tkti.lt



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Redakcinės kolegijos adresas:

Menų fakultetas
Vytauto Didžiojo universitetas
Laisvės al. 53-515
LT-44309 Kaunas
mik@mf.vdu.lt

Leidinyje *Meno istorija ir kritika* publikuojami meno istorijos, kritikos ir kultūros paveldo moksliniai tyrimai ir apžvalgos.

ŽURNALAS YRA ĮTRAUKTAS Į *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DUOMENŲ BAZĘ, STRAIPSNIAI VISU TEKSTU YRA TEIKIAMI VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO IR *eLABa* DUOMENŲ BAZĖS ELEKTRONINĖSE SVETAINĖSE.

STRAIPSNIŲ ATMINTINĖ

- Publikuoti teikiamuose straipsniuose turi būti įvardyta mokslinė problema, atskleistas jos aktualumas ir ištirtumas, apibrėžtas tyrimų objektas, suformuluoti tikslai ir uždaviniai, išdėstyti tyrimų rezultatai, pateiktos išvados, nurodyti šaltiniai ir literatūra. Santraukoje glaustai pateikiama problematika ir išvados viena iš užsienio kalbų (anglų, vokiečių arba prancūzų). Užsienio kalba rašyto straipsnio santrauka pateikiama lietuvių arba anglų kalba.
- Straipsnio tekstas pateikiamas tokia tvarka: autoriaus vardas, pavardė; straipsnio pavadinimas; įvadas; tyrimų rezultatai; išvados; nuorodos ir/arba literatūros sąrašas; straipsnio santrauka; iliustracijų sąrašas. Teksto pabaigoje nurodoma: institucijos, kuriai priklauso autorius, pavadinimas; autoriaus vardas ir pavardė, pedagoginis laipsnis ir mokslinis vardas; elektroninio pašto adresas.
- Straipsnio apimtis – ne didesnė nei 1 autorinis lankas (40 000 spaudos ženklų, įskaitant tarpus); santraukos apimtis – nuo 0, 5 iki 1 puslapio (1 000–2 000 spaudos ženklų). Tekstas turi būti parengtas *Microsoft Word* (6.0/95, 97, 2000 ar 2002) arba *Microsoft Office 2003* rašyklėmis ir surinktas *Times New Roman* 12 dydžio šriftu, 1,5 eilės tarpu. Tekstas maketuojamas A4 formato popieriaus lape su tokiomis paraštėmis: viršuje – 2 cm, apačioje – 1, 5 cm, kairėje – 3 cm, dešinėje – 1, 5 cm.
- Žurnalo redakcinei kolegijai pateikiamas vienas straipsnio ir visų jo priedų egzempliorius, parengtas kompiuteriu ir išspausdintas ant vienos A4 formato popieriaus lapo pusės lazeriniu spausdintuvu ir elektroninė laikmena (kompaktinis diskas arba diskelis) su straipsnio ir priedų įrašu. Publikavimui skirtos iliustracijos turi būti geros kokybės ir atliktos ant popieriaus. Kiekvienoje iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas ir iliustracijos numeris.
- Autorius turi pristatyti redakcinei kolegijai vieną straipsnio recenziją, pasirašytą mokslininko, atitinkamos srities specialisto.

Peer-reviewed journal



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Address:

Faculty of Arts
Vytautas Magnus University
Laisvės av. 53-515
LT-44309 Kaunas, Lithuania
mik@mf.vdu.lt

Art History & Criticism is a scholarly journal specialising in the academic research and reviews in the fields of art history, criticism, and cultural heritage.

THIS MAGAZINE IS PLACED IN *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DATABASE, ARTICLES WITH ENTIRE TEXT ARE PLACED IN VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY AND *eELABa* DATABASE INTERNET PAGE.

A GUIDE FOR AUTHORS

- Articles should include a delineation of the scholarly problem with reference to why it is relevant and what has been done in the field so far; a well defined object of research; aims and objectives of the text; presentation of the results of research and conclusions; list of references and bibliography. The summary should briefly present the issue and conclusions of the article in English, French or German. If the article is written in non-Lithuanian language it should include summary in Lithuanian or English.
- The text of the article should be presented as follows: author's first name and surname; the title; the introduction; results of the research; the conclusions; list of references or/and bibliography; the summary; the list of illustrations. The name of the institution of the author, the first name and surname of the author, the degree and the e-mail should be indicated at the end of the text.
- The article should not exceed the limit of one printer's sheet (40 000 characters with spaces); the length of the summary should be approximately 0,5 – 1 page (1000-2000 characters). Text should be processed with Microsoft Word (6.0/95, 97, 2000 or 2002) or Microsoft Office 2003 and typeset in 12 point Times New Roman with line spacing 1,5. The paste-up should fit paper size A4 with following margins: top – 2 cm, bottom – 1,5 cm, left – 3 cm, right – 1,5 cm.
- The author should deliver the editors one copy of the article and all the additions, typeset by computer and printed on the one side of A4 size paper sheet with laser printer and an electronic record on a CD or a floppy disc. The illustrations should be of a high quality and printed. Each illustration should contain the author's name, the title of the work of art, and a number of the figure.
- The author should present the editors with one peer-review written by a scholar specialising in the corresponding field of study.

Mi 121 **Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism.** T. 5. Šiluva Lietuvos kultūroje / Šiluva in Lithuanian Culture / Sud. Laima Šinkūnaitė, Rima Valinčiūtė-Varnė. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009. 194 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555

Penktajame *Meno istorijos ir kritikos* numeryje *Šiluva Lietuvos kultūroje* yra nagrinėjamas Šiluvos vaidmuo ir įtaka Lietuvos kultūrai, žvelgiant iš įvairių – istorijos, menotyros, teologijos, muzikologijos, teatrologijos, literatūrologijos, etnologijos mokslinių žiūros taškų. Leidinyje plačiau aptariama Šiluvos šventovė (parapijos istorija, stebuklingasis *Dievo Motinos su Kūdikiu* atvaizdas, interjero dailė), Apsireiškimo koplyčios architektūra ir dailė, įvairūs pamaldumo aspektai plačiame Lietuvos ir Europos kultūriniame kontekste.

UDK 7(05)

MENO ISTORIJA IR KRITIKA
ART HISTORY & CRITICISM

5

ŠILUVA LIETUVOS KULTŪROJE
ŠILUVA IN LITHUANIAN CULTURE

Kalbos redaktoriai / Language Editors: Renata Kupčiūnienė, Ona Stankevičiūtė (anglų k. / English language)

Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Vertėja / Translator: Renata Kupčiūnienė

Viršelio dailininkė / Cover Design by: Rasa Švobaitė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: Rima Valinčiūtė-Varnė. *Šiluvos bazilikos Didžiojo altoriaus tabernakulio skulptūros / Sculptures of the High altar tabernacle of Šiluva Basilica*

Tiražas / Print run: 500

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas