



Meno istorija ir kritika 4
Art History & Criticism

MENAS IR TAPATUMAS

ART AND IDENTITY



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. Aleksandr Smolik (Valstybinis kultūros universitetas, Baltarusija / State University of Culture, Belarus)

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

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

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

Numerio sudarytoja / Editor of this volume:

Dr. Nijolė Taluntytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Recenzentai / Reviewers:

Doc. dr. Geda Bačauskaitė

Habil. dr. Algė Jankevičienė

Dr. Ina Pukelytė

Doc. dr. Jurgita Staniškytė

Prof. Ph.D. Kęstutis Paulius Žygas

Doc. dr. Rasutė Žukienė

Turinys / Contents

ARCHITEKTŪRA / ARCHITECTURE

Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė / 6

Lietuviškųjų plytų kilmė ir savybės

Origin and Characteristics of Lithuanian Bricks

Rūta Statulevičiūtė-Kaučikienė

Imaginaciniai architektūros atvaizdai XIX a. II p.–XX a. I p. Lietuvos dailėje / 20

Visionary Views of Architecture in the Lithuanian Art of the Second Half of the 19th and the First Half of the 20th Centuries

Vaidas Petrulis

Erdvinės lietuvių *tautinio stiliaus* politikos projekcijos 1918–1939 m. / 35

National Style: Spatial Projections of the National Policy in Lithuania (1918–1939)

Iris Aravot

Between Canaanism and Brutalism: Architecture, the Orient and Identity Construction in Israel / 49

Tarp Kanaanizmo ir Brutalizmo: architektūra, orientas ir tapatybės kūrimas Izraelyje

DAILĖ / FINE ARTS

Laima Šinkūnaitė

Tapatumo paieškos XVII a. Lietuvos portretinės dailės kontekste / 66

The Search of Identity in the Context of the Lithuanian Portraiture Art of the 17th Century

Aušrinė Kulvietytė-Slavinskienė

Meninės idėjos ir nacionalumas XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos dailėje / 81

Artistic Idea and Nationality in Lithuanian Fine Arts of the End of the 19th and the Beginning of the 20th Centuries

Lijana Šatavičiūtė

Amatų sąjūdis XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvoje: tautinis aspektas / 88

Craft Revival in Lithuania at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Centuries: Searching for National Identity

Raimonda Kogelytė-Simanaitienė

Lietuvos stiklo mokyklos meninės ypatybės: tradicijų ir įtakų aspektas / 101

Artistic Features of Lithuania Glass School: Traditions and Influences

Daiva Citvarienė

Įsivaizduojami identitetai ir legitimacijos būdai XX a. 10 dešimtmečio Lietuvos meno diskurse / 114

Imagined Identities and Mechanisms of Legitimation in the Discourse of the Lithuanian Art of 1990s

Tomas Pabedinskas

Asmens tapatybė Ramunės Pigagaitės fotografijų cikle *Mano miesto žmonės* / 127

Personal Identity in Ramunė Pigagaitė's Photographic Cycle *People of My Town*

LITERATŪRA / LITERATURE

Indrė Žakevičienė

Imaginable Common Identity: Shall We Rely on Emotions? / 136

Menama tapatybė: ar verta kliautis emocijomis?

Asija Kovtun

Kūnas ir kūniška tapatybė Česlovo Milošo eseistikos knygoje *Pakelės šunytis* / 143

Boundaries of Identity of the Body and the Corporeal in the Essays *The Road Side Dog* by Czesław Miłosz

TEATRAS / THEATRE

Vitalija Truskauskaitė

Sacral Theatre Narrative in Contemporary Lithuanian Theatre / 152

Sakralinio teatro naratyvas Lietuvos šiuolaikiniame teatre

Rūta Mažeikienė

Fragmentuota tapatybė: personažo krizė šiuolaikiniame dramos teatre / 163

Fragmented Identity: Character Crisis in Contemporary Drama Theatre

Edgaras Klivis

Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre / 171

Rewriting Places: Topography, Identity and Politics in Contemporary Lithuanian Theatre

Jurgita Staniškytė

Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre / 185

Transformations of the Notion of Identity in Postmodern Theatre

VARIA

Jolita Butkevičienė

Architektūros paveldotvarkos teorinės minties raida / 199

The Development of the Theory of Architectural Heritage Conservation

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 214

ARCHITEKTŪRA

ARCHITECTURE

Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

Lietuviškųjų plytų kilmė ir savybės

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė, Vakarų ir Rytų Europa, statybinės medžiagos, *lietuviškosios plytos*, Bizantijos plintai, *braukos*, XIII–XIX a.

Lietuviškųjų plytų terminą sukūrė ir pirmą kartą istoriografijoje panaudojo slavų tyrinėtojai, domėjęsi statybos technikos savitumais Rytų ir Vakarų sąveikos regione. XIX a. antrojoje pusėje–XX a. pradžioje apie *lietuviškąsias plytas* rašė Avenarijus¹, Beliaševskis², Laškariovas³, Choinovskis⁴ ir kiti. Vėliau į šią problematiką įsijungė archeologai Cinkalovskis⁵, Kargeris⁶, Rappoportas⁷, Trusovas⁸. Lietuvoje *lietuviškųjų plytų* sąvoka irgi pateko į mokslinę apyvartą. Ji įvardyta fundamentaliame *Lietuvos architektūros istorijos* veikalė⁹, tačiau bene pirmasis mūsų šalyje šią temą gvildeno Stasys Abramauskas. Viename iš straipsnių jis teigė, jog „Lietuvos Didžiosios kunigaikštystės rašytiniuose šaltiniuose ir aktuose rusų kalba jau XVI a. vartotas terminas «*лѣтовскіи купнучи*», taip vadinant didžiąsias pailgas raudonai išdegtas plytas, gamintas svarbiausiems valstybinės reikšmės pastatams – visų pirma tvirtovėms ir pilims. Akivaizdu, jog siekiant didžiąsias pailgas plytas atskirti nuo paplitusių kitų tipų, šis terminas XVI–XVII a. pasisklido rašytiniuose dokumentuose už Lietuvos ribų»¹⁰. Tačiau autorius, komentuodamas tokius svarbius faktus, kaip pirmuosius *lietuviškųjų plytų* paminėjimus, deja, nenurodo nė vieno konkretaus dokumento. Todėl galima pagrįstai abejoti, ar apskritai tokių dokumentų būta, ir ar tyrinėtojas juos kur nors matė. Veikiausiai tai buvo patriotinė intelektualaus architektūros istoriko prielaida, nei istorinis faktas. Pagaliau, sunku suvokti, kokių tikslu XVI a. dokumentuose reikėtų savo krašto gaminiui klijuoti lietuviškumo ženklą, kai tai savaime su-

prantama, ir kodėl svetimšaliai turėtų rūpintis jo išskirtinumu. Čia reikia pastebėti, jog Lietuvoje jau kelis dešimtmečius *lietuviškųjų plytų* problematika tarsi primiršta, nors iki galo dar neišaiškinta nei jų kilmė, nei atsiradimo ir naudojimo laikas, nei būdingiausios savybės.

Kokios buvo tos *lietuviškos plytos*? Kada ir kur atsirado? Kaip išplito Lietuvoje ir kituose kraštuose? Kada nustota iš jų mūryti? Tai klausimai, į kuriuos bandysime atsakyti šiame straipsnyje.

Lietuviškoms plytomis būdingi 3 bruožai: 1) didesnis (lyginant su bizantiškais plintais) storis; 2) pailgas (ne kvadratinis) formatas ir 3) specialūs grioveliai, įspausti vienoje klotų pusėje, vadinami *braukomis*.

Įvairių sričių specialistai be didelių prieštaravimų laikėsi nuomonės, jog apskritai plytos Lietuvoje atsirado ne anksčiau kaip XIII a.¹¹ Tai sieta su valstybės susikūrimu ir pirmaisiais mūro pastatais, nors jų statybos laikas tiksliai ir nežinomas. Tačiau nė vienas autorius, gilindamasis į šias problemas, nepibrėžė, kokia Lietuva turima galvoje. Dabartinė? Mindaugo laikų? Ar visa LDK teritorija? Tikriausiai galima pritarti tyrinėtojams, jog dabartinės Lietuvos teritorijoje plytos atsirado ne anksčiau kaip XIII a., gal būt net ir XIV a. pradžioje. Tačiau LDK teritorijoje, ypač rytinėje ir pietinėje jos dalyse, plytų mūro būta gerokai anksčiau. Jo atsiradimui turėjo įtakos Kijevo Rusios cerkvių statyba. Seniausiu Gudijos teritorijoje mūro pastatų laikoma Polocko Sofijos šventovė, pastatyta XI a. viduryje¹². Gardine, kuris jau Mindaugo laikais priklausė

LDK, būta XII a. cerkvių ir gynybinių statinių. XII a. Rusios miestų statyboms naudotos labai plačios, kartais kvadratinės, bizantiško tipo plytos, vadinamos *plintais*. Pavyzdžiui, Kijevo Sofijos sobore – 356x312x45 mm, Smolensko, vadinamosios *Didžiojo kunigaikščio* plytos – 210x210x36 mm¹³; Valkavisko ir Gardino XII a. pastatai sumūryti iš kiek kitokių – pailgų ir plačių plytų, kurių ilgio ir pločio santykis svyruoja nuo 1:1,7 iki 1:1,8. Valkavisko XII a. statytos cerkvės plytų dydžiai – 260–285x147–165x35–44 mm¹⁴. Panašios buvo ir Gardino XII a. cerkvių plytos: Žemutinės cerkvės – 253–284x144–160x33–40, Koložos cerkvės – 267–300x142–168x35–44. Pailga plytų forma buvo patogesnė ir praktiškesnė negu kvadratinė. Taigi, besikuriančioje Lietuvos valstybėje plytų mūras turėjo būti žinomas seniau nei XIII a., tačiau, matyt, nebuvo precedento plytų gamybai ir panaudojimui. Tai, kad į Lietuvą plytos atėjo iš rytų, netiesiogiai patvirtina ir jų pavadinimo kilmė. *Plyta* sietina su graikiškuoju *plinthos*, reiškianti plokštę. Rytų slavų šalyse *плинфа* (gudų), *плинфа* (rusų) reiškia placią, plokščią ir ploną plytą, naudotą Bizantijos architektūroje o taip pat ir X–XIII a. stačiatikių cerkvių statyboms. Plytų formatams pasikeitus į vakarietiškus, slavai šio termino atsisakė, tarsi pabrėždami, jog atsiriboja nuo senosios bizantiškos tradicijos. Storąsias pailgas keramines plytas rusai vadina *купрум*, gudai – *цегла*, lenkai – *cegła*, ukrainiečiai – *цегла*. Lietuviai išsaugojo archaiskąją *plytos* pavadinimą, galbūt rodantį statybos kelią iš Bizantijos, per kurį jos pasiekė būsimąją LDK regioną. *Plyta* minima senuosiuose raštuose lietuvių kalba: *dekem Pljtas* (Bretkūno *Biblija*), *plitamis iſchgrista* (Bretkūno *Postilė*) ir kt.¹⁵. Pranas Skardžius šį žodį mano esant gavus per baltarusius iš lenkų *plyta*. Tačiau lenkų *plyta*, esanti rusų ir ukrainiečių žodyne, reiškia virtuvės krosnį maistui gaminti, ji LDK lenkų kalboje apibrėžiama kaip virtuvės skarda *blacha kuchienna*¹⁶. Tuo tarpu Bretkūnas aiškiai mini statybų gaminį. Vadinas, liet. *plytos* reikšmė sietina su senesnėmis statybų technologijomis, negu tos, kurių gaminiai slavų (lenkų) vadinami *cegła*. Jei žodis *plyta* – slavizmas, kaip teigia Z. Zinkevičius, tai atėjęs jis į Lietuvą dar prieš tai, kai LDK teritorijoje statyboms pradėta naudoti *плинфа*. Galima atsargiai teigti, kad žodžiu *plyta*

lietuviai vadinę apdorotą akmens plokštę. Lietuvių kalbos žodyne cituojama Jokūbo Morkūno *Postilla lituviszka*, kurioje esą minimas žodis *plytauninkas*, reiškęs *didelį kūjį akmenims skaldyti* ir *plyta* – reikšmė plokštė. Tad, žodis *plyta* lietuvių kalbos žodyne galėtų būti susijęs su akmens apdirbimu ir senesnis už rytų slavų kvadratinę keraminių plytų technologiją, aptinkamą LDK teritorijoje. Visiškai tikėtina, kad *plytos* pavadinimas LDK buvo vartojamas Kijevo Rusios statybos gaminį pavadinti ir todėl išliko lietuvių žodyne net ir tada, kai LDK pasiekė vakarietiško plytų gamybos technologija ir ėmė plisti kitas skolinys – *cegla*.

Tai, kad Lietuvoje plytų gamyba prasidėjo tik XIII a., lėmė ne tik krašto pagoniškumas, atsiribojimas nuo krikščionybės, skatinusios mūrinių šventovių statybą ir naujų medžiagų inovacijas. Plytų gamyba Šiaurės Europoje (Šiaurės Vokietijoje, Danijoje) atsirado irgi gana vėlai – tik XII a. Manoma, jog šie kraštai dėl prastų žaliavų – nešvaraus molio, netinkamo didelėms ir plokščioms plytomis gaminti, negalėjo perimti ar tęsti romėnų tradicijų. Išėitis rasta labai paprasta – plytas imta gaminti storesnes. Storosios plytos buvo pažangi ir ekonomiškai naujovė: tam pačiam mūro tūriui reikėjo mažiau plytų vienetų, todėl susitaupė formavimo darbų. Tačiau storųjų plytų pusgaminius reikėjo ilgiau džiovinti ir degti. Tad XIII a. plytų gamybos technologija kilstelėjo į aukštesnę techninę gebėjimų ir išsivystymo lygį.

O kur gi reikėtų ieškoti Vakarų Europos viduramžiams būdingų pailgų ir storų plytų formato ištakų? Bene ankstyviausias žinomas pavyzdys yra iš Vakarų Romos imperijos miesto Ravenos (dab. Šiaurės Italijoje). Tai 425 m. ankstyvųjų krikščionių sukurtas Galla Placidia mauzoliejus. Jo sienos sumūrytos iš 300x150x80 mm plytų (išimtiniais atvejais – 430x250x100 mm)¹⁷. Tik po kelių šimtmečių pertraukos šis formatas „atgijo“ taip pat Šiaurės Italijoje – Lombardijoje. Jų dydžius išsamiai tyrinėjo O. Stiehl¹⁸. Štai keletas jo nustatytų formatų iš įvairių Lombardijos XI – XII a. pastatų (žr. 1 lentelę).

XII a. antrojoje pusėje pailgo stačiakampio formato plytos iš Lombardijos pasklido į šiaurę – Vokietiją ir Daniją. Vokietijoje plytų gamyba ir statyba paplito ten, kur stigo tinkamo akmens

1 lentelė

Pastatas	Datavimas	Formatas cm
Milanas. S. Calimero	XI a. ?	25–30 x 10,5–12 x 6,5
Milanas. S. Simpliciano	Apie 1125	25–31 x 10–12 x 6,2–7,3
Pavija. S. Pietro in cielo d'oro	1132	26–27 x 12–13,5 x 6,2–10
Pavija. S. Primo	XII a. II p.	30,5 x 12 x 5,5–7
Modena. Katedra	Apie 1150	26–28 x 11 x 5,6–7
Verona. S. Zeno	Apie 1138	32,5 x 11,5 x 6–8,5

– Bavarijos aukštumoje ir Šiaurės Rytų Vokietijos žemumoje. Vokiškos plytos buvo panašaus formato, kaip ir lombardiškos, tik storesnės. XII a. Šiaurės Italijos plytos retai kur buvo storesnės kaip 8 cm, o to paties laikotarpio Vokietijos statybose jos dažniausiai 8–10 cm storio. Bene seniausias pavyzdys Šiaurės rytų Vokietijoje – Liubeko katedra (po 1173 m.), kurios plytų dydžiai 28×12–13,8×8–10 cm. Panašūs ir kitų XII a. pabaigos pastatų plytų dydžiai: Arendsee vienuolyno bažnyčios apsidėje – 28,8×13,1–13,4×8,9 cm, Diesdorf'o – 26,5–26,9×11,8–12,6×8,6–8,9 cm¹⁹. XIII a. Vokietijos plytos dar labiau padidėjo – jos pailgėjo iki 30 cm ir daugiau. Pavyzdžiui, Brandenburgo Šv. Mikalojaus bažnyčios (XIII a. I pusė) plytų formatas 29–30×13×9–9,5 cm²⁰. Manoma, kad pailgo stačiakampio formato storų ir didelių plytų išplitimą Vakarų Europoje paskatino Teutonų ordino riteriai, grįžę iš Palestinos Kryžiaus žygių, o taip pat cistersų vienuoliai²¹. Naujovė netruko pasisklisti ir Vidurio Europoje – vokiečių ordinais vykdė statybas Prūsijoje bei Livonijoje. Tokiu būdu šis plytų formatas ne vėliau kaip XIII a. pasiekė Lietuvą.

XIII a., kai jau susiformavo ir pirmuosius dešimtmečius gyvavo Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė, jos teritorijoje susidūrė dvi kultūros, dvi statybos tradicijos. Po Romos imperijos skilimo į Vakarų ir Rytų, po dviejų skirtingų konfesijų sklaidos per Europos kraštus jos tarsi vėl susitiko vienoje didžiulėje valstybėje. Ši sandūra vyko vakarietiškos kultūros naudai. Tai ženklina ir statybos technikos bei medžiagų permainos. Rytietiškus *plintus* pradeda išstumti vakarietiškos storosios plytos, per Lombardiją, Vokietiją, Lenkiją pasiekusios Voluinę ir kitus LDK plotus. Slavų istorikams ir archeologams tiek XIX, tiek ir XX a. buvo pa-

trauklu apčiuopti tų permainų ištakas. Seniausiose Kijevo cerkvėse ar Voluinės gynybiniuose bokštuose atrastos vakarietiškos storos plytos buvo aprašytos, paskelbti jų dydžiai. Jos buvo kitokios nei tame pačiame regione anksčiau plitę *plintai*. Dėl šios priežasties ir atsirado *lietuviškųjų plytų* sąvoka. *Lietuviškosios plytos* – tai LDK plytos. Beje, žodis *lietuviškas* taikytas ne vienam paribio vietovardžiui, iki pat XX a. išlikusiam lenkų, gudų ar rusų vardynuose – Lietuvos Aukštoji (Wysokie Litewskie), Lietuvos Akmenyčia (Kamieniec Litewski), Lietuvos Brasta (Brześć Litewski). Toks vietos vardas turėjo užtikrinti priklausomybę Lietuvai paribio vietose.

Kokios buvo pirmosios, mums žinomos, *lietuviškosios plytos*, pakeitusios slaviškuosius *plintus*? Gardino Aukštutinės koplyčios, kuri, manoma, statyta XIII a. antrojoje pusėje, sienų liekanose vyrauja plonos, 42–58 mm storio, plytos. Tačiau tame pačiame mūre esama ir storųjų plytų, kurių vidutiniai dažniausiai pasitaikantys dydžiai yra 299×163×75 mm. Tai galima aiškinti įvairiai, pavyzdžiui, jog statybai panaudotos nevienalaiškės kitų nuardytų statinių plytos ir panašiai. Tačiau akivaizdu, kad šiame senajame Gardino sakraliniame statinyje susitiko dvi kultūros – Rytų ir Vakarų, susikirto dvi plytų gamybos tradicijos – bizantiškosios ir romaniškosios. Deja, šios koplyčios tiksli statybos data nežinoma, dėl jos esama skirtingų nuomonių. Tiksliau datuojamas Lietuvos Akmenyčios (Kamieniec Litewski) gynybinis bokštas, pastatytas XIII a. 8–9 dešimtmetyje. Jo plytų dydžiai 265×135×80 mm²². Iš šių dviejų LDK statybos pavyzdžių akivaizdu, jog seniausios *lietuviškosios plytos* iš esmės skyrėsi nuo slaviškųjų *plintų*. O ar buvo tokių išskirtinių *lietuviškųjų plytų* savybių, kuriomis jos skirtųsi nuo vakarietiškų prototipų?



1 pav. Viduramžių plytų gamyba Vokietijoje. Pirmajame plane – plytų gamintojas deda molio mišinį į medinę formą. Amanno Jost'o graviūra iš 1568 m. Hartman'o Schopper'o knygos *Panoplia*.

Mūsų atlikti išsamūs tyrimai neleidžia teigti, jog šių plytų formatai ar dydžiai labai skirtųsi. Skirtumų būta, tačiau jie neesminiai. Tačiau *lietuviškos plytos* turėjo ir vieną išskirtinį bruožą – specialius griovelius, išpaustus vienoje klotų pusėje, vadinamus braukomis.

Braukų atsiradimo priežastis ir jų išskirtinumą galima įvertinti tik įsigilinus į ankstyvųjų viduramžių plytų gamybos technologiją.

Vienas svarbiausių plytų gamybos etapų, nuo kurio priklausė gaminio forma, struktūra ir tinkamumas mūrai, buvo pusgaminių formavimas. Nėra abejonės, kad XIII a. Vakarų ir Šiaurės Europoje jis vyko medinėse formose. Jos parodytos ankstyviausiuose mums žinomuose ikonografiniuose vaizduose. 1425 m. Utrechto biblijos vinjetės antrajame plane pavaizduotas pastogėje dirbantis plytų formuotojas. Jis stovi prie masyvaus stalo ir rankomis deda molio masę į formą²³. Kur kas aiškiau formavimo procesas matomas 1568 m. graviūroje iš Hartmano Šopero (Hartman Schopper) leidinio²⁴. Stambiu planu pavaizduotas formuotojas spaudžia molį į

akivaizdžiai keturkampę formą su viena rankena. Rankena reikalinga patogiam formos pakėlimui ir pusgaminių iškratymui ant stalo. Po stalu – krūva suformuotų stačiakampių plytų (1 pav.).

Lietuvoje, kaip ir kitose Vakarų Europos šalyse, viduramžiais plytos formuotos rankomis. Tai vaizdžiai iliustruoja medžio raižinys iš 1549 m. išleistų Petro Krescentino *Knygų apie ūkininkavimą*...²⁵. Ši knyga, Andžėjaus Tšycieckio (Andrzej Trzeciecki) išversta iš italų į lenkų kalbą, papildyta naujais duomenimis, atitinkančiais krašto, kuriam ji skirta, sąlygas ir originaliai iliustruota. Tai bene pirmasis Lietuvos ir Lenkijos valstybėje veikalas apie ūkininkavimą, kuriame būta patarimų ir statybinių medžiagų gamintojams. Iliustracijoje, antrajame plane, pavaizduotas už formavimo stalo sėdomis dirbantis formuotojas (2 pav.). Panašu, jog mūsų krašte dirbta ne stačiomis, kaip Vakarų Europos šalyse, o sėdint.

Akivaizdu, kad formavimas reikalavo ne tik meistriskumo bei įgūdžių, bet ir fizinės jėgos. Jos reikėjo išspaudžiant molį į formą. Iš ikonografinės medžiagos bei vėlesnių rašytinių dokumentų, kuriuose



2 pav. Plytų gamyba viduramžiais. Viduryje už stalo sėdi pusgaminių formuotojas, karėje matyti prikrautos pusgaminių pašūrinės džiovyklos kraštas. 1549 m. Medžio raižinys iš Petro Krescentino „Knygų apie ūkininkavimą“.

minimos meistrų pavardės, matyti, kad viduramžiais tai darė vyrai.

Kaip minėta, paruošta molio masė buvo įkrečiama ir įspaudžiama į medinę formą, o perteklius rankomis ar medine lentele nubraukiamas. Toliau forma pernešama ant lygių, smėliu pabarstytų lentų, ir pusgaminis atsargiai išimamas. Jis guldytas ant didžiosios (kloto) plokštumos. Toks formavimo būdas buvo paplitęs ir kaimyniniuose Lietuvai kraštuose – Lenkijoje²⁶, Prūsijoje²⁷, Šiaurės Vokietijoje²⁸.

Formavimas daugiausiai lėmė vizualines plytų savybes – dydžius, formą, paviršių faktūrą. Įvairių epochų gaminiuose atsispindi formavimo proceso pobūdis. Rankiniu būdu suformuotų plytų klotų plokštumos nevienodo šiurkštumo. Viršutinė plokštuma, susidariusi nubraukus lentele molio

perteklių, – lygesnė. Apatinė, gulėjusi ant formavimo stalo ir ant smėliu pabarstytų džiovintos lentos, – šiurkštesnė. Lietuvos plytų formuotojai viršutinėje iš formos dar neišimto ruošinio pusėje pirštais įspausdavo braukas – specialius griovelius. Jie buvo reikalingi plytos paviršiui padidinti, pagerinti jos sukibimui su skiediniu, užtikrinti stabilesnę būsimą mūro struktūrą.

Šio straipsnio autoriai ištyrinėjo daugiau kaip 150 įvairių epochų architektūros paveldo objektų, ieškodami jų plytose braukų. Tyrimo metu nustatyta išsami brauktinių *lietuviškųjų plytų* sklaida dabartinės Lietuvos teritorijoje, neaplenkiant ir seniausių pavyzdžių Gudijoje (žr. 2 lentelę).

Toliau pateikiama brauktinių plytų raida, remiantis atliktais natūros tyrimais.

2 lentelė. Brauktinės plytos Lietuvos architektūros objektuose

<i>Pastato pavadinimas ir statybos laikas</i>	<i>Brauktinių plytų kiekis mūre</i>	<i>Braukų pobūdis, plytų mūrėjimo būdas: braukomis į apačią ar į viršų</i>	<i>Braukų skaičius plytoje</i>	<i>Braukų plotis mm</i>	<i>Braukų gylis mm</i>
1	2	3	4	5	6
Lietuvos Akmenų čios (Kameniec Litewski) gynybinis bokštas (XIII a. 8–9 dešimtmetis)		Išilginės, vienoje klotų pusėje			
Gardino pilies Aukštutinė koplyčia (XIII a. II–ji pusė?)		Braukų nerasta			
Kauno pirmoji pilis (XIV a. I–ji pusė)	Apie 20%	Išilginės			
Krėvos pilis (XIV a. I–ji pusė)		Braukimo pirštais pėdsakai			Iki 1
Medininkų pilis (XIV a. I–ji pusė)		Braukų nepastebėta			
Lydos pilis (XIV a. I–ji pusė)		Braukų nepastebėta			
Naugarduko pilis (XIV a. I–ji pusė)		Išilginės, skirtingo pločio. Mūryta braukomis į apačią.	3–7, vyrauja 5		Iki 3
Trakų salos pilis (XIV a.–XV a. pr.)		Braukų nepastebėta			
Vilniaus Šv. Mikalojaus bažnyčia (XIV a. II–ji pusė)		Išilginės. Mūryta braukomis į apačią			
Kauno antroji pilis (XIV a. pab.–XV a. pr.)		Išilginės arba šiek tiek įstrižos, darytos pirštais	4–5		
Vilniaus Aukštutinė pilis (XIV a. pab.–XV a. pr.)		Išilginės, labai gilios. Mūryta braukomis į apačią.	3	20–23	7–9
Gardino Vytauto pilis (XV a. pr.)	Dauguma be braukų	Išilginės. Daugiau mūryta braukomis į apačią, kartais į viršų	4–5		
Kauno Vytauto Didžiojo bažnyčia (XV a. pr.)		Įstrižos, pasuktos 20–25° kampų išilginei klotų ašiai. Labai lygios, įspausdintos specialiu įrankiu. Mūryta braukomis į apačią.	9		
Trakų Švč. Mergelės Marijos apsilankymo bažnyčia (1409 m.): vakarų siena (iš šiaurės bokšto); zakristijos rytų siena		Išilginės, negilios	4		

<i>Pastato pavadinimas ir statybos laikas</i>	<i>Brauktinių plytų kiekis mūre</i>	<i>Braukų pobūdis, plytų mūrijimo būdas: braukomis į apačią ar į viršų</i>	<i>Braukų skaičius plytoje</i>	<i>Braukų plotis mm</i>	<i>Braukų gylis mm</i>
Kėdainių Šv. Jurgio bažnyčia (XV a. pr.): fasadinės sienos	Dauguma brauktinių	Išilginės, gilios, darytos pirštais	4	10–15	3–4
Vilniaus Švč. Mergelės Marijos (pranciškonų) bažnyčia (XV a.)	Dauguma brauktinių	Išilginės, gilios	4		
Kauno Šv. Mikalojaus bažnyčia (XV a. II-ji pusė)		Išilginės, negilios			
Kauno Šv. Gertrūdės bažnyčia (XV a. II-ji pusė): fasadai		Išilginės, nežymios, negilios			1
Kauno Šv. Jurgio bažnyčia (XV a. pab.–XVI a. pr.)	Beveik visos brauktinės	Išilginės. Mūryta braukomis į apačią.			
Vilniaus miesto gynybinės sienos fragmentas Bokšto g. (1503–1522 m.)		Išilginės. Mūryta braukomis į apačią.			
Medininkų (Aušros) vartų bokšto gotikinis mūras (XVI a.): šiaurės siena ir vakarų siena žemiau atiko		Išilginės			
Vilniaus Bernardinų bažnyčia (XVI a. I-ji pusė): navų sienos	Visos brauktinės	Išilginės, nelygios, darytos ranka. Profilinės taip pat su braukomis	4–6		4–5
Kauno namas Zamenhofo g. 3 (XVI a.)		Diagonalinės, panašios į Vytauto b-čios			
Kauno namas Rotušės a. 2 (XVI a.)		Istrižos, pasuktos 10–15° kampu nuo išilginės klotos ašies	4	Apie 15	2–3
Siesikų bažnyčia (Ukmergės raj., 1537 m.)		Išilginės. Daugiau mūryta braukomis į viršų negu į apačią.			
Simno bažnyčia (Alytaus raj., XVI a. vidurys)	Dauguma brauktinių	Išilginės, darytos rankomis			
Zapyškio Šv. Jono bažnyčia (XVI a. II-ji pusė)	Dauguma brauktinių	Išilginės. Mūryta braukomis į apačią	5		Apie 2
Kauno klebonija Vilniaus g. 7 (XVI a. II-ji pusė)		Išilginės			
Rykantų bažnyčia (Trakų raj., 1585 m.)	Dauguma brauktinių	Išilginės. Yra skersinių braukų. Mūryta braukomis į apačią, frontone – į viršų	5–7	12–17	3–5
Panemunės pilis (Jurbarko raj., 1604–1610 m.)		Išilginės, darytos pirštais. Pietiniame korpusė nemažai plytų su įstrižomis braukomis.	3	17	3–4
Vilniaus Šv. Mykolo bažnyčia (1594–1625 m.)	Dauguma brauktinių	Braukos labai nelygios, vingiuotos, siauros ir gana gilios. Atrodo, lyg būtų darytos grėbliu ar panašiu įrankiu. Kitos platesnės. Mūryta braukomis į apačią, pasitaiko ir į viršų.	3–4		
Vilniaus miesto gynybinės sienos Medininkų (Aušros) vartų bokšto atikas (1610 m.): vakarų ir šiaurės sienos	Dauguma brauktinių	Išilginės. Mūryta braukomis į apačią.			
Kretingos Pranciškonų vienuolynas (1610–1617 m.)	Dauguma brauktinių	Išilginės	6–7	15–16	2–3
Kruonio bažnyčia (Kaišiadorių raj., 1610–1626 m.): sienos; skliautai		Išilginės			
Videniškių bažnyčia (Molėtų raj., 1618–1620 m.)	Dauguma brauktinių.	Išilginės, negilios, lygios ir siauros, įspaustos ne pirštais. Mūryta braukomis į apačią, presbiterijoje – į viršų.			

<i>Pastato pavadinimas ir statybos laikas</i>	<i>Brauktinių plytų kiekis mūre</i>	<i>Braukų pobūdis, plytų mūrijimo būdas: braukomis į apačią ar į viršų</i>	<i>Braukų skaičius plytoje</i>	<i>Braukų plotis mm</i>	<i>Braukų gylis mm</i>
Raudondvario pilis (Kauno raj., XVII a. I–ji pusė): sienos		Išilginės, negilios, gana plačios. Mūryta braukomis į apačią.	5		
Kauno Protestantų konsistorija (XVII a. I–ji pusė)	Brauktinių pastebėta nedaug	Išilginės	3–4		
Vilniaus Visų Šventųjų bažnyčia (1620–1630 m.): vakarų frontonas	Apie 40–50 % brauktinių	Išilginės, negilios. Dažniau mūryta braukomis į apačią, kartais į viršų.	4		
Deltuvos bažnyčia (Ukmergės raj., 1629–1638 m.): sienos	Dauguma brauktinių	Išilginės. Mūryta braukomis į viršų			
Kauno Švč. Trejybės bažnyčia (1634 m.): sienų viršus iš pastogės	Dauguma brauktinių	Išilginės. Daugiausia mūryta braukomis į viršų.			
Veliuonos bažnyčia (Jurbarko raj., 1636–1644 m.)	Dauguma brauktinių	Išilginės			
Vilniaus miesto gynybinės sienos bastėja (XVII a. 4–5 dešimtmetis)		Išilginės, nelygios			
Vilniaus Šv. Teresės bažnyčia (1633–1650 m.): vidurinėsios navos skliautai; sienos viršų skliautų; sraigtinė laiptinė į pastogę, šiaurės frontonas, kupolas	Dauguma brauktinių	Išilginės, gana giliai Frontonai ir šoninės sienos daugiausia braukomis į apačią, laiptų pakopos – braukomis į viršų.	4	15–20	2–3
Vilniaus Evangelikų liuteronų bažnyčia : šiaurės rytų frontonas (1662 m.);		Išilginės, pasitaiko įstrižų. Daugiausia mūryta braukomis į apačią. Ilgainių plokštumose įspausti gilūs trijų – keturių pirštų pėdsakai			
Kelmės Evangelikų liuteronų bažnyčia (1660–1670 m.): bokšto antrasis aukštas, frontonas	Dauguma brauktinių	Išilginės. Dažniau mūryta braukomis į viršų.			
Pažaislio bažnyčia (1667–1675 m.): šiaurės vakarų bokštas, vakarų sienos viršus	Dauguma brauktinių	Išilginės, negilios. Daugiausia mūryta braukomis į apačią, palangėsbraukomis į viršų.			
Vilniaus Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčia (1668–1675 m.): pietvakarių frontonas, bokštai, šoninės sienos virš skliautų	Dauguma brauktinių	Daugiausia išilginės. Vakarų sienos ir vakarų bokšto plytų – įstrižos, siauresnės Daugiausia mūryta braukomis į apačią.	4	12–18 10–14	3–5
Varnių Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčia (Telšių raj., 1680–1691 m.): kairiojo bokšto viršus	Dauguma brauktinių	Išilginės. Gerai matomos bokšto laiptinės pakopose. Dažniau mūryta braukomis į viršų.			
Vilniaus Slušų rūmai (1690–1694 m.): šiaurės rytų frontonas	Dauguma brauktinių	Išilginės, giliai	3		
Kauno Karmelitų bažnyčia (1685–1700 m.): šiaurės bokštas, frontonas	Dauguma brauktinių	Išilginės. Mūryta braukomis į apačią ir į viršų.	4	15	3–5
Vilniaus Šv. Pilypo ir Jokūbo bažnyčia (1718 m.): rytų frontonas iš pastogės	Dauguma brauktinių	Daugiausia įstrižos, yra ir išilginių. Mūryta braukomis į apačią ir į viršų.			
Vilniaus Švč. Trejybės (Trinapolio) bažnyčia (1695–1709; 1722 m.): bokštų mūras iš vidaus	Dauguma brauktinių	Įstrižos, raiškios, gana giliai	4		
Vilniaus Šv. Kryžiaus (Bonifratrų) bažnyčia . Bokštų viršutiniai tarpiniai (apie 1725 m.)	Dauguma brauktinių	Įstrižos (šiaurės bokšto)			

<i>Pastato pavadinimas ir statybos laikas</i>	<i>Brauktinių plytų kiekis mūre</i>	<i>Braukų pobūdis, plytų mūrijimo būdas: braukomis į apačią ar į viršų</i>	<i>Braukų skaičius plytoje</i>	<i>Braukų plotis mm</i>	<i>Braukų gylis mm</i>
Vilniaus Šv. Jonų bažnyčia (1738–1749 m.): vakarų frontonas		Gelsvųjų plytų braukos – įstrižos. Rausvose braukų nerasta.			
Vilniaus Šv. Dvasios (Dominikonų) bažnyčia (1679–1688; 1749–1770): pietvakarių frontonas	Dauguma brauktinių	Išilginės, įstrižos		15	3
Vilniaus Visų Šventųjų bažnyčios varpinė (1743 m.): viršutiniai trys aukštai	Dauguma brauktinių	Išilginės (antrajame aukšte), įstrižos, kartais skersinės (trečiajame aukšte)			
Vilniaus Dangun žengimo (Misijonierių) bažnyčia (1750–1754 m.)	Dauguma brauktinių	Įstrižos, 9–12 cm ilgio, dažnai nesiekiančios plytos kraštų per 2–4 cm. Vargonų chore, laiptuose mūryta braukomis į viršų.	5	15	1–2
Vilniaus Šventojo Kryžiaus Atradimo (Kalvarijų) bažnyčia (1755–1772 m.): rytų frontonas; presbiterijos siena virš skliautų; pietų bokštas	Dauguma brauktinių	Išilginės, gilos, raiškios, pasitaiko įstrižų. Daugiausia mūryta braukomis į viršų.	4–5		
Vilniaus Oginskių rūmai, Arklių g. 5 (1758 m.?): pagrindinio (pietryčių) fasado frontonas	Brauktinių nedaug	Išilginės, negilios			
Jiezno bažnyčia (Prienų raj., 1655–1670; 1768–1772): pagrindinis frontonas		Išilginės			
Tytuvėnų bažnyčia (Kelmės raj., 1759–1783 m.): bokštas	Dauguma brauktinių	Išilginės. Mūryta braukomis į apačią ir į viršų.			
Vilniaus Švč. Mergelės Marijos (Pranciškonų) bažnyčia (1773–1780 m.): frontono apačia ties voliutomis	Dauguma brauktinių	Išilginės, negilios. Mūryta braukomis į apačią ir į viršų.	4	10–11	
Krinčino bažnyčia (Pasvalio raj., 1777–1782 m.): frontonai, pietvakarių bokštas	Kai kurios brauktinės	Išilginės, nežymios, įrėžtos ne pirštais, o mediniu įrankiu	Daugiau kaip 5		1–1,5
Kurtuvėnų bažnyčia (Šiaulių raj., 1785–1796 m.): rytų sienos viršus, frontonas	Dalis brauktinių	Išilginės, nežymios, negilios, plačios. Mūryta braukomis į viršų.			
Vilniaus katedra (1783–1801 m.): vakarų frontonas	Ne visos brauktinės	Išilginės, plačios, negilios. Kai kurių plytų klote tarp dviejų braukų išilgai dar įrėžta vagelė aštriais kampais			
Vilniaus rotušė (1785–1799 m.): šiaurės frontonas	Mažosios plytos be braukų, didesnės – su braukomis	Išilginės. Didžiojo formato plytos gali būti paimtos iš senesniųjų statybų			
Joniškėlio bažnyčia (Pasvalio raj., 1790–1792 m.): frontonas, bokštas	Kai kurios brauktinės	Išilginės, darytos penkiais pirštais, skirtingo pločio, negilios. Frontono apačia mūryta braukomis į viršų.	5	9–22	3
Jūžintų bažnyčia (Rokiškio raj., 1792–1795 m.): frontonas, skliautai, rūšio sienos	Dauguma brauktinių	Išilginės, lengvai brauktos, kartais vos žymios. Lygios, atrodo, darytos ne rankomis.		10	1
Giedraičių bažnyčia (Molėtų raj., 1809 m.): laiptų pakopos iš zakristijos į pastogę	Kai kurios brauktinės	Išilginės, negilios. Pagrindinio frontono mūre pastebėta braukų ilgainio plokštumoje			

<i>Pastato pavadinimas ir statybos laikas</i>	<i>Brauktinių plytų kiekis mūre</i>	<i>Braukų pobūdis, plytų mūrijimo būdas: braukomis į apačią ar į viršų</i>	<i>Braukų skaičius plytoje</i>	<i>Braukų plotis mm</i>	<i>Braukų gylis mm</i>
Vilniaus Imperatoriškieji (Generalgubernatūros) rūmai (1824–1832 m.): frontonai	Kai kurios brauktinės	Pavienės išilginės siauros, įgilintos klotu pakraštyje. Kartais siekia ilgąją plytos briauną.	1	10–11	1–2
Rodų II-ojo dvaro koplyčia (Panevėžio raj., 1861 m.)	Kai kurios brauktinės	Išilginės, negilios (prie įeigos į rūšį)			

Gardino XII–XIII a. šventyklų plytose braukų nepastebėta. Stasys Abramauskas skelbė, jog Aukštutinės koplyčios (seniausio žinomo mūrinio pastato feodalinėje Lietuvoje) statybai naudotos brauktinės *lietuviškos plytos*²⁹. Tačiau jų neaptiko ir savo publikacijose nemini daugiau nė vienas tyrinėtojas, taip pat ir šio straipsnio autoriai. Todėl seniausiu brauktinių *lietuviškų plytų* panaudojimo pavyzdžiu tenka laikyti **Lietuvos Akmenybės gynybinį bokštą**, statytą XIII a. paskutiniajame ketvirtyje. Tai patvirtina Rappoporto, Trusavo ir kitų autorių tyrimai.

Brauktinės plytos ne iš karto paplito dabartinės Lietuvos teritorijoje. XIV a. pirmosios pusės kastelinėms aptvarinėms pilims jos dar nebūdingos. Medininkų, Lydos, Krėvos pilių plytose braukų nerasta. **Kauno pirmosios pilies** griuvenose archeologas Karolis Mekas aptiko tik apie 20 % plytų su keturiomis išilginėmis braukomis. Likusios – be braukų³⁰. Iš to matyti, kad XIV a. pirmoje pusėje Lietuvoje brauktinės plytos dar nebuvo paplitusios, o braukos darytos tik atskirų gamintojų iniciatyva.

Braukos nebūdingos ir vėlesnių XIV a. antros pusės–XV a. pradžios pilių plytoms. Pavyzdžiui, **Gardino Vytauto** ir abiejų **Trakų pilių** sienose brauktinių plytų aptikta mažai. Tačiau ten, kur braukų buvo, jos darytos gilios, raiškios. **Vilniaus Aukštutinės pilies** plytose esama po 3 išilginius 6–7 mm gylio, 20–25 mm pločio griovelius, o **Šv. Mikalojaus bažnyčios** (XIV a. pabaiga) – jie 4–5 mm gylio.

XV–XVI a. civilinių gotikinių pastatų plytos, kaip taisyklė, brauktinės. Braukų pobūdis jau kitoks: jos ne tokios gilios (3 pav.), dažniausia 1–3 mm gylio (**Kauno šv. Mikalojaus, Vytauto, Bernardinų, šv. Jurgio, Vilniaus namo Didžioji g. 84** ir kt.). Ši

pasikeitimą, matyt, nulėmė padidėjusi gamybos apimtis, spartesnis formavimas. Didžioji dauguma braukų atlikta rankomis, pirštų galais užbraukiant keturis ar penkis 10–15 mm pločio išilginius griovelius. Tačiau yra braukų, išpaustų specialiu įrankiu įstrižai išilginės plytos ašies. **Kauno Vytauto bažnyčios** plytose tokie grioveliai labai lygūs, jų skaičius siekia net 9 (4 pav.). Panašių braukų rasta **Kauno šv. Jurgio bažnyčios ir namo Rotušės a. 2**



3 pav. Vilniaus Švč. Mergelės Marijos (pranciškonų) bažnyčios plyta su išilginėmis braukomis.



4 pav. Kauno Vytauto Didžiojo bažnyčios plyta su įstrižomis braukomis.



5 pav. Rykantų bažnyčios plyta su skersinėmis braukomis.

plytose. Pastarosios įspaustos 10–15° kampu išilginei ašiai. Gotikiniuose pastatuose plytos dažniausiai mūrytos braukomis į apačią.

Mūsų atliktų tyrimų duomenimis, brauktinės plytos naudotos ir įvairių Lietuvos vietovių renesanso statybose. Renesansiniuose pastatuose dažnai randamos plytos su 3–4 išilginėmis braukomis, kurių gylis svyruoja nuo 1 iki 5 mm. Tačiau būta įvairiausių išimčių. **Rykantų bažnyčios** (Trakų raj., 1585 m.) mūre yra plytų su 7 siauresnėmis braukomis, be to, aptikta plytų su skersiniais grioveliais (5 pav.). Tai unikalus atvejis, daugiau niekur Lietuvoje nepastebėtas. **Panemunės pilies** (Jurbarko raj.) pietų korpuso (1604–1610 m.) ir šiaurės vakarų bokšto (XVII a. vidurys) sienoms naudotos plytos su 3 įstrižomis braukomis, kurių plotis–17 mm, o gylis – 3–4 mm (6 pav).

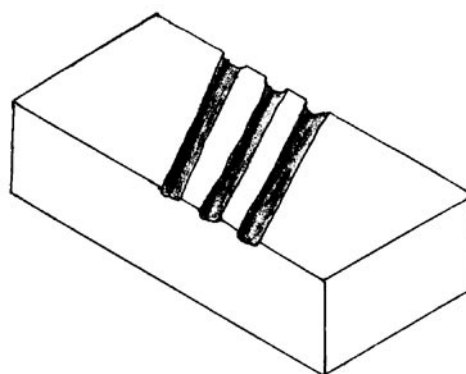
Renesansinių pastatų plytų braukos daugiausiai darytos rankomis, tačiau ne visur. **Videniškių bažnyčios** (Molėtų raj., 1618–1620 m.) negilios išilginės braukos lygios ir siauros, įspaustos specialiu įrankiu. **Vilniaus Šv. Mykolo bažnyčios** (1594–625 m.) plytų braukos, atvirkščiai, labai nelygios, vingiuotos, siauros ir gana gilos. Lyg būtų įrėžtos kažkokiu dantytu įrankiu, panašiu į grėblį. Visa tai neleidžia abejoti, kad braukų darymas XV–XVII a. buvo jau ne atskirų plytų gamintojų iniciatyva, bet įsigalėjusi tradicija ir taisyklė. Tam tikslui naudota ne tik betarpiška formuotojų rankų jėga, bet ir kurti spe-

cialūs įrankiai. Renesanso pastatuose brauktinės plytos gana dažnai mūrytos dedant jas braukomis ne tik į apačią, bet ir viršų. Tai pastebėta tokiuose pastatuose, kaip **Siesikų bažnyčia** (Ukmergės raj., 1537 m.); **Rykantų bažnyčia** (Trakų raj., 1585 m.); **Deltuvos bažnyčia** (Ukmergės raj., 1629–1638 m.); **Kauno Švč. Trejybės bažnyčia** (1634 m.).

XVII a. antroje pusėje Lietuvoje braukų pradeda atsakyti, pavyzdžiui, 1665–69 m. **Biržų pilies** rūmų statyboje naudotos plytos be braukų. Tokių pastatų būta ir daugiau, ypač civilinės paskirties rūmų ar namų.

Baroko epochoje brauktinės *lietuviškos plytos* neišnyko ir gana dažnai naudotos sakraliniams ar reprezentaciniais civiliniams pastatams (7 pav.).

Archeologas Adolfas Tautavičius Vilniaus Žemutinės pilies teritorijoje aptiko XVII a. vidurio



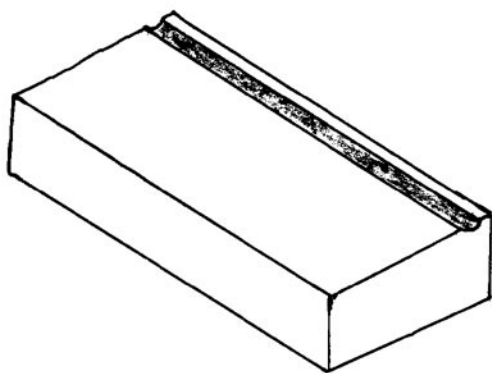
6 pav. Panemunės pilies plyta su 3 įstrižomis braukomis.



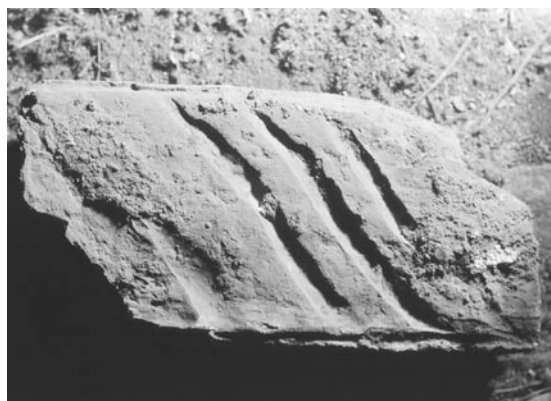
7 pav. Vilniaus Kalvarijų bažnyčios brauktinės plytos, sumūrytos pietų bokšto langokraščio apačioje.

pašiūrę, kurios židinio pamatui naudotos didžiulės 49×23×9 cm plytos. Viename jų klote pastebėtos išilginės braukos, darytos ne pirštais, o buka lazdele³¹. XVII a. antros pusės–XVIII a. braukos jau netokios gilos, netaip ryškiai išpaustos, kaip anksčiau – gotikos ar renesanso laikais. Grioveliai vienoje klotų pusėje kartais vos pastebimi, išpausti ne pirštais, o mediniu įrankiu. Pavyzdžiui, **Krinčino bažnyčios** (Pasvalio raj., 1777–1782 m.) braukos vos 1–1,5 mm gylis. Kita baroko epochos braukų savybė – dauguma jų ne išilginės, o įstrižos (8 pav.). Kai kuriuose pastatuose jos akivaizdžiai dominuoja [**Vilniaus Šv. Pilypo ir Jokūbo bažnyčia** (1718 m.), **Vilniaus Šv. Jonų bažnyčios** vakarų frontonas (1738–1749 m.)]. Kartais įstrižos braukos darytos trumpesnės 9–12 cm ilgio (9 pav.), nesiekiančios plytos kraštų [**Vilniaus Dangun žengimo (Misijonierių) bažnyčia** (1750–1754 m.)].

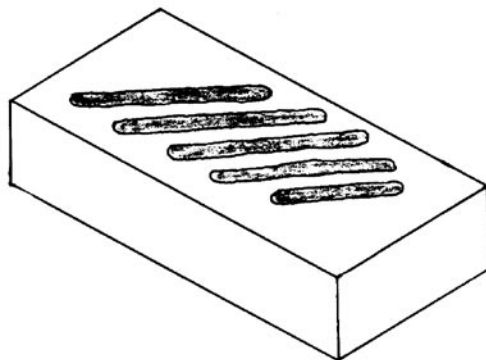
Brauktinių plytų tradicija, nors ir silpnėdama, išsilaikė iki pat XVIII a. pabaigos ir išliko net tokiuose brandaus klasicizmo kūrėjo Lauryno Gucevičiaus šedevruose, kaip **Vilniaus katedra ir rotušė**. Jų braukos, kaip ir baroko statinių, negilios. XVIII a. pabaigoje sužlugus Lietuvos ir Lenkijos valstybei baigėsi ir *lietuviškųjų plytų* raida. XIX a. klasicizmo pastatams jos jau nenaudotos. Tačiau būta keletas išimčių. Braukų aptikta trijuose XIX a. pastatuose. Tai – **Giedraičių bažnyčia** (Molėtų raj., 1809 m.), **Vilniaus Imperatoriškieji (Generalgubernatūros) rūmai** (1824–1832 m.) ir **Rodų II dvaro koplyčia** (Panevėžio raj., 1861 m.). Visuose trijuose pa-



10 pav. Vilniaus Imperatoriškųjų rūmų (dab. Prezidentūros) plyta su viena išilgine brauka



8 pav. Vilniaus Evangelikų liuteronų bažnyčios plyta su įstrižomis braukomis



9 pav. Vilniaus Misijonierių bažnyčios plyta su trumpomis įstrižomis braukomis

statuose brauktinių plytų nedaug, tik kur ne kur, o ir pačios išilginės braukos neraiškios, negilios. *Imperatoriškųjų* rūmų plytose tėra tik po vieną brauką ties klotų ilgąja briauna (10 pav.). Šie išskirtiniai XIX a. braukų pavyzdžiai tėra išimtiniai ilgalaikės LDK tradicijos atgarsiai. Jie visi trys pasireiškė prieš pat viltingus mėginimus atgauti valstybingumą. Giedraičių bažnyčios – prieš Napoleono Bonaparto žygį į Lietuvą, Vilniaus *Imperatoriškųjų* rūmų – prieš 1831 m. sukilimą, o Rodų II dvaro koplyčios – prieš 1863 m. sukilimą. Galbūt tai atsitiktinumas, tačiau sutapimai akivaizdūs. Daugiau ir vėlesniais laikais brauktinių plytų Lietuvoje nerasta.

Mūsų atlikti tyrimai neapima visos LDK teritorijos, o daugiau jos *lietuviškąją* dalį. Sugretinus juos su ne-

gausiomis gudų ir ukrainiečių archeologų publikacijomis galima pripažinti, jog brauktinės *lietuviškosios plytos* buvo analogiškai pasklidusios visoje LDK. Gudijoje jas daugiausiai tyrinėjo Alegas Trusavas. Jo tyrimai atskleidė, kad ir Gudijoje brauktinių plytų (gudiškai – *пальчатка*) buvo iki XVIII a. pabaigos. Pavyzdžiui, Šklovo rotušė XVIII a. 9-ajame dešimtmetyje pastatyta būtent iš tokių plytų³².

Brauktinių *lietuviškųjų plytų* tradicija jokioje kitoj Europos šalyje taip giliai ir taip ilgam neišsivertino, kaip LDK. Daugeliui Vakarų Europos šalių, taip pat ir Rusijai, jos apskritai nebūdingos. Tačiau jų būta kaimyniniuose kraštuose – Lenkijoje, Vokietijoje. Lenkų tyrinėtojai mano, jog braukos atsirado dėl gamybos technologijos ypatumų – išlyginant molio sluoksnį medinėse formose, bet pripažįsta, jog, padidinus paviršių, sukibimas su skiediniu geresnis. Tokios plytos, vadinamos *palcówka*, aptiktos XIV a. antros pusės Varšuvos pastatuose. Jos naudotos iki XVI a., o XVII a. beveik visai išnyksta³³. Tik atskirais atvejais jų dar pasitaiko XVIII a. pradžioje³⁴. Vokietijos ir Prūsijos terene viduramžiais plytų paviršiuje daryti grioveliai – žymės, tačiau kitos paskirties – palengvinti mūrininko darbą, nudaužiant plytas iki ketvirčio, pusės ar kitokio reikalingo ilgio³⁵. Būta ir paprastų brauktinių plytų. Abramauskas Karaliaučiaus pilies griuvėsiuose radęs plytų su skersinėmis braukomis³⁶.

Brauktinių *lietuviškųjų plytų* kilmės klausimas iki galo neišspręstas. Gudijoje be jau minėtos Lietuvos Akmenų pilies jų aptikta **Lietuvos Brastos** (Bresto) ir **Turavo** XIII a. antrosios pusės kultūriniuose sluokniuose³⁷. Ukrainos archeologai tikina, jog **Kijeve** brauktinių plytų būta jau XIII a. pirmojoje pusėje³⁸. Tad manytina, jog pirmosios *lietuviškos plytos* atsirado LDK kūrimesi laikotarpiu jos pietinių žemių paribuose. Tačiau lieka neaišku, kodėl jos taip vangiai plito į šiaurę keturioliktajame amžiuje.

Nuorodos

¹ Авенариус, Н. П. Башня волынского князя Владимира Васильковича в Каменце Литовском. In: *Труды общества исследователей Волыни*. Т. 1, Житомир, 1902, с. 16.

² Беляшевский, Н. *Отчет Городецкого музея Волынской губернии*. Варшава, 1898, с. 24.

³ Лашкарев. *Киевская старина*, 1889, январь, с. 209.

⁴ Хойновский, И. В. *Раскопки великокняжеского двора*. Киев, 1893, с. 65.

⁵ Цинкаловский, О. *Материалы до археологии Володимирського повіту*. In: *Записки наук товариства им.Шевченка*. Т. 54. Львов, 1937, с. 209–210.

⁶ Каргер, М. К. *Раскопки у Києві в 1946 р.* In: *Археологічні пам'ятки УРСР*. Т. 1. Київ, 1949, с. 11.

⁷ Раппопорт, П. А. *Волынские башни*. In: *Материалы и исследования по археологии СССР*. Т. 31. Москва, 1952, с. 210–211.

⁸ Трусков, Олег. *Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв.* Минск, 1988, с. 92–116; Трусай, Олег. *Старонкі мураванай кнігі*. Мінск: Навука і тэхніка, 1990, с. 10–25.

⁹ Levandauskas, Vytautas. *Mūrinės statybos pradžia. Statybinės medžiagos*. In: *Lietuvos architektūros istorija*. Т. 1. Vilnius: Mokslas, 1987, p. 33.

¹⁰ Абромаускас, Стасис. *К вопросу генеза крепостных сооружений типа кастель в Литве*. In: *Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Серия – строительство и архитектура*. Т. III. №. 1. Вильнюс, 1963, с. 101.

¹¹ Jasiukevičius, Vincas. *Plytų, čerpių ir drenų gamyba*. Vilnius, 1961, p. 4; Jurginis, Juozas. *Kada Lietuvoje imta gaminti plytas ir degti kalkes*. In: *Statyba ir architektūra*, 1969, nr. 6, p. 25–26.

¹² Трусков, оп. cit., с. 10.

¹³ Коноров, А. В. *К истории кирпича в России в XI–XX веках*. In: *Труды Института естествознания и техники АН СССР. Т. VII. История строительной науки и техники*. Москва, 1956, с. 219, 300.

¹⁴ Каргер, М. К. *К вопросу о памятниках зодчества XII в. в Волковыске*. In: *Славяне и Русь*. Москва: Наука, 1968, с. 428.

¹⁵ Skardžius, Pranas. *Rinktiniai raštai*, t. 4 / sudarė ir parengė spaudai prof. habil. dr. Albertas Rosinas, Vilnius: Moko ir enciklopedijų leidybos institutas, p. 229.

¹⁶ Kurzowa, Zofia. *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX w.* Warszawa–Kraków: Wydawnictwo naukowe PWN, s. 407.

¹⁷ Campbell, James W. P. *L'art et histoire de la brique. Bâtiments privés et publics de monde entier*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2004, p. 67.

¹⁸ Stiehl, O. *Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland*. Leipzig, 1898, p. 37–38.

¹⁹ Rudkowski, T. *Badania nad rozmiarami cegły średniowiecznego Wrocławia*. In: *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*. Т. 7. 1952. Dodatek 5. Wrocław, 1956, s. 6.

²⁰ Stiehl, op. cit., p. 78.

²¹ Campbell, James W. P. *L'art et histoire de la brique. Bâtiments privés et publics de monde entier*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2004, p. 96.

²² Раппопорт, П. А. *Военное зодчество западно-русских земель X–XIV вв.* Ленинград, 1967, с. 142.

²³ Piešinio reprodukcija skelbta net kelių tyrinėtojų darbuose: Wyrobisz Andrzej. *Średniowieczne cegielnie w większych ośrodkach miejskich w Polsce*. In: *Studia z dziejów Rzeczypospolitej i Przemysłu*. Т. 1. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1961, p. 65; Erlande-Brandenburg, A. *The Cathedrals of the Middle Ages*. London, 1978, p. 100.

dral Builders of the Middle Ages. London: Thames & Hudson, 2000, p. 140; Campbell, op. cit., p. 99.

²⁴ Schopper Hartman. [Panoplia] Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera continens, quot vnquam vel à veteribus, aut nostrietiam seculi, celebritate excogitari potuerunt, breuiter & dilucidè confecta: carminum liber primus, tum mira varietate rerum vocabularum[ue], nouo more excogitatorum copia perquàm vtilis, lectùque periucundus. Accesserunt etiam venustissimae imagines omnes omnium artificum negociationes ad viuum lectori representantes, antehac nec visae, nec vnquam aeditae: per Hartman Schoppervm, Novoforens. Noricvm. Francofvrti ad Moenvm, cvm privilegio caesareo, MDLXVIII.

²⁵ Crescentyn, 1549 – Piotra Crescentyna księgi o gospodarstwie i opatrzeniu rozmnożenia rozlicznych pożytków, każdemu stanowi potrzebne. Kraków, 1549, p. 34.

²⁶ Wyrobisz, op. cit., s. 66–67.

²⁷ Arsyński, Marian. *Technika i organizacja budownictwa ceglanego w Prusach w końcu XIV i w pierwszej połowie XV wieku*. In: *Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu*. T. 9. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1970, p. 32–34.

²⁸ Fischer, F. *Norddeutsche Ziegelbau*. München, 1944, p. 15–16.

²⁹ Abrauskas, Stasys. *Plytų dydžiai XIV–XV amžių Lietuvos architektūros paminkluose*. In: *Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis*. T. 1.

Vilnius, 1958, p. 32.

³⁰ KPC, b.1003. Mekas, K. *Kauno pilies tyrimų ataskaita*. 1959. p. 25–26.

³¹ Tautavičius, Adolfas. *Vilniaus pilies teritorijos archeologiniai kasinėjimai*. In: *Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis*. T. II. Vilnius, 1960, p. 32.

³² Трусов, op. cit., c. 101.

³³ Wyrobisz, op. cit., s. 67.

³⁴ Mischał, T., Żaryn, S. *Najstarsza kamienica Warszawska*. In: *Teka konserwatorska*, 1956, nr. 4, s. 31.

³⁵ Arsyński, op. cit., s. 34–35.

³⁶ KTUB, TDis 166. Абрамаускас, Стасис. *Развитие каменного строительства в Литве в XIII–XVI веках. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры*. Москва–Каунас, 1965, p. 304.

³⁷ Трусов, op. cit., c. 103.

³⁸ *Новое в археологии Киева*. Киев, 1981, c. 232.

Santrumpos

KPC – kultūros paveldo centras;

KTUB – Kauno technologijos universiteto biblioteka.

Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė

Vytautas Magnus University, Kaunas

Origin and Characteristics of Lithuanian Bricks

Key words: Grand Duchy of Lithuania, East and West Europe, building materials, brick, *Lithuanian bricks*, Byzantine bricks, grooves, *braukos*, 13th–19th centuries.

Summary

The term *Lithuanian bricks* was created and first used in historiography by Slav researchers interested in the peculiarities of old building in the region of East-West interaction. The present article discusses the questions of genesis and spread of *Lithuanian bricks* basing on the extensive practical research data and specialist literature.

In the 13th century, the period of formation of the Grand Duchy of Lithuania, two cultures with their building traditions clashed in its territory. After the split of the Roman Empire into East and West and the spread of two different confessions in East and West Europe, the two building traditions met once again in one large country. This consolidation was in the benefit of the Western culture as evidenced by the features of building technologies and change in building materials. The Western thick bricks started to replace the Eastern plinths going from Lombardy, Germany, and Poland to Volyn and other regions of the Grand Duchy of Lithuania.

Lithuanian bricks are the bricks of the Grand Duchy of Lithuania having the following features: (1) greater thickness (in comparison to the Byzantine bricks), (2) oblong format (as a contrast to the square format), and (3) special grooves, *braukos*, impressed on the one side of the brick.

The authors of the present article have researched over 150 architectural heritage objects from different epochs looking for *braukos* in their bricks. This allowed to estimate the exhaustive spread of *Lithuanian bricks* with *braukos* in the territory of the present day Lithuania including the oldest samples in Belarus.

The earliest use of *Lithuanian bricks* has been detected in the defense tower of Akmenyčia, Lithuania, built in the last quarter of the 13th century.

Bricks with *braukos* did not spread simultaneously in the present day Lithuanian territory. They were not typical in the fenced castles of the first half of the 14th century. The majority of castles built in the second half of the 14th and the first half of the 15th centuries also did not have bricks with *braukos*. For example, in the walls of Vytautas Gardin Castle and both castles of Trakai only a very small part of bricks with impressed grooves has been detected. It was found out that the *braukos* of the period were rather deep. The bricks of the Higher Castle in Vilnius have three longitudinal grooves which are 6–7 mm deep and 20–25 mm wide; the grooves found in the bricks of the St. Michael Church (the end of the 14th century) are 4–5 mm deep.

As a rule, the bricks of civil gothic houses of the 15th and 16th centuries have impressed grooves which are not as deep as before. The majority of *braukos* are hand made by drawing four or five 10–15 mm wide longitudinal grooves with finger tips. On the other hand, some *braukos* are impressed sidelong the longitudinal axis of the brick with a special tool. In the renaissance buildings, bricks with three or four longitudinal *braukos* which can be 1–5 mm long are common. In the 15th–17th centuries, bricks with impressed grooves became an established tradition and norm rather than the initiative of individual brick producers. *Braukos* were either hand made or scored with special tools.

In the second half of the 17th century, the use of bricks with *braukos* decreased in Lithuania.

During the baroque epoch, *Lithuanian bricks* were used in sacral and representational civil buildings. However, in the second half of the 17th and the 18th centuries, *braukos* become not as deep and visible as before. The grooves on the one side of the brick are hard to notice and made with wooden tools rather than fingers. The impressed grooves are often diagonal.

Although the tradition of bricks with *braukos* was diminishing, it persisted until the end of the 18th century. Such bricks, with several exceptions, were no longer used in the classical buildings.

The tradition of *Lithuanian bricks* with *braukos* was most firmly entrenched and long lasting in the Grand Duchy of Lithuania in comparison to other European countries. For the majority of West European countries and Russia such bricks were not typical. On the other hand, bricks with *braukos* are found in the neighboring countries Poland and Germany. It is quite possible that the first *Lithuanian bricks* appeared during the period of formation of the Grand Duchy of Lithuania in the periphery of its southern lands.

Gauta: 2008 03 24

Parengta spaudai: 2008 05 20

Rūta Statulevičiūtė-Kaučikienė
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

Imaginaciniai architektūros atvaizdai XIX a. II p.–XX a. I p. Lietuvos dailėje

Reikšminiai žodžiai: XIX a. II p.–XX a. I p.
Lietuvos dailė, architektūros ikonografija, imagina-
cija.

Architektūros vaizdai dokumentiškuose dailės kūrinuose nurodo, kada ir kur darbas buvo sukurtas, o vaizduojamą siužetą priartina prie gyvenamojo laikotarpio. Imaginaciniai architektūros vaizdai suteikia pageidaujamos epochos iliuziją ir atskleidžia kūrėjo vaizduotės, veikiamos konkretaus laikotarpio retorikos, galimybes. XIX a. Lietuvos dailėje išpopuliarėję miestovaizdžiai ir architektūros vaizdai plėtojosi dviejų tipų kryptimis – dokumentišką ir imaginacinę. Abiejų tipų darbus kūrė tie patys dailininkai, todėl piešinių ir tapinių objektas juose toks pat – paminklinė architektūra: pilys, rezidencijos, sakraliniai pastatai¹. Objekto pasirinkimas aiškėja žvelgiant į istorines XIX a. II p.–XX a. I p. aplinkybes, patriotinę ir romantinę retoriką. Dailininkus masino sunaikinti ar nukentėję gynybiniai ir sakraliniai pastatai, asocijavęsi su prarasta valstybės galybe ir idealizuota tautos praeitimi. Miesto ar vietovės gyventojų, kartu ir dailininkų, atmintyje įaugusi, tačiau fiziškai sunykusi arba pakitusi, architektūra tapo tuščiomis urbanistinio vaizdo dėmėmis. Atsivėrusias ir atrastas šias vietovių tuštumas kūrėjai stengėsi užpildyti, atkurdami trūkstamus elementus. Todėl XIX a. II p.–XX a. I p. imaginaciniuose miestovaizdžiuose iškildavo senosios LDK pilys ir bažnyčios, atgydavo viduramžiški senamiesčiai. Neretai vaizdai, tarsi dėlionės, buvo klįjuojami iš atskirų menamų detalių, senesnių rašytinių ir ikonografinių šaltinių fragmentų (Zigismundas Čaikovskis, Marcelinas Januševičius, Juozapas Kamarauskas).

Ar XIX a. II p.–XX a. I p. Lietuvos dailininkai vieninteliai kūrė imaginacinius architektūros vaizdus ir buvo linkę į retrospektyvizmą, ar tai – specifinė Lietuvos dailės kryptis? Kokia šių darbų vertė? Į šiuos klausimus padės atsakyti apibendrintas istorinis pjūvis ir atskirų darbų analizė.

Straipsnyje imaginaciniai darbai skirstomi į dvi grupes: 1) miestovaizdžiai ir kartografija; 2) architektūros vaizdai.

MIESTOVAIZDŽIAI: RETROSPEKTYVINĖS IDILINIO MIESTO PAIEŠKOS IR IMAGINACINĖ KARTOGRAFIJA

Pirmieji darbai, kuriuos galima vadinti imaginaciniais, sukurti dar viduramžiais. Tai – miniatiūrų ir paveikslų fonuose komponuoti architektūros vaizdai, sudėlioti iš tikrovėje buvusių elementų arba sukurti vadovaujantis vyrovusiomis krašto architektūros tendencijomis. Idealizuotus miestovaizdžius komponavo ir tikslieji flamandai. Miestovaizdžiuose dailininkai perteikdavo vien tik išraiškingų istorinių pastatų vaizdus; kurdavo kamerines architektūrines/urbanistines kompozicijas, nerodydami buvusių socialinių ar politinių negandų. XVII a., vaizduojant istorines ir mitologines scenas, miestovaizdis buvo dėliojamas iš žinomų architektūrinių fragmentų. Pavyzdžiui, Claudas Gellée, kurdamas tokias kompozicijas, kaip *Uostas su Šv.Uršulės įsilaipinimu* (1641 m.) ir *Uostas su Saabos karalienės įsilaipinimu* (1648 m.), įtraukė žinomų statinių vaizdus. Pirmajame paveiksle,

vaizduojančiame Šv.Uršulės įsėdimą į laivą, sukurtas įsivaizduojamas uostas, kurio pakrantėje stovi du gerai žinomi Romos pastatai – Bramantės Šv.Petro koplyčia ir Palazzo Cancellaria. XVIII a. Italijos dailininkai kūrė vadinamąsias *vedute ideale* – idealizuotus, subjektyviai koreguotus miestų vaizdus, kurių pradininku laikomas G. A. Canalettas. Miestovaizdžius jis komponavo iš skirtingose miesto vietose buvusių statinių. Tokie miestų vaizdai artimi idilinio, anot Kenetho Clarko – „poetiško“², miesto paieškom, utopiško miesto idėjoms ir skiriasi nuo retrospektyvinių, XIX a. II p.–XX a. I p. Lietuvos dailininkų kurtų, miestų ir architektūros vaizdų, kuriuose stengtasi atkurti įsivaizduojamą istorinį vaizdą. Tačiau negalima atmesti šių retrospektyvinių imaginacinių miestovaizdžių sąsajų su idiliniu peizažu, kuriame siekta perteikti suasmenintas žmonijos Aukso amžiaus vizijas. Jos dažnai buvo lipdomos iš antikinės, viduramžių ar Renesanso architektūros, t.y., *praeities ir dabarties, fragmentų*³. Idėjiniu lygmeniu idilinis peizažas gali būti siejamas su imaginacinėmis miestovaizdžių rekonstrukcijomis. Pastarosiose siekta atkurti mažas praeities detales, didingos ir todėl laimingesnės, epochos ženklus – architektūrą. Retkarčiais tai būdavo ne tik statinių grupės, bet ištisi miestų fragmentai (pvz., Vilniaus, Kauno, Trakų senamiesčiai). Idiliniuose peizažuose ir retrospektyviniuose imaginaciniuose miestovaizdžiuose stengtasi pabrėžti atotrūkį tarp idealizuoto praeities pasaulio ir stebėtojo epochos. Tuo tikslu naudoti tokie vizualiniai ženklai, kaip neįprastų gabaritų augmenija, uolos, praeities epochų apranga vilkintis stafažas, griuvėsiai, istoriniai arba dailininkų išgalvoti statiniai.

Nepaisant glaudaus idėjinio ryšio, šios dvi peizažo kryptys tarpusavyje skiriasi. Dailininkai, kurdami idealinius peizažus, siekė perteikti idealios, utopinės būties ir ją atspindinčios fizinės aplinkos vizijas. Tuo tarpu XIX a.–XX a. I p. Lietuvos menininkai, komponuodami retrospektyvinius miestų ir architektūros vaizdus, perteikė savo kartos nostalgiką žvilgsnį į praeitį ir siekė sukurti vizualius istorijos ženklus. Nepaisant šio skirtumo, retrospektyvinius imaginacinius miestų vaizdus, kurtus XIX a. II p.–XX a. I p., galima laikyti svotiška idealiojo peizažo atmaina.

Imaginaciniai vaizdai Lietuvoje pradėti kurti XIX a. I pusėje, kuomet menininkai stengėsi atkurti nugriautų Vilniaus Žemutinės pilies rezidencinių rūmų ir sunykusio istorinio Vilniaus miesto centro (Aukštutinė ir Žemutinė pilys, katedros), didikų rezidencijų vaizdus. Komponuojant Vilniaus pilių ir katedros komplekso vaizdus, buvo remiamasi Pranciškaus Smuglevičiaus, Pietro de Rossio piešiniais ir jų kartotėmis. Jose įveltus netikslumus dailininkai kartojo iki pat XX a. I pusės. Vienas pirmųjų imaginacinės miestų ikonografijos kūrėjų buvo Marcelinas Januševičius. Kopijuodamas P. de Rossio piešinius, jis atliko kelis Žemutinės ir Aukštutinės pilių piešinius. Vertinant dokumentiškumo aspektu, būtina pasakyti, kad visuose vaizduose gausu netikslumų ir subjektyviai perteiktų elementų. Tačiau išraiškingiausias imaginacinis M. Januševičiaus darbų motyvas – Aukštutinės pilies meninis atstatymas. Pilį dailininkas paveizdavo 4 tarpsnių su ryškia kreneliazės juosta, tokia, kokios Aukštutinėje pilyje tikriausiai niekada nebuvo. Daugumoje M. Januševičiaus darbų pilis vaizduojama klaidingų proporcijų, vien tik fantazija grįstos konstrukcinės ir puošybinės detalės. Netikslus pilies planas, jame trūksta pietinio bokšto, visi pastatai užbaigiami pernelyg stambiu kreneliazės. Atkurdamas pilies vaizdą, M. Januševičius neva rėmėsi P. Rossio darbais. Tačiau mažai tikėtina, kad P. Rossis būtų palikęs tokios menkos ikonografinės vertės darbų, juo labiau, kad kitų dailininkų atliktos kopijos yra informatyvios ir išsamios⁴. Kita vertus, kurdamas „senovinius“ Vilniaus vaizdus, M. Januševičius pateikė ne tik savaip interpretuotus senuosius piešinius, bet ir nemažai savo fantazijos kūrinių, kartu ir klaidingų ikonografinių dokumentų. Dailininkas nesistengė atrinkti ir derinti konkrečiais laikotarpiais buvusių pastatų atvaizdų, todėl jo darbuose matome nevienalaikių architektūrinių paminklų atvaizdų kompozicijas (pvz., akvarelėje *Vilniaus pilys iš pietų pusės* menininkas miestovaizdį komponuoja iš atstatytos Aukštutinės pilies, jos papėdėje paveizduotų rezidencinių rūmų, dar J. K. Glaubico neperstatytos katedros bei varpinės vaizdo po 1801 m. M. Šulco perstatymo). Neatmestina versija, kad kompiliacinį M. Januševičiaus piešinių pobūdį galėjo lemti romantinės dailininko nuostatos ir iš-

imtinai kūrybinės, o ne pažintinės intencijos. Nors šie romantiniai ir nepagrįsti atvaizdai neturi didelės ikonografinės vertės, tačiau yra įdomūs kaip retrospektyvi idealaus miesto vizija, sukonstruota iš subjektyviai atrinktų detalių ir neturinti griežtų chronologinių ribų.

Kitos gerai žinomos P. de Rossio darbų kartotės – Radvilų rūmai Pūčkoriuose (1835 m. kopijavo J. Šolma, 1835 m. – M. Januševičius, 1883 m. – N. Orda), Jėzuitų rūmai (Lukiškių rūmai) Vingio šile (1836 m. – M. Januševičius), Sluškų rūmai (1790 m. – J. Šolma). Pastarųjų darbų kopijos nepasižymi didesniais skirtumais, neišsiskiria individualesniu kūrėjų indėliu.

Iki XIX a. II pusės imaginacinių miestovaizdžių ikonografijoje susiformavo viena iš dviejų dominusių temų – **retrospektyvinė idealaus miesto vizija**. Ši tema išliko aktuali ir XX a. I pusėje. Pavyzdžiui, 1925 m. J. Hoppeno sukurtas ofortas *Vilnius. Pohulianka prieš 100 metų*⁵. Tai nuo dabartinės J. Basanavičiaus gatvės aukštumų atsiveriantis Vilniaus senamiesčio vaizdas, prasidedantis Šv. Dvasios bažnyčia kairėje pusėje ir pasibaigiantis Šv. Kazimiero bažnyčios kupolu dešinėje. Tolimame plane pavaizduotos bažnyčios iškyla virš žemų pastatų stogų. Atspauje tiksliai perteiktos proporcijos ir lengvai atpažįstami tūriai. Pirmame darbo plane pavaizduota kelioninė karieta ir iš jos išlipantys žmonės. Šalia – medinis pastatas (greičiausiai – karčema ar užvažiuojamieji namai). J. Hoppenas perteikė retrospektyvinį miesto vaizdą atvykėlio akimis – nuo dar neapgyvendinto priemiesčio kalvos atveriamas raiškus, bet kartu tolimesnis miesto vaizdas. Parinktas žiūros taškas ir kompozicija (miesto panorama apgaubta tamsiais ekspresyviais debesimis ir augalija) suteikia vaizdui mistiškumo, sukuria žvilgsnio į praeitį įspūdį.

Nedaugelis XIX a. pab.–XX a. I p. dailininkų kūrė retrospektyvinius imaginacinius miestovaizdžius. Menininkai mieliau dokumentavo išlikusius ir „atstatinėjo“ sunykusius pastatus. Vienas iš kūrusiųjų savas miesto vizijas buvo dailininkas Juozapas Kamarauskas. Jo kūrybiniame palikime gausu ne tik imaginacinių rekonstrukcijų, bet ir idealizuotų urbanistinių vaizdų. Pastaruosius dailininkas kūrė

pasitelkdamas senąją, jam prieinamą, ikonografinę medžiagą, kopijuodamas senesnius piešinius ir laisvai juos koreguodamas. Didžiąją dalį tokių darbų J. Kamarauskas atliko sekdamas P. Smuglevičiaus Vilniaus vaizdų serija. Kurdamas pirmąsias rekonstrukcijas, dailininkas gana atvirai citavo ir perkūrė šiuos darbus. Pavyzdžiui, piešinio *Žemutinės pilies rekonstrukcija* pirmame plane įkomponuoti pastatai „pasiskolinti“ iš P. Smuglevičiaus akvarelės *Aukštutinė ir Žemutinė pilyys iš šiaurės pusės*.

J. Kamarauskas rekonstravo P. Smuglevičiaus užfiksuotą vaizdą: gerai matyti siena apjuosti Aukštutinės pilies bokštai, kairėje pusėje – gyvenamieji pilies rūmai ir Šv. Martyno bažnyčia. Kurdamas savąją pilių komplekso viziją, J. Kamarauskas įvedė naują elementą – Pilies kalną apjuosę ištisinė mūro tvora. Pasirinkdamas tą patį miesto panoramos fragmentą J. Kamarauskas siekė atkurti ir parodyti galėjusį būti, tobulesnį vaizdą. Palyginus žinomus P. Smuglevičiaus ir J. Kamarausko darbus *Didžiųjų kunigaikščių rezidencijos rūmai iš pietvakarių pusės*, matyti bandymas „atstatyti“ P. Smuglevičiaus užfiksuotus griūvančius architektūros paminklus. Vilniaus miesto vaizduose, atliktuose kopijuojant ankstesniąją ikonografiją, dažnai įterpiamos ir paties J. Kamarausko sukurtos Aukštutinės ir Žemutinės pilių rekonstrukcijos. Todėl neretai darbuose vaizduojami skirtingų laikotarpių pastatai. Retrospektyvinių miestovaizdžių kūrimas, kopijuojant senuosius piešinius ir juos koreguojant ir/ar perkuriant pagal asmeninę viziją, o taip pat chronologijos nepaisymas yra artimas M. Januševičiaus darbų pobūdžiui, kartu ir idiliškam peizažui.

Kita retrospektyvinių darbų grupė, artima idealiam peizažui – pavienių pastatų rekonstrukcijos plačioje urbanistinėje aplinkoje. Šiuose kūriniuose dailininkai dėmesingiausiai vaizduodavo svarbiausią – atkuriamą pastatą, tačiau raiškiai perteikdavo ir juos supusius statinius. Puikiausias pavyzdys – J. Slendzinskio, J. Hoppeno atliktos J. Čechavičiaus fotografijos *Šv. Juozapo bažnyčia* kopijos. Nors šiuose darbuose nėra daug meninės išmonės, bet tai, kad buvo kopijuojamas nesamas, daugiau kaip pusės amžiaus senumo vaizdas, perša mintį apie idealiosios, dingusios praeities paieškas. Bažnyčią

supantys pastatai pavaizduoti visiškai tokie patys kaip fotografijoje, nukopijuotas net antraplanis stafažas.

XIX a. II pusėje atskirų dailininkų kūryboje išryškėjo antroji imaginacinių miestovaizdžių ikonografijos tema – **imaginacinė kartografija**. Tai iš aukšto žiūros taško („paukščio skrydžio“) pavaizduotos miestų panoramos (arba jų fragmentai), apimančios platų miesto ir jo apylinkių vaizdą. XIX a. II p.–XX a. I p. dailininkai bandė atkurti Vilniaus, Kauno ir Trakų senamiesčius. Galima ginčytis, ar tikrai šie piešiniai vadintini imaginaciniais. Ar žinomo miesto vaizdo perteikimas iš aukšto žiūros taško reikalauja daug vaizduotės? Atsakyti galima būtų „ne“, bet šiuose darbuose yra ir imaginacinių retrospektyvinių elementų. Miestų vaizduose-planuose stengiamasi rekonstruoti senąją urbanistinę schemą, perteikti istorinius duomenis, atkurti gynybinės ir rezidencinės architektūros vaizdus. Tokių darbų pavyzdžių nėra daug. Žymiausi – J. Kamarausko retrospektyviniai miestų vaizdai-planai. Kartografinius miestovaizdžius

dailininkas kūrė sekdamas Franco Hoogenbergho plano (1581 m.) tradicija. Šio tipo planuose iškart supažindinama su visų gatvių ir aikščių tinklu, miesto paminklais ir pastatais, parodoma vietovės topografija. Nuo ankstesniųjų miestų planų-vaizdų J. Kamarausko sudarytieji skiriasi vaizdo pateikimo būdu. Dailininkas kūrė aeronuotraukas primenančius miesto planus, tačiau naudojo ir iki tol taikytą izometrinę⁶ perspektyvą. Turėdamas lakią vaizduotę (tuo metu dar nebuvo aerofotografijų!) ir naudodamas izometrinę perspektyvą, Juozapas Kamarauskas sukūrė išsamius ir tikroviškus miestų planus.

1893 m. J. Kamarausko sudarytame retrospektyviniame kartografiniame vaizde *1600 metų Kauno miesto panorama* (1 pav.) Kaunas pavaizduotas kaip klestintis Hanzos miestas, apsuptas ne tik Nemuno ir Neries, bet ir abi upės jungiančio griovio, juosiamas gynybinės sienos.

Ne visus miesto pastatus lengva pažinti ir surasti dėl netiksliai pavaizduotos topografinės situacijos, klaidingos statinių padėties plane. Plano centre



1 pav. Juozapas Kamarauskas. 1600 m. Kauno miesto panorama, 1893 m. KPC (G. Šalkauskaitės fotografija).

pavaizduota jau suformuota stačiakampio plano gausiai apželdinta Rotušės aikštė. Palei ją siauruose posesijų ruožuose matomi pastatyti ar dar statomi turtingųjų miestiečių namai. Dabartinės jėzuitų Šv. Pranciškaus Ksavero bažnyčios vietoje matomas didelio tūrio neaiškos paskirties pastatas, Siručių namo vietoje – trijų pastatų statyba. Iš to matyti, kad dailininkas dėmesingai rinko informaciją apie miestą. Nepaisant to, sunkiai atpažįstamas pats Kauno rotušės pastatas. J. Kamarauskas Kauno miesto plane stengėsi pavaizduoti rotušę po XVI a. II p. atliktų rekonstrukcijų, kurių metu buvo pristatytas antrasis aukštas, o iš rytų pusės – aštuonkampis bokštas. Akvarelėje ištis matome dviaukštį, stambiais kontraforsais paremtą, stačiu dvislaidžiu stogu dengtą, pastatą. Tačiau vietoje jau buvusio aštuonkampio dailininkas pavaizdavo gana masyvų, trijų sąramų stačiakampio plano, bokštą, papuoštą vėliava.

Aptariamame piešinyje lengvai atpažįstama Vytauto Švč. Mergelės Marijos į dangų žengimo bažnyčia Nemuno krantinėje, pirmame plane iškylanti pilis, Bernardinų Šv. Jurgio bažnyčia su vienuolynu. Nepaisant akivaizdžių J. Kamarausko pastangų perteikti miesto istoriją, plane pastebima daug netikslumų. Į šiaurės rytus nuo Rotušės aikštės tikimės išvysti katedrą, bet į ją panašus pastatas yra pavaizduotas Nemuno krantinėje, į pietus nuo aikštės. Prie šiaurinės Šv. Jurgio bažnyčios sienos J. Kamarauskas pavaizdavo vienuolyno (?) pastatą, kuris iš tiesų turėjo atsidurti priešingoje pusėje. Į akis krenta ir netikslai, jau aptarta, Kauno pilies rekonstrukcija: vienodo plano kampiniai bokštai, tankiai neaiškos paskirties gotikiniais pastatais užstatytas pilies vidinis kiemas.

Panašius, tačiau mažiau detalius, dailininkas sukūrė ir Trakų miesto vaizdus-planus. Juose perteikiamas platus aerovaizdas, atskleidžiantis unikalią vietovės topografinę situaciją, kelių sistemą, architektūrinius kompleksus. Trakų vaizdai, lyginant su Kauno – smulkesni, atlikti iš tolimesnio žiūros taško. Juose talpinama ne socialinė-architektūrinė, bet topografinė-urbanistinė informacija.

1923, 1928 ir 1929 m. J. Kamarauskas sukūrė tris Vilniaus miesto vaizdus-planus. Visuose perteiktas išsamus Vilniaus kartografinis vaizdas, iš paukščio

skrydžio. Smulkiuose ir tiksluose planuose galima lengvai išskirti ir atpažinti architektūrines miesto dominantes – bažnyčias, varpines ir paminklus. Plane aiškiai parodytas gatvių tinklas ir miesto želdynų sistema, tiksliai pristatyta topografinė situacija.

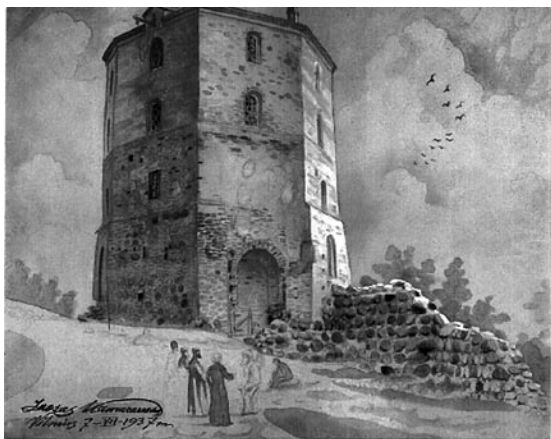
Tiek J. Kamarausko, tiek J. Hoppeno sukurtieji retrospektyviniai miestų vaizdai yra gana tikslūs, talpinantys istorinę, architektūrinę, urbanistinę, topografinę informaciją. Šiuose vaizduose taip pat lengvai atpažįstamos retrospektyvinės gaidos – iš darbų pavadinimų, pobūdžio ir kompozicijos.

XX a. I pusėje buvo bandymų ne tik prikelti senovės vaizdus, bet ir pažvelgti į ateitį. Pavyzdžiui, futuristinis 1928 m. V. Drėmos sukurtas darbas *Vilnius 2000 metais*, kuriame dailininkas kuria abstrakčią ateities miesto viziją. Šis darbas nėra svarbus nei dokumentiškumu, nei yra ikonografiškai vertingas, tačiau įdomus kaip miestų imaginacinių vaizdų kūrimo pavyzdys, visiškai atsietas nuo senesnės tradicijos ir ideologijos.

IMAGINACINIAI ARCHITEKTŪROS VAIZDAI

Imaginacinių architektūros atvaizdų kūrimą paskatino vykdyti moksliniai senosios architektūros tyrimai, rengti restauraciniai projektai ir atitinkamos agresijos prieš architektūrą formas. Tuo pačiu metu buvo kuriami conceptualūs (A. Šyško-Bohušas) arba istoriniam vaizdui artimi (J. Kamarauskas) *gynybinės ir rezidencinės architektūros* atstatymų pasiūlymai. Vilniaus miesto centre stūkstanti Aukštutinė pilis sulaukė ne tik mokslininkų, restauratorių, bet ir menininkų dėmesio. 1891, 1897, 1937 m. (2 pav.) J. Kamarausko sukurtos Aukštutinės pilies bei vakarinio bokšto rekonstrukcijos – puikus atsakas į vykdytus brutalius pertvarkymus pavyzdys.

Dailininkas kūrė naikinamo statinio vaizdus, kurie turėjo kelti žiūrovo susižavėjimą ir smalsumą, kartu – sukelti nepasitenkinimą vykdomais „atstatymo“ darbais. Ankstyvajame piešinyje pavaizduota kresnų proporcijų pilis. Nepagrįstas ir pilies kiemo teritorijos užstatymas – keturkampio plano bokštas ir pastatas šalia vakarinio bokšto rekonstrukcijoje atsirado dėl nepakankamų ikonografi-



2 pav. J. Kamarauskas. Gedimino pilies bokštas. 1937 m. LDM.

nės ir istorinės medžiagos studijų ar šios medžiagos nežinojimo. Šešiais metais vėliau atliktame piešinyje pavaizduotas į viršų siaurėjantis penkių tarpinių pastatas, vainikuotas stambiu kreneliazu, su mūrine galerija ir mašikulomis. Greta priludęs laiptinės priestatas. Šalia bokšto nupieštas smarkiai apiręs gynybinis pastatas stambiais kon-

traforsais ir šaudymo angomis. 1937 m. darbas yra brandžiausias, atskleidžia gilesnes šaltinių studijas. Akvarele paspalvintame piešinyje keturių aukštų aštuonkampis bokštas pavaizduotas trijų į viršų siaurėjančių tarpinių, sumūrytas iš raudonų plytų ir akmenų, dengtas numanomai lėkštu arba visiškai plokščiu stogu, vainikuotas profiliuotu karnizu. Sienų plokštumos skaidomos pusapskričiais vitražiniais langais, centre įkomponuota tokios pačios formos įėjimo arka. Tai nėra retrospektyvinis pilies vaizdas, greičiau – vieno pilies statinio restauracinis pasiūlymas.

Kurdamas savąsias Aukštutinės pilies rekonstrukcijas, J. Kamarauskas nepašyktėjo ir imaginacinių detalių (pilies planas, konstrukcinės, dekoratyvinės detalės), tačiau remdamasis ankstesnės medžiagos tyrimais, dailininkas sukūrė progresyviausią iš XIX a. pabaigos darbų bokšto atstatymo paveikslą, mažai prasilenkiantį su dabartinėmis žiniomis ir turimais istoriniais dokumentais. Žinoma, palyginus J. Kamarausko rekonstrukcinius piešinius su dabartiniu bokšto vaizdu, pastebima skirtumų:



3 pav. Juozapas Kamarauskas. Skaisčiosios Dievo Motinos soboras pilies kalno fone. 1891 m. Publikuota: Drėma V. *Dingęs Vilnius*. Vilnius: Vaga, 1991.

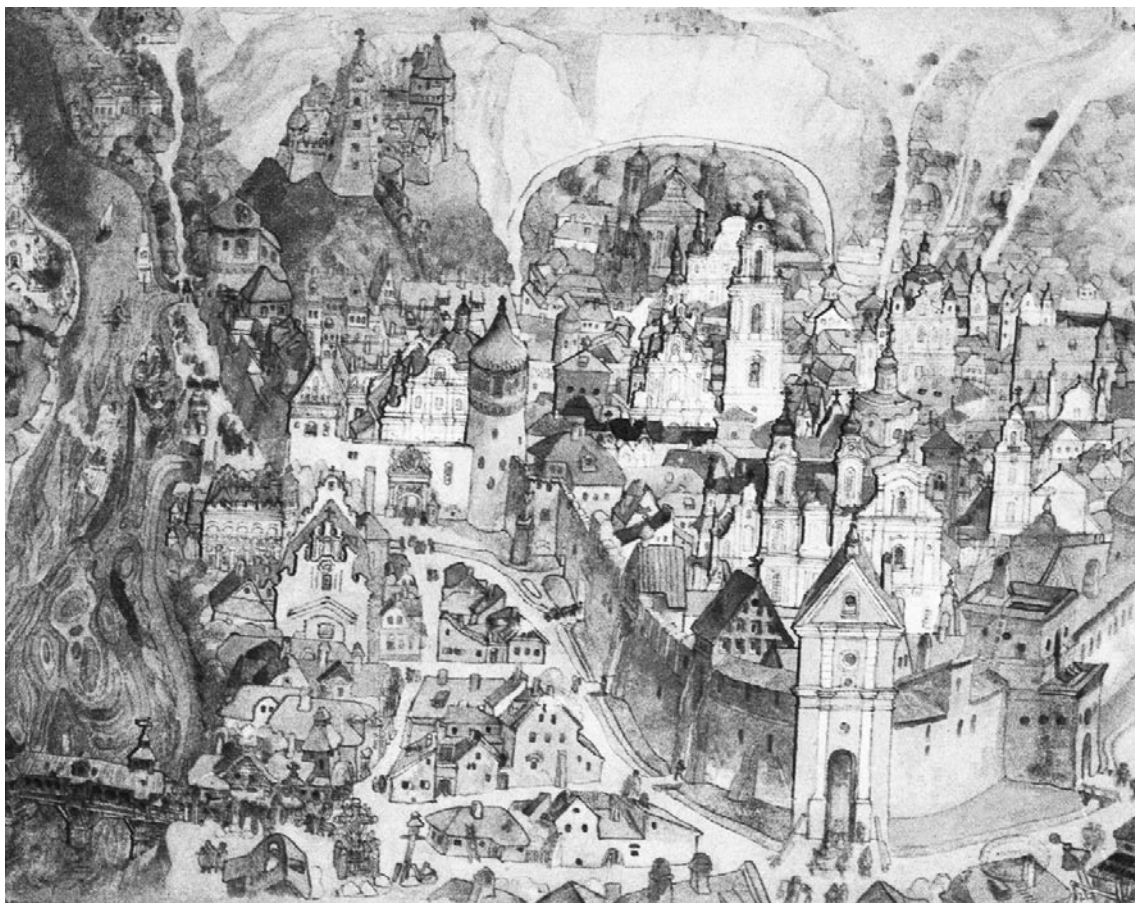
aukštumas, statinį vainikuojanti galerija, proporcijos.

Imaginacinio pobūdžio Aukštutinės pilies rekonstrukciniai piešiniai įkomponuoti daugelyje J. Kamarausko darbų, vaizduojančių Pilies kalną. Tai ir „Skaisčiosios Dievo Motinos soboras Pilies kalno fone“, „Vilnius“, taip pat „Vilniaus pilys“ bei „Perkūnas“. Pagrindinė pilies struktūra ir planas visuose piešiniuose išlieka tokie patys, tačiau, gausėjant ir tikslėjant dailininko surinktai informacijai, kinta vidinio kiemo užstatymo ir pilies konstrukcinių ir dekoratyvinių detalių vaizdavimas. Lyginant 1891 m. sukurtą paveikslą „Skaisčiosios Dievo Motinos soboras pilies kalno fone“ (3 pav.) ir vėlesnius darbus „Vilnius su gynybine siena“ (4 pav.) ir „Vilnius“, lengva pastebėti, kad dailininkas Aukštutinę pilį nupiešė pagal tą patį įsivaizduojamą modelį ir remdamasis teritorijos planu, sudarytu pagal Fürstenhofą.

Vėlesniuose darbuose pilies paveikslai taip pat

turi bendrų elementų: bendras vaizdas detalesnis ir dekoratyvesnis; pakinta įsivaizduojamas planas – vidiniame kieme vaizduojami du atskiri, stiliškai Didžiųjų kunigaikščių rezidencijai artimi, statiniai. Vienas ryškiausių ir daugiausiai abejonių keliantis J. Kamarausko imaginacinių Aukštutinės pilies atkūrimo elementų – jau minėtas – pabrėžtinai stambus, Lietuvos architektūrai nebūdingas, kuorų kreneliažas, matyt, buvo perimtas iš netikslių M. Januševičiaus piešinių.

1910 m. atlikti pirmieji vakarinio bokšto perstatymai (pritaikymas kavinei) buvo neprofesionalūs, neturėjo jokio mokslinio pagrindo. XIX a. pab., pradėjus rūpintis tinkamu statinių restauravimu, vieną pirmųjų Vilniaus senamiesčio ir pilių rekonstrukcijų pasiūlė ilgą laiką čia dirbęs architektas Sigismundas Čaikovskis. Savo piešinyje jis daug dėmesio skyrė Žemutinei piliai ir jos teritorijoje buvusiems pastatams (5 pav.).



4 pav. Juozapas Kamarauskas. Vilnius su gynybine siena. LDM. Publikuota: **Kultūros barai**, 1989. nr. 7. J. Grikenio nuotrauka.



5 pav. Sigismundas Čaikovskis. Vilniaus pilių rekonstrukcija. 1910 m. Publikuota: Budreika E. *Vilniaus pilys*. 1977.

Nesunku pastebėti, kad S. Čaikovskio rekonstrukcijoje daug romantiškų ir imaginacinių bruožų, piešinys nėra tikslus. Pilies kalnas vaizduojamas suapvalinto kūgio formos, dėmesys sutelktas į vakarinį bokštą, o kiti pastatai pavaizduoti labai fragmentiškai. Žemutinės pilies teritorijoje esantys pastatai nupiešti suvienodintų, neišraiškingų formų. Ieškant finansiškai priimtino bokšto atstatymo varianto, 1914 m. į darbą įsijungė ir Lvovo universiteto profesorius A. Šyško-Bohušas. Jo pateikti pasiūlymai lietė išimtinai tik vakarinį pilies bokštą, o ir paruošti architektūriniai rekonstrukcijos sprendimai buvo svetimi regionui proporcijomis, dalių „santykiais ir maža tepateisintu (stogu – R. S.-K.), kai bokštas tik dviejų aukštų [...] projektas neatitiko restauruojamiems architektūros paminklams keliamų reikalavimų [...]“⁷. Kiek kitokio pobūdžio kompleksinį atstatymo pasiūlymą pateikė XX a. I p. Vilniuje dirbęs Marijanas Moreliovskis. Piešinyje pilių komplekso aerovaldas perteikiamas iš vakarų pusės. Apima pilių, katedros ir dalį XVI a. miesto. Darbe tiksliai perteikiamas komplekso išsidėstymas, statinių proporcijos ir tūrių kompozicija, tačiau yra ir klaidų, kurias savo darbuose pataisė J. Kamarauskas. M. Moreliovskio sukurtas Aukštutinės pilies planas yra akivaizdžiai klaidingas: pavaizduotas tik vakarinis bokštas ir rytinis rūmų korpusas, apjungti mūri-

ne tvora. Vakarinio bokšto vaizdas artimas šiandieniam: trijų į viršų siaurėjančių tarpinių, skaidomų nedidelėmis nišomis, dengtas aukštu aštuoniakampi stogu. Žemutinės pilies vaizdas nedetalizuojamas, tačiau gana aiškiai galima išskirti pusiau uždara kiemą, stačius rūmų stogus, prie fasado prisišliėjusį laiptinės bokštelį. Rūmus užstoja gotikinė katedra. M. Moreliovskio piešinyje atkuriamas galėjęs būti gynybinio-rezidencinio komplekso vaizdas, tačiau nesilaikoma nuoseklumo, laisvai interpretuojami istoriniai duomenys. Pagal T. Makovskio piešinį parengtame Žemutinės pilies atstatymo plane M. Moreliovskis pateikia gana tikslų ir šiandieninius tyrimus atitinkantį rezidencinių rūmų fasado vaizdą. Fasadas horizontaliai karnizais padalintas į tris tarpsnius. Vertikaliai – skaidomas prišlietais bokšteliais. Pabrėžtina, kad aukštesnysis bokštelis pavaizduotas ne stačiakampio, bet apskrito plano, su vertikalia nišų eile. Bokštelis atkartoja katedros varpinės formas ir struktūrą: abu statinius dengia išgaubti pusapvaliai šalmai su ištemptu žibintu (varpinė) ir dekoratyvia smaile (laiptinės bokštelis).

V. Drėmos monografijoje *Dingęs Vilnius* publikuotuose K. Račinsko, B. Ligberio, I. Trutnevo darbuose gausu netikslumų: šlubuoja rezidencinių rūmų ir šalimais stovinčios katedros tarpusavio proporcijos, trūksta eksterjerų detalių. Pavyzdžiui, K. Račinsko darbe rūmai pavaizduoti pernelyg smulkių proporcijų, atrodo sumenkę šalia katedros. B. Linberio ir I. Trutnevo – atvirkščiai – per daug stambių proporcijų, užgožiantys katedrą. Kaip anksčiau sukurtame M. Januševičiaus piešinyje, pilis pavaizduota su dviem įvažomis, sode iškeltas neaiškos paskirties bokštas. B. Linberio vario raižinyje rūmai pavaizduoti apibendrintai, perteiktas tik jų siluetas. Atspaudas stokoja vieningos perspektyvos – katedra pavaizduota iš aukštesnio žiūros taško nei patys rūmai. Neteisingai perteiktas perspektyvinis katedros vaizdas – bažnyčia atrodo lyg žemėjanti, sunku suvokti jos ir rūmų proporcijas. N. Ordos sukurtoji pilies rekonstrukcija, litografuojant „apgęžta“ veidrodiniu principu. Rūmų eksterjero detalės perteiktos tiksliau nei prieš tai aptartuose pastato vaizduose, tačiau kaip ir daugumoje kitų darbų – sukurta istorinė klastotė. P. Stuokos-Gucevičiaus perstatyta katedra, renesansiniai Valdovų rūmai

ir funkcionali Aukštutinė pilis niekada nestovėjo drauge. Kai buvo baigta katedros rekonstrukcija (1783–1801), rūmai jau buvo beveik visai nugriauti (1799–1808), o iš Aukštutinės pilies buvo likęs Vakarinis bokštas ir rūmų griuvėsiai. Tuo tarpu imaginaciniuose atkūrimuose ši informacija tarsi ignoruojama ar aukojama, kuriant darnesnę kompoziciją. Kita vertus, darbus vertinant ne kaip retrospektyvinius bandymus prikelti senąją architektūrą, bet kaip atstatymo idėjų vizualizacijas – šios „klaidos“ gali būti pateisinamos.

Pūčkoriuose stovėjusius LDK didikų Radvilų rūmus XIX a. II p., remdamasis P. de Rossio piešiniais, atkūrė Napoleonas Orda. Originalus P. de Rossio darbas nėra išlikęs, todėl priimta pagal jį sukurta kartotės lyginti su manomai tiksliausia Jono Šolmos atlikta kopija⁸. Litografijoje pavaizduoti irstantys renesansiniai rūmai iš vakarų pusės. Fasadas ritmiškai skaidomas jonėniniais piliastrais ir jų tarpuose išdėstytais stačiakampiais langais. Lyginant su J. Šolmos darbu, išryškėja N. Ordos pritaikytos imaginacinės detalės: pusapskritimiai langai piešinyje virto stačiakampiais, atvira atiko arkada tapo uždara, santūrios dviaukščio dešiniojo korpuso sienos – skaidomos langų, o bokštas – šaudymo angomis. Kitame piešinyje, vaizduojančiame Radvilų rūmus⁹, yra tik nežymus imaginacinis nukrypimas nuo pirminės kopijos – suvienodinto dydžio antrojo aukšto langų angos. Svarus dailininko indėlis – sukurta romantizuota aplinka: tankus medžių sąžalynas, vienaaukščio mūrinuko kampas ir nusiėtusioje gatvės perspektyvoje kylantys dviaukščiai rūmai – irstantųjų priešingybė ir savotiškas jų prisiminimas.

Be populiariojo Vilniaus Aukštutinės ir Žemutinės pilies dueto, dailininkai bandė atkurti ne mažiau romantiškų Trakų, Kauno ir Krėvos, Naugarduko, Medininkų pilių vaizdus. Kaip jau minėta skyriaus pradžioje, ryškiausias – J. Kamarausko indėlis, tačiau yra ir kitų menininkų sukurtų imaginacinių pilių atvaizdų. Pavyzdžiui, 1927 m. Napoleono Staniko darbas *Kauno pilies kampelis* (6 pav.).

Sukurtas imaginacinis pilies vaizdas yra sunkiai ar veikiau – visai neatpažįstamas. Dailininkas pateikia subjektyvią pilies viziją: netvarkingai apstatytas pilies kiemas, supamas išlenktos aukštos sienos su

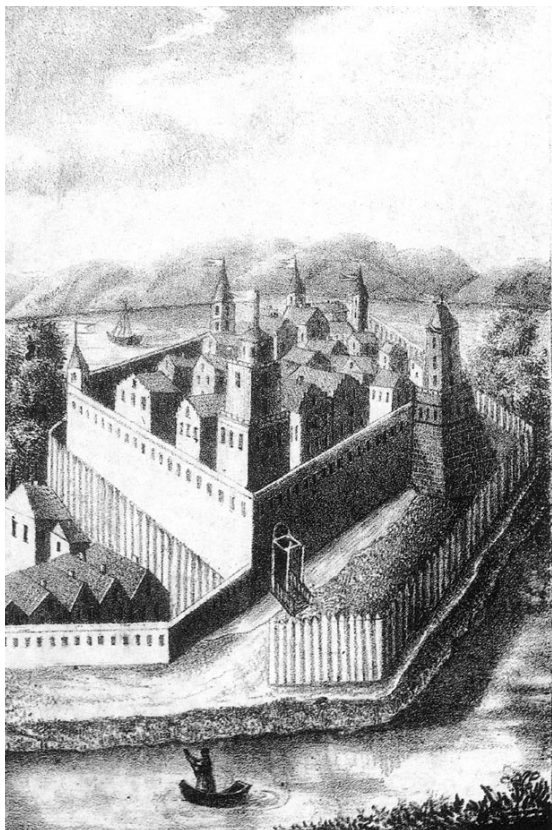


6 pav. Napoleonas Stanikas. Kauno pilies kampelis. 1927 m. ČDM. R. Statulevičiūtės-Kaučikienės fotografija.

išsikišusiais kaminais. Numanomų statinių fasadus skaido chaotiškai išdėlioti stačiakampiai, segmentiniai ir barokiški ovalūs langai. Kai kurie jų dengti trikampaiais sandrikais, kiti puošti jų formą atkartojančiais apvadais. Dešinysis korpusas papildytas puošniu balkonėliu ir įstrižai prie sienos prišlietais laiptais. Kieno erdvę skaido ištemptos virvės ir išsikišusi gervė. Medžiagiškumas, kaip ir pats objektas, yra sunkiai atpažįstamas. Apie pastato paskirtį ir imaginacinį retrospektyvinių darbo pobūdį byloja ne tik sukurta paslaptinga atmosfera, bet ir vieniša sargybinio figūrėlė, išryškinanti mūrų masyvumą ir grėsmingas proporcijas. Pastarasis darbas neturi ikonografinės vertės, tačiau yra įdomus kaip subjektyvi architektūrinė vizija. Kiek tikslesnę retrospektyvinę Kauno pilies vizualizaciją sukūrė J. Oziemblauskas (7 pav.). Nedatuotame piešinyje pilis perteikta iš pietų pusės. Aukšta tvora aptverta pilis įkomponuota taisyklingoje keliakampėje saloje. Pilies kiemą juosiančioje sienoje tolygiai išdėstytos šaudymo angos, rytiniame kampe ant penkiakampio pamato iškeltas į viršų smailėjantis bokštas. Pilies kiemas netvarkingai užstatytas go-

tikiniais ir renesansiniais pastatais, iškilusios statinių smailės puoštos vėliavomis. Piešinyje perteikta pilies aplinka: prie tvoros šliejais miesto pastatai, horizontą riboją aukštos kalvos, Neryje stovi laivas ir nedidelė valtelė. Tai taip pat nuoseklesnėmis studijomis nepagrįstas, romantinis Kauno pilies vaizdas, perteikiantis ne numanomą istorinį vaizdą, bet idealios, trokšamos praeities vizijas.

Kiek kitokį Kauno pilies vaizdą 1893 m. sukūrė J. Kamarauskas. Akvarelėje *Kaunas XIV–XV a. pilis*¹⁰ pilis pavaizduota atskirai, o kitame – įtraukta į imaginacinį 1600 m. Kauno miesto planą. Iš paukščio skrydžio pavaizduota uždaro stačiakampio plano pilis su keturiais kampiniais bokštais, įkurta Nemuno, Neries ir juos jungiančio griovio suformuotoje atskiroje saloje. Kauno pilies rekonstrukcija nėra tiksli: vienodo plano kampiniai bokštai, tankiai neaiškios paskirties gotikiniais pastatais užstatytas pilies vidinis kiemas (motyvas kartojamas iš J. Oziembrausko atspaudų). Pilies planas buvo su-



7 pav. J. Oziembrauskas. Kauno pilis. LNM. Publikuota: *Lietuvos istorijos paminklai: iš Lietuvos istorijos ir etnografijos muziejaus rinkinių*. 1990.

kurtas naudojantis tuo metu buvusiais ir publikuotais Kauno retrospektyviniais planais¹¹. Lyginant su 1930 m. V. Bičiūno publikuotu Kauno retrospektyviniu planu, pažymėtina, kad J. Kamarauskas naudojo tą pačią pilies schemą, tik piešinyje ją apvertė. Tad dailininkas ne tik pakartotinai atkūrė jau žinotą vietovės topografinę situaciją, bet ir pastatų išdėstymą bei urbanistinę struktūrą.

Trakų pilių vaizdų buvo sukurta daugiau nei Kauno, Medininkų ar Krėvos pilių. Išskirtinė, Galvės ežero saloje pastatyta, pilis traukė ne tik rašytojų, bet ir dailininkų dėmesį. XIX a. prasidėjus diskusijoms apie Trakų pilių, kaip kultūros paminklų, vertę, pastatų būkle palaipsniui susidomėjo ne tik Lietuvos, bet ir užsienio dailininkai. Su nedideliais skirtumais, kurie atsirado veikiau dėl dailininkų pasirinktos kompozicijos ir išraiškos priemonių, nei dėl griuvėsių pakitimų, XIX a. II p. Lietuvos dailininkai sukūrė 6 žinomus¹² Trakų Salos pilies vaizdus. 3 piešinius Salos piliai skyrė dailininkas N. Orda. Vaizdas piešiniuose atliktas apibendrintai, yra ikonografinių netikslumų, todėl šie darbai neturi didelės pažintinės reikšmės¹³. Susidomėjimas Trakų pilimis paskatino Sankt Peterburgo Dailės akademijos studentą S. Vorobjovą apsilankyti miestelyje. Viešnagės metu S. Vorobjovas sukūrė 5 piešinius, kurių viename, vaizdingų apylinkių apsuptyje, užfiksuota Trakų Salos pilis. 1855 m. piešinyje romantišką nuotaiką kuria išraiškingos gamtinės aplinkos ir irstančių pilies liekanų santykis. Vykusi dokumentacija kurstė romantines vizijas apie pilių atstatymą. Nuošalyje neliko ir piešėjai. Kelis Salos pilies rekonstrukcinius piešinius sukūrė J. Kamarauskas. Jo darbuose Salos pilis vaizduojama nuo ežero pusės, tačiau yra keli darbai, kuriuose perteikiami atskiri rekonstrukciniai fragmentai (pvz., bokštų), vidinio kiemo rekonstrukcinis vaizdas. J. Kamarausko Trakų Salos pilies imaginacinės vizijos artimos specialistų rengtiems projektams. Darbuose pagrįstai ir aiškiai perteikiama pastato struktūra, planas, aiškiai atpažįstamas medžiagiškumas, konstrukcinės ir dekoratyvinės detalės. Lyginant J. Kamarausko sukurtus Salos pilies vaizdus su architektų rengtomis atstatymo koncepcijomis, pastebima daugiau dekoratyvinių detalių nei plano ar konstrukcinių elementų skirtumų.

Nesudėtingo plano XIX a. II p.–XX a. I p. pakankamai gerai išlikusių Medininkų, Krėvos, Lydos pilių rekonstrukcijos yra gana tikslios, nepasižymi išskirtiniais bruožais. Pavyzdžiui, 1894 m. J. Kamarausko akvarelėje *Lyda* matomas atkurtas pilies vaizdas, aktyviai verdantis gyvenimas vaizduojamas išraiškingu stafažu.

Gynybinės architektūros imaginacinėms rekonstrukcijoms priskirtini ir XIX a. pabaigoje J. Kamarausko sukurti Vilniaus miesto gynybinės sienos ir vartų sistemos piešiniai. Trakų, Vilijos, Subačiaus, Medininkų ir kitų vartų vaizdus J. Kamarauskas atkūrė naudodamas rašytinius šaltinius ir turimą ikonografinę medžiagą – P. Smuglevičiaus sepijas. Šios rekonstrukcijos atliktos, cituojant ištisus P. Smuglevičiaus piešinių fragmentus arba perkuriant visą vaizdą, jį patobulinant, papildant trūkstamais elementais. Pavyzdžiui, 1897 m. kuriant Vilijos vartų rekonstrukciją, naudotasi P. Smuglevičiaus piešiniu, tik patys vartai vaizduojami iš priešingos pusės. Konstrukcija ir tūris perteiktas tiksliai, o dekoratyvinės ir konstrukcinės detalės (pvz., stačiakampės nišos vartų šoniniame fasade) perteiktos raiškiau, patobulinta jų forma. J. Kamarauskas išryškino statybinių medžiagų atodangas, konstrukcinius ir dekoratyvinius elementus. Dailininkas studijavo turimą istorinę medžiagą, ją vertino, buvo lankstus, naudojos naujais faktais. Tai liudija keli vieno objekto rekonstrukciniai piešiniai, kuriuose pastebimi nedideli konstrukcinių ir dekoratyvinių detalių skirtumai. Kurdamas vartų retrospektyvinius vaizdus, J. Kamarauskas siekė pateikti visuminį, nuo urbanistinės aplinkos neatsietą, statinio vaizdą. Pavyzdžiui, stafažu pagyvintame piešinyje *Rūdininkų vartai* dailininkas pavaizdavo ne tik atkuriamą objektą, bet ir jo architektūrinę aplinką: sieną ir iš už jos kyšančius gyvenamuosius pastatus, Visų Šventųjų bažnyčią su varpine. Atkuriant vartų vaizdus neišvengta ir klaidų, atsiradusių dėl istorinių faktų nežinojimo (pvz., Išganytojo (Spaso) vartų rekonstrukcija).

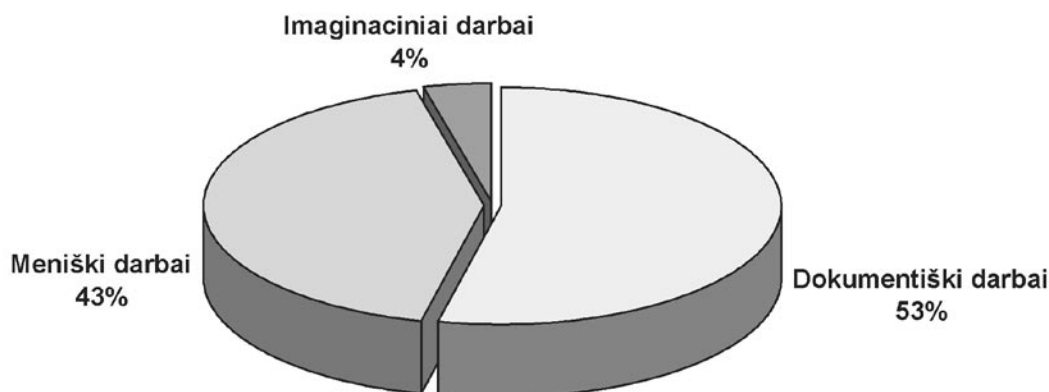
Buvo kuriama ne tik gynybinės ir rezidencinės architektūros imaginacinė ikonografija, bet ir retrospektyviniai *sakralinių pastatų* vaizdai. Daugiausia dėmesio sulaukė 1877 m. susprogdinta Vilniaus Šv. Juozapo bažnyčia. Pagal vienintelę 1873 m.

J. Čechavičiaus fotografiją XIX a. pab.–XX a. I p. buvo sukurti trys J. Slendzinskio, N. Ordos ir J. Hoppeno piešiniai. Visi trys darbai yra tikslios fotografijos kopijos, skiriasi tik atlikimo technika, pavaizduotu stafažu. 1941 m. Z. Čaikovskis akvarele spalvintame piešinyje *Šv. Kazimiero bažnyčia XVII a.* bandė atkurti 1618 m. statytos bažnyčios ankstyvojo baroko formų pagrindinio fasado vaizdą. Pastatas pavaizduotas santūresnio dekoru, tačiau esminių skirtumų tarp įsivaizduoto ir dabar stovinčio pastato nėra. Rekonstruojant Vilniaus Žemutinės pilies rezidencinius rūmus, buvo stengiamasi atkurti ir buvusį katedros vaizdą. Retai rekonstrukcijose vaizduota visa katedra, dažniausiai tik nedidelis bažnyčios ir rūmų jungties fragmentas. Tačiau, pavyzdžiui, M. Moreliovskio atstatymo pasiūlyme pateiktos katedros fasadų išklotinės, sukurto pagal T. Makovskio piešinį. Kitame, jau aptartame M. Moreliovskio darbe, katedra vaizduojama gotikinių formų, su dviem priekiniame fasade įkomponuotais bokštais, varpinės vietoje – gynybinis miesto sienos bokštas. Katedra pavaizduota dengta aukštu dvišlaičiu stogu, paremta keliatarpniais į viršų siaurėjančiais kontraforsais.

BRUOŽAI IR TENDENCIJOS

Vertinant XIX a. II p.–XX a. I p. architektūros ikonografiją, atliktą dailės priemonėmis, matyti, kad imaginacinio pobūdžio darbai tesudaro apie 4 proc. visų kūrinių (8 pav.).

Ši nedidelė darbų grupė tematiškai (vertinant pagal vaizduojamą objektą) yra nevienalytė. Dažniausiai buvo vaizduojami miesto fragmentai (apie 30 proc.), pastatų grupės (apie 40 proc.) ir pavieniai pastatai (apie 30 proc.). Mažiausiai dėmesio dailininkai kreipė į miestų vaizdus (9 pav.). Perteikti ištiso miesto ar gyvenvietės vaizdą buvo sudėtinga, darbas reikalavo ne tik istorijos, bet ir geografijos žinių bei gero erdvinio mąstymo ir, žinoma, perspektyvos išmanymo. Be to, architektūra, kaip fizinės erdvės dalis, yra lengviau atpažįstama nei viso miesto, sudaryto iš daugybės atskirų architektūros objektų, vaizdas. Todėl neretai retrospektyviniai miestovaizdžiai yra papildomi tekstu, nurodančiu vaizduojamą laikotarpį. Tuo tarpu architektūra (kaip atskiras miestovaizdžio vienetas) yra lengvai



8 pav. XIX a. II p. – XX a. I p. architektūros ikonografija

atpažįstama, lengviau aktualizuojamas ir todėl patrauklesnis objektas. Per jį lengviau perteikti ideologinę žinią ar konstruoti kūrėjo ir suvokėjo (žiūrovo) tapatybę. Kitaip tariant, žiūrovas greičiau atpažins ir įsimins vieną objektą, nei ištisą jų grupę.

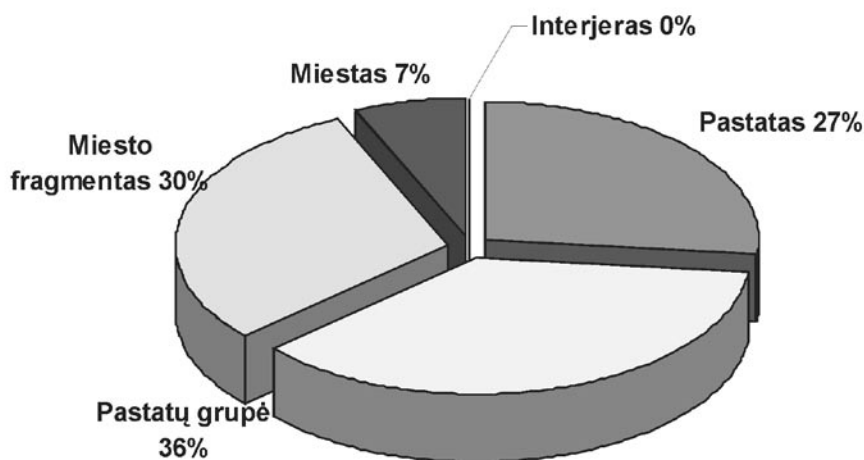
Labiausiai mėgti buvo akių lygio ir aukštas žiūros taškas (10 pav.), kuriuos rinkiasi, vaizduojant pavienius architektūros statinius, neskirstant jų pagal tipus.

Taip pat mėgti nedidelės apimties miestovaizdžiai su vienu dominuojančiu statiniu (pvz., Vilniaus gynybinių vartų rekonstrukcijos). Naudojant akių lygio žiūros tašką, perteikiamas pastato ar pastatų vaizdas yra artimiausias natūraliai žmogaus žiūrai. Tai ypač svarbu, kuriant retrospektyvines architektūros rekonstrukcijas, nes optiškai įprastu vaizdu žiūrovas labiau linkęs patikėti, kaip galėjusiu būti. Tai XIX a. pabaigoje–XX a. I p. buvo ypač svarbu, formuojant lietuvių tautinę tapatybę. Atpažįstamus pakitusius (pvz., Šv. Juozapo ar Šv. Kazimiero bažnyčios) ir vizualiai pateisinamai atkurtus (pvz., gynybinės architektūros rekonstrukcijos) architektūrinių pastatų vaizdus, pateiktus jam įprastu rakursu, žiūrovas lengviau atpažįsta ar įsimena. Pavyzdžiui, jau minėtame Z. Čaikovskio piešinyje *Šv. Kazimiero bažnyčia XVIII a.* pastatas vaizduojamas iš akių lygio žiūros taško, dažnai sutinkamu rakursu – beveik *en face*. Pasirinktas rakursas turi bent du privalumus: pirma – žiūrovas iškart atpa-

žįsta vaizduojamą objektą, antra – lengva pastebėti ir įvertinti dailininko atkurtosios ir dabar stovinčios bažnyčios fasadų skirtumus.

Aukštas žiūros taškas naudotas rečiau. Pastatai perteikti lyg nuo kalvos ar žvelgiant nuo gretimo statinio, tokiu būdu tarsi atveriant vaizduojamos architektūros aplinką. Dar rečiau naudotas žemas žiūros taškas. Paprastai jis pasitelktas vaizduojant gynybinius įtvirtinimus (pvz., Vilniaus Aukštutinė pilis ir jos Vakarinis bokštas) ir siekiant pastatams suteikti papildomo didingumo. Visi pastatai, kurių imaginacines rekonstrukcijas dailininkai kūrė, yra nekasdieniai – sakraliniai arba gynybiniai. Jų mastelis ženkliai skiriasi nuo paprastų gyvenamųjų namų ar prekybinių statinių. Vaizduojant iš žemo ir aukšto žiūros taškų, dar labiau paryškiamas atkuriamo pastato ir jo architektūrinės aplinkos mastelių skirtumas, pastatui suteikiama didingumo ir išskirtinumo. Pavyzdžiui, J. Kamarausko sukurtuose Vilniaus gynybinės sienos ir vartų imaginaciniuose piešiniuose, dažnai naudoti abu šie žiūros taškai. Iš abiejų žiūros taškų dailininkui pavyko perteikti ne tik galėjusius būti pastatų vaizdus, bet ir iš įprasto žiūros taško nematomas miesto panoramas.

Kurdami retrospektyvius miestų vaizdus-planus dailininkai dažnai taikė topografinį vaizdą (pvz., *Kaunas 1600 m.*). Tokį kūrėjų pasirinkimą lėmė vaizduojamas objektas. Norėdami perteikti išsamų miesto urbanistinį ir gamtinį karkasą, kūrėjai



9 pav. Objektas XIX a. II p.–XX a. I p. imaginacinės architektūros vaizduose.

turėjo rinktis arba aukštą žiūros tašką, arba kurti topovaizdą. Topografinis vaizdas arba vadinamoji „paukščio skrydžio“ perspektyva retrospektyviniam darbui teikia romantiškumo. Pavyzdžiui, J. Kamarausko, M. Januševičiaus, Z. Čaikovskio ir kitų kūrėjų atlikti imaginaciniai retrospektyviniai Vilniaus, Trakų, Kauno miestų aerovaizdai primena aerofotografijas, kurių dar nebuvo. Tad žiūrovui pateikiamas ne tik „kažkada“ buvęs idealus miesto vaizdas, bet ir taip, kaip žiūrovas negalėtų pamatyti.

Imaginacinėse rekonstrukcijose gausiai naudoja-

mas stafažas. Juo kuriama atitinkama socialinė ir istorinė terpė. Dažniausiai vaizduojamos miestiečių figūros, perteikiama socialinė miestų ar vietovių sudėtis.

Pavyzdžiui, J. Kamarausko sukurtame XVII a. Kauno plane dailininkas vaizduoja įvairių profesijų ir užsiėmimų žmones: sielininkus, žvejus, prekybininkus, miestiečius ir pan. Dažname imaginaciniame darbe vaizduojami buriniai laivai, senovinės karios (J. Hoppenas *Šv. Juozapo bažnyčia*). Stafažas naudojamas tiek kuriant retrospektyvines idealaus miesto vizijas, tiek pateikiant atskirų pa-



10 pav. XIX a. II p.–XX a. I p. imaginacinės architektūros vaizduose pasirenkamas žiūros taškas.

statų rekonstrukcinius projektus. Abiem atvejais stengiamasi sukurti nostalgiską, idealią, kitokią nei esama, aplinką.

- XIX a. II p.–XX a. I p. Lietuvos dailininkų sukurtos imaginacinės architektūros ir miestovaizdžių rekonstrukcijos nėra visiškai istoriškai pagrįstos ir nestokoja imaginacinių elementų. Jos reprezentuoja *galėjusį būti* pastato, pastatų komplekso ar miesto vaizdą.

- XIX a. II p.–XX a. I p. imaginacinės architektūros rekonstrukcijos svyravo tarp dviejų kraštutinių. Dailininkai kūrė labai tikslus, beveik mokslinio pobūdžio rekonstrukcinius projektus ir mistifikuotas, išmone paremtas architektūrinės vizijos. Vieni, veikiami romantinių inspiracijų, kūrė kompiliacinius, vaizduote grįstus, rekonstrukcinius piešinius. Kiti rekonstrukcines idėjas grindė moksliniais tyrimais, ankstesne ikonografinė medžiaga ar/ir rašytiniais šaltiniais. Žinoma, buvo sukurta vidutinių, dokumentinė ar meninė vertė neišsiskiriančių, retrospektyvinių statinių piešinių. Pastaruosiuose dažniausiai buvo kopijuojama ir mėgėjiškai interpretuojama turima ikonografinė medžiaga. Miestovaizdžiai ir kai kurios pastatų rekonstrukcijos labiau kreipiamos į nuotaikos, romantizuotos praeities išpūdzio perteikimą ar idealios praeities fizinės aplinkos atkūrimą arba sukūrimą. Tuo tarpu retrospektyvinė kartografija ir pastatų atvaizdai yra artimi ikonografiniams dokumentams.

- Imaginacinių retrospektyvinių miestų ir architektūros vaizdų įtaigumas priklauso ne tik nuo vaizduojamo objekto tikslaus perteikimo, bet ir nuo meninės išraiškos priemonių – tinkamai parinkto žiūros taško, kompozicijos ir stafažo.

- Imaginaciniai miestų ir architektūros atvaizdai sudaro tik nedidelę visos architektūros ikonografijos dalį. Jie, perteikiantys koncentruotas architek-

tūros istorijos ir ikonografijos žinias, yra reikšminga kultūros paveldo dalis, atskleidžianti idilinio peizažo Lietuvos dailėje posūkį, paveldosauginės ir meninės minties raidą.

Nuorodos

¹ Populiariausi objektai buvo Vilniaus Aukštutinė ir Žemutinė, Trakų, Kauno pilys. Domėtasi istorinėmis senųjų LDK miestų dalimis.

² Clark, Kenneth. *Landscape into art*. Edinburg: Penguin books, 1961, p. 67–85.

³ Ten pat.

⁴ Vilniaus pilių vaizdus 1832 m. kopijavo K. Račinskas, 1835 m. – M. Januševičius, 1840 m. – J. I. Kraševskis, 1865 m. – I. Trutnevas, 1880 m. – N. Orda, 1925 m. – J. Kamarauskas.

⁵ Hoppenas, Jurgis *Pohulianka prieš 100 metų*. 1925. LNM, inv. nr. IMik 1360.

⁶ Izometrija – paviršiaus atvaizdas kitame paviršiuje, kai kreivių ilgiai nekinta, pvz., cilindro išlenkimas į plokštumą. *Tarptautinių žodžių žodynas* / ats. red. A. Kinderis. Vilnius: Alma littera, 2001, p. 335.

⁷ Budreika, Eduardas. *Gedimino kalno pilies Vilniuje vakarinio bokšto rekonstrukcijos*. In: *Valstybinis LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis*. Vilnius, 1958, p. 5–6.

⁸ Drėma, Vladas. *Dingęs Vilnius*. Vilnius: Vaga, 1991, p. 155–158; In: Levandauskas, Vytautas, Vaičekonytė-Kepežinskienė, Renata. *Napoleonas Orda: Senosios Lietuvos architektūriniai peizažai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 91.

⁹ Napoleonas Orda. *Barboros Radvilaitės rezidencijos vaizdas*, 1875 m. In: Levandauskas, V., Vaičekonytė-Kepežinskienė, R. *Napoleonas Orda: Senosios Lietuvos architektūriniai peizažai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 92.

¹⁰ Algimanto Miškinio kolekcija.

¹¹ Statulevičiūtė, Rūta. *Iš A. Miškinio kolekcijos: Senosios architektūros fragmentai Juozo Kamarausko akvarelėse*. In: *Nemunas*, 2004 rugpjūčio 19–25. nr. 18, p. 2.

¹² Baliulis, Algirdas, Mikulionis, Stasys ir Miškinis, Algimantas. *Trakų miestas ir pilys: istorija ir architektūra*. Vilnius: Vaga, 1991, p. 193–198.

¹³ Levandauskas, Vytautas ir Mikulionis, Stasys. *Trakų pilių ir miesto ikonografija Krokuvos Tautiniame muziejuje*. In: *Architektūros paminklai*. T. 13. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1993, p. 72.

Visionary Views of Architecture in the Lithuanian Art of the Second Half of the 19th and the First Half of the 20th Centuries

Key words: Lithuanian art of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, architectural iconography, imagination.

Summary

Architectural views in art show when and where a work of art was created and give physical space for the depicted subject. Visionary views of architecture give an illusion of desirable epoch and reveal possibilities of the artist's imagination under the sway of particular time rhetoric. In Lithuania, townscapes and views of architecture took off in the 19th century and evolved in two ways – documentary and visionary views. As both were created by the same artists, the depicted object is also the same – memorial architecture such as castles, residences and churches. Such selection was determined by historical circumstances and patriotic and romantic rhetoric of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries. Artists were attracted by destroyed or damaged buildings which associated with the lost might of the state and idealized past of the nation. Citizens and artists remembered the architectural objects which had been changed or ruined. These buildings became blank spots of the townscape in peoples' memory. Artists reconstructed the lacking elements and tried to fill the vacuum. In this way, old castles, churches and medieval old towns were reborn in the visionary townscapes of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. These townscapes were often collected from single imaginative details or old written and iconographic sources like puzzles (for example, works of Sigizmundas Čaikovskis, Marcelinas Januševičius, Juozapas Kamarauskas and others).

The present article analyzes visionary views of Lithuanian cities and architecture, basing on historical sources and artifice. The biggest part of the visionary reconstructions is efforts to restore the destroyed and changed views of the buildings and city fragments. Different value of these works was determined by the lack of historical knowledge and accessibility to it and subjective interpretations and aims of the artists. Visionary reconstructions of the mentioned period swing from scientific reconstruction projects to architectural and urban visions based on imagination. Some artists composed architectural fictions and pastiches, whereas others used scientific research and iconography. As a matter of course, very average works without documentary and artistic value were created. Some of the works were mean copies and amateur interpretations of the iconographical sources. Townscapes and some building reconstructions were polarized towards moods, romantic past impressions and exertions to restore the idealized physical environment. On the other hand, retro cartography and building views were close to iconographical documents.

The article reviews a considerable amount of iconographical material of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries. Statistical data of the drawings and pictures of the mentioned period is presented. The questions addressed in the work are as follows: what is the documentary value of the analyzed iconography? Can these works be a reliable iconographical source? What is their significance in the Lithuanian art of the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries?

The present work complements recently published iconographic researches. Known and new unpublished drawings and paintings are also presented and evaluated.

Erdvinės lietuvių tautinio stiliaus politikos projekcijos 1918–1939 m.

Reikšminiai žodžiai: architektūra, tautinis identitetas, politika, tarpukaris.

IVADAS

Laikmetį atspindinčios architektūros idėjos – daugiabriaunis reiškinys. Dalis jų įgauna realius pavidalus, prisitaiko prie ekonominių bei socialinių realijų. Kitos nunyksta, nepalikę bemaž nė pėdsako. Tačiau architektūros ištakas, paveldą, būtina suvokti ne tik kaip statinius, miestus, materialųjį paveldą, bet ir kaip idėjinį paveldą, kuris sudaro neatskiriamą architektūros kultūros dalį.

Architektūros tautiškumo, nacionalinio identiteto klausimas – viena ryškiausių Lietuvos architektūrinės minties apraiškų, tarpukario metais įgavusi tiek konkrečių statinių, tiek plačios diskusijos pavidalą. Čia turime atkreipti dėmesį, kad identiteto problematika Lietuvos architektų protus jaudino visą XX a. Ar tai būtų *tautinis stilius* tarpukario Lietuvoje bei pokario išėivijoje, ar regioninio savitumo paieškos buvusioje Sovietų Sąjungoje – šį mastymą vienija tie patys architektūriniai principai ir uždaviniai. Tad vienaip ar kitaip prisiliedami prie tarpukario architektūros tautinio tapatumo sampratų, savotiškai sugrįžtame tiek prie Lietuvos architektūrologijos, tiek prie architektūros bei politikos santykio ištakų.

Koncentruojantis ties tarpukariu, visų pirma, būtina akcentuoti, kad tautinis stilius gana aiškiai buvo susijęs su naujosios valstybės siekiu sustiprinti savo vaidmenį kultūros srityje. Kalbėdamas apie paveldo problematiką, V. Sezemanas yra užsiminęs: „dabar valstybės uždavinys suprantamas daug plačiau:

ji turi vadovauti visai tautos kultūrinei gyvatai, ne tik tvarkyti piliečių socialinius bei ekonominius santykius, bet ir skatinti dvasinės kultūros augimą ir šiek tiek nubrėžti jos vystymosi bendrus metmenis.“¹ Nors patys tarpukario architektai sąmoningos architektūros politikos neretai pasigedavo², architektūriniame kontekste tautinį stilių galima laikyti tokios kultūros politikos ašimi.

Tokiu būdu, galima daryti prielaidą, kad spaudoje ar tribūnose išsakomos mintys gana dažnai traktuotos kaip politizuota retorika, kuri ne visada turėjo įtakos architektūros formai, nebūtinai buvo kokio nors „stiliaus“ su jam būdinga formaliųjų bruožų visuma. Didelė dalis tekstų, diskusijų apie architektūrą, kuriuose vienaip ar kitaip eksponuojamas tautiškumo klausimas, tiesiog atspindi bendrąsias kultūrinės ir politinės tendencijas, patriotines nuotaikas: „ir mes lietuviai, turime parodyti savo aukštą kūrybą, kad ji taptų įdomi ir visuotiniška, kad iš jos matytų, jog ne veltui gyvename, ne veltui užimame žemės rutulyje vietą.“³ Kitą vertus, architektūros tautiškumas neretai sietas ar net tapatintas su bet koku pozityvesniu architektūros raidos reiškiniu: „atsižiūrint į tai, kad mūsų gyvenamasis laikas yra naujos, savitos architektūros kilimo laikotarpis ir į tai, kad mūsų miestuose ir kaimuose dar tik pradėta tvarkingiau statyti, aiškėja reikalus turėti tautinį šios kūrybos srities koštuvą bei lietuvišką architektūros mokyklą.“⁴ Panašios retorikos nevengta ir siekiant suteikti solidumo vienam ar kitam projektui. Architektūrinėse recen-

zijose ar apžvalgose bet koks lietuviškumo, tautinės pažangos motyvas statinyje sutinkamas su entuziazmu. Tad, bandant atskleisti svarbiausius šio reiškinio bruožus, svarbu akcentuoti, kad į architektūrinį mastymą tautinio identiteto idėjos ateina iš visuminio kultūrinio diskurso.

PIRMASIS ETAPAS: ARCHITEKTŪRA KAIP OPOZICIJA CARINEI PRAEIČIAI

Nors trumpi tarpukario nepriklausomybės dešimtmečiai neišvengė aiškiai pastebimų ekonominių, politinių bei idėjinių transformacijų, tačiau tautinis architektūros įprasminimas išliko viena pastoviausių idėjų, vienijusių diskusijai įvairių kartų ir pažiūrų architektus bei kultūros veikėjus. Visgi, galima įžvelgti ir tam tikrą šios minties raidą.

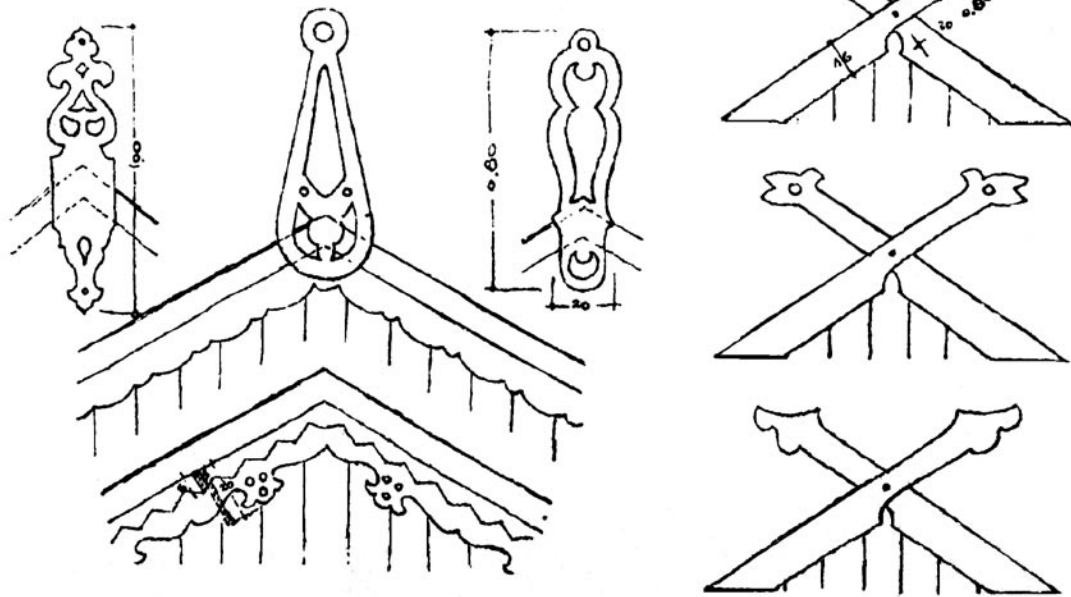
Pradžia neabejotinai sietina su Lietuvos atstatymo komisariato (LAK) veikla ir pabrėžtinu nusistatymu prieš carinės Rusijos palikimą. Degta noru deklaruoti save, sukurti naujosios valstybės architektūrinį veidą. LAK viešojoje prakalboje, pristatančioje leidinio *Statybos menas ir technika* uždavinius, teigiama: „Mes toli gražu negalime

džiaugtis Lietuvoje palikta Rusų architektūra. Todėl reikėtų dabar šioje srityje lavinti gerą ir rimtą lietuvių sielą.“⁴⁵ Meninėje plotmėje tokius siekius galima įvardyti jau kiek vėlesniais, pirmuosius tyrėjo žingsnius žengiančio, K. Čerbulėno žodžiais: „Lietuviai amžiais gaivališkai kūrė. Kūrė tam, kad lietuvių tauta sugebėtų išlaikyti savitą tautinį charakterį ir neasimiliuotųsi kitų tautų tarpe. Jis suprato, kad grožis yra kūryba, o kūryba – tautos egzistencijos ir jos tautinio potencialumo ugdymo pagrindas.“⁴⁶

Pirmuoju etapu bene lemiamą vaidmenį suvaidino liaudies meno tyrėjai ir puoselėtojai, kurie neabejojo, kad geriausias pagrindas *tautiniam stiliui* – liaudies menas plačiąja prasme. Ne viename tekste pabrėžiamas lietuvių „dailės jausmas“, jo polinkis į ornamentiką: „puoštas kryžius, kaip jis pasireiškė mūsų liaudies meno kūryboje – reikia sakyti yra Lietuvos tautiškas veikalas, yra savo rūšies mūsų piramidės.“⁴⁷ Pirmaisiais nepriklausomybės metais vyrauja tendencija populiarinti būtent tokio pobūdžio, matyt, lengvai suprantamą, tradicinę, agrarinės valstybės palikimą atspindinčią, architektūrą.



1 pav. Kooperatyvo Tulpė gyvenamasis namas Kaune, A. Mickevičiaus g. 15. Architektas A. Maciejauskas, 1926.



2 pav. Tautinio stiliaus dekorų pavyzdžiai. Iliustracija iš leidinio *Statybos menas ir technika*, 1923, sąs. 2 (5).

Įdomu, kad tai tampa sąmoninga propagandos apraiška: „Komisariatas propagandos reikalams ketina kiekvienoje apskrity pastatyti pavyzdingas ekonomines ūkio trobas.“⁸ Aktyvus LAK dalyvis A. Maciejauskas pabandė šiuos principus pritaikyti ir monumentaliojoje architektūroje. Gerai žinomas jo projektuotas kooperatyvo *Tulpė* Kaune, pavyzdys. [1 pav.]

Prabėgus dešimtmečiui, į liaudies meno motyvus architektūrinėje erdvėje jau žvelgta kur kas atsargiau. Antai architektas A. Šalkauskis rašo: „liaudies sprendžiami uždaviniai yra toki maži, kad jais mažai galima pasinaudoti sprendžiant šių dienų klausimus. [...] Perlieti motyvus iš medžio į akmenį, betoną ar geležį neįmanoma, nes tai yra dijametraliai priešingos medžiagos. [...] 1925–1926 metais Kaune vienas, tiesa ne architektas, bandė išreikšti mūrė ir tinke medinius ornamentus, bet sukūrė karikatūrą.“⁹ Visgi paanalizuokime, kokiais motyvais buvo grindžiamas tautinio stiliaus kildinimas iš kaimo (dažniausiai gyvenamosios) statybos.

Galime daryti prielaidą, kad tautos bruožų ieškojimas etninėje architektūroje paaiškinimas įsitikinimu, kad „gyvenamąją būstą paprastai statė vie-

tinis statytojas su vietiniais įrankiais ir iš vietinės medžiagos, jis turėjo specifinių gyvenamojo ruomo požymių, vadinasi, buvo tautinis.“¹⁰ Nors galutinis *tautinio stiliaus* apibrėžimas vargu ar buvo pateiktas per visą tarpukarį besitęsiančius ginčus, tačiau ankstyvuju laikotarpiu Lietuvoje *tautinis stilius* dažniausiai pateikiamas pernelyg nesigilinant į niuansus, kaip „graži ir Lietuvai typinga forma.“ Ta vadinamoji „typinga forma“ traktuota kaip „tautiniai motyvai – nutraukti iš esamųjų provincijoje triobesių.“¹¹ [2 pav.]

Tokie architektūriniai sprendimai šį etapą gana glaudžiai sieja su ankstyvosiomis vadinamosiomis *tautinės architektūros* sampratomis, susiklosčiusiomis dar Rusijos imperijoje.

Namo siluetas, drožybės dekoras, kiti apipavidalinimo darbai turėjo tapti pavyzdžiu, remiantis kuriuo, skatinta sukurti naująjį, netgi ir miestams skirtą, architektūros stilių: „Pavyzdžiui, kas lankėsi paskutiniojoje žemės ūkio parodoje Kaune, tas atsimena matęs gražių tvorų pavyzdžių. Tai vis mūsų kaimo originalios, gražios pintos tvoros. Ar jos nėra gražesnės už kokią nors štaketų tvorą? Panašiai ir su trobesiais. Kam ieškoti pavyzdžių kur

nors užsienyje? Ar ne geriau jų paieškoti kur nors senose Žemaičių sodybose ir juos pritaikinti naujiems pažangos ir higienos reikalavimams, išsaugojant jų stilių?“¹² Įdomu, kad drožybą, kaip tinkamą priemonę lietuviškos architektūros kūrimui, traktavo ir itin kritiškai šio stiliaus vertintojai: „iki šiol nenaudojami (ir netiriami) puikūs drožinėjimų motyvai nei įvairūs liaudies dekoravimai – visa tai, kas pilna įvairumo ir didelio savotiškumo“¹³ teigia M. Dobužinskis, čia pat ne itin palankiai apibūdindamas jau esamus pasiekimus: „toji mizerija, kuri laikoma dabar neva lietuvišku stiliumi, įeis į mūsų istoriją net ne kaipo kurjozas, bet kaipo bjauri „Kinderkrankheit“ – „1920–40 metų stilius“.“¹⁴

Vienoks ar kitoks etninės architektūros panaudojimas dažniau buvo susijęs su naujai besikuriančiomis ūkininkų sodybomis. Didelė propagandos dalis nukreipta būtent į šį segmentą, o ne į visuomeninę, reprezentacinę statybą. Tiesa, būta užuominų, kad ir kaimo statybai skirti pavyzdiniai projektai, praktikoje vargiai tenaudojami: „ūkininkai, turį žemės tik keletą ha, nepajėgia sau pavyzdingų trobėsių pastatyti, ir pašiepdami vadina juos dykduonių palociais.“¹⁵ Tad didesnis ar mažesnis teorinės minties atitolimas nuo praktinio pobūdžio reikalų liudija apie iš esmės utopinę ar politizuotą idėjų apie tautinės savimonės atspindį architektūrinėje formoje prigimtį.

Profesionaliosios, visuomeninės architektūros teigiamybių siejimas su liaudiškos, etninės architektūros panaudojimu kiek retesnis. Išskirtinis pavyzdys – vienas moderniausių tarpukario Lietuvos statinių – Kauno centrinis paštas. Architektas etninės architektūros motyvais rėmėsi ne tik kurdamas daugelį pastato dekoratyviųjų elementų (medinius laiptinių rizalitų rėmus [pav. 3], kai kuriuos dekoratyvinius interjero fragmentus), tačiau ir planinėje pastato struktūroje. F. Vizbaras rašo: „iš vidurio namo – įėjimas „gonkos“, toliau priemenė (vestibulis-avansalė), iš kurios pasiskirstoma į galus – pirkią (telefonų telegrafo skyrius) ir seklyčią (perlaidų skyrius), giliau per vidurį – maltuvė (operacijų salė).“¹⁶ Tačiau savitas funkcionalizmo bei *tautinės architektūros* derinimo pavyzdys jau tuomet vertintas nevienareikšmiškai. Anot M. Dobužinskio¹⁷: „Mėgdžioti medžio ypatybes akmeny, tinke ir



3 pav. Kauno centrinis paštas, Laisvės al. 102. Architektas F. Vizbaras, 1931. Detalė.

gipse yra architektūrinis nusižengimas (Kauno Paštas, Pažangos Rūmai). [...] O apskritai kalbant „kaimiečių stilius“, panaudotas moderniai estetei neišvengiamai išsilies į kokią nors liaudies stiliui svetimą formą, lyg pereinančią į „kitą plokštumą“, į kitą psichologiją.“¹⁸

Esminis *tautinio stiliaus* siejimas su kaimo architektūra byloja apie vieną būdingiausių pirmojo laikotarpio aspektų: akivaizdžiai stokota sąsajų su urbanistiniu kontekstu, modernia pasaulėžiūra. Didžioji dalis esamo miestų architektūros palikimo ne tik siejama su Rusija, bet ir vertinama gana negatyviai: „daugumoje atvejų miestai ir miesteliai sudaro tokį pat liūdną vaizdą, kaip nutautinti kaimai; jie, lyginant su kaimu, yra labiau apsileidę ir nešvarūs.“¹⁹ Tad mėginimai lietuviškos dvasios ieškoti profesionaliosios mūrinės statybos tradicijoje kur kas fragmentiškesni.

Tautinės architektūros paieškas siejant su istoriniais stiliais, reikšmingiausiu laikytas barokas. „Ne Vilnius baroko miestas, bet visa Lietuva „barokinė““ – teigia P. Galaunė, – toliau pratešdamas: „Gal to meno savybės sutampa su lietuvių charakterio savybėmis? Sunku pasakyti, galima tikrai faktas konstatuoti: barokas čia klestėjo, kaip ir savas buvo.“²⁰ Jo mintims pritaria ir kiti architektai ir kultūros veikėjai: M. Songaila, A. Mošinskis, V. Bičiūnas ir kt.

Sukurta nemaža neobarokinės stilistikos profesionaliosios architektūros pastatų. Plačiai žinomi pirmojo dešimtmečio M. Sangailos, V. Dubeneckio projektai. Barokinės architektūros atspindžių galime rasti ir medinėje architektūroje.

Įdomu, kad be įprasto Vilniaus barokinio paveldo akcentavimo, nesvetimas siekis apčiuopti gilesnę, esminę, Lietuvai būdingų architektūrinių formų prigimtį, stilinę architektūrą gretinant su kraštovaizdžiu: „praeities barokinės bažnyčios kaip tikrai idealiai darniai sutapo, susiliejo su mūsų krašto gamta, mūsų gamtos švelniais, ramiais kontūrais.“²¹ Tuo tarpu gotika šioje plotmėje sulaukia griežtos kritikos: „švelnioje [Lietuvos] aplinkoje – aštrios, sausos germaniškos „pseudogotiškos“ kilmės bažnyčių bokštų adatos (kurios gal visai vietoje tarp aštrių uolų, kalnų viršūnių ir t. t.) visai su mūsų krašto charakteriu nesiderina, jos nemaloniai išsiskiria lietuviškame landšafte. Pas mus palaipsniu, nejučiomis vyksta mūsų landšafto, mūsų gamtos vaizdo germanizacija.“²²

Kita vertus, būta ir visiškai priešingo gotikos vertinimo. Plačiai žinomi liaudies meno motyvais kurti G. Bagdonavičiaus baldai Kauno Karininkų ramovei, tačiau idėjiškai svarbi ir interjerui pasirinkta neogotikinė maniera: „pasirūpinta, kad šis būstas jau vien savo išvaizda labai ryškiai primintų mūsų garbingos praeities Vytauto gadinę ir kad jame kuo plačiausiai būtų atvaizduoti Vytauto žygiai. Tuo tikslu buvo parinktas, tais laikais plačiai pasklidęs, gotikos stilius.“²³ Svarstant apie naujo Vytauto Didžiojo muziejaus architektūrą, taip pat būta pageidavimų muziejų statyti „viduramžių Lietuvos pilies pavyzdžiu.“²⁴ Toks projektas iš pradžių pavestas prof. Songailai.²⁵ Abstraktus,

„senovės pilių“ stilius, gana iliustratyviai panaudotas ir Karo muziejaus pastate, kurį įrengiant, 1921 m. buvo „Nugriauta cerkvėlės bokšto kopula ir jos vietoje, architekto Dubeneckio planu, pradėta mūryti senovės pilies formos bokštas.“²⁶ [4 pav.]

Panašus, „Vytauto laikų pilies kontūro“, motyvas buvo naudotas ir Žemės ūkio parodų vietai Parodos kalne apipavidalinti.

Čia pat tenka atkreipti dėmesį, kad istorinis paveldas, jo populiarinimas taip pat tapo svarbia architektūrinės kultūros dalimi, besisiejiančia su tautinio identiteto puoselėjimu. Patrauklūs architektūros objektų aprašymai, siejant juos su romantizuota istorijos interpretacija, gana dažnas reiškiny tarpukario spaudoje. Atsitiktinai ar ne, nevengiama ir istorinei LDK priklausiusių teritorijų, Vilniaus krašto architektūrinių įdomybių, populiarinimo. O tūlo



4 pav. Karo muziejus Kaune (nugriautas, pastačius Vytauto Didžiojo muziejų). Rekonstrukcijos aut. V. Dubeneckis. 1921. Iliustracija iš knygelės *Akiras. Karo muziejus. Kaunas, 1930.*

lietuvio santykis su paveldu, galima spėti, nebuvo pats giliausias. P. Galaunės, M. Dobužinskio, A. Mošinskio ir kitų entuziastų straipsniuose galima justi nuolatinį raginimą atsigręžti į senąsias vertybes, be kurių „mūsų miestai netenka savo dvasios, išvaizdos, savo „charme“, savo praeities kultūros.“²⁷ Tokiu būdu, istorinės architektūros puoselėjimas, plačiai suvoktas turizmas²⁸, tarpukario kultūros veikėjų nuomone, taip pat turėjo praversti kaip svari architektūrinio bei tautinio švietimo priemonė. Tiesa, gana primygtinis noras bet kokia kaina istorinę architektūrą susieti su tautiniais motyvais kartais įgyja ir kurioziškų apraiškų. Antai viename iš populiarių straipsnių apie Kretingos vienuolyną autorius rašo: „likęs vienas, pripuoliau prie lango ir pamačiau, kad šis trobesys tėra Gedimino stulpų imitacija. Štai jo schema: |_|.“²⁹

Siekio architektūrinėmis priemonėmis pabrėžti nepriklausomybę savotiška kulminacija buvo požiūris į Rusijos paveldą. Noromis nenoromis Lietuvoje teko taikytis ne tik su nuolatos keiksnajamu „carinės Rusijos statybos įstatymu“, bet ir su materialiuoju palikimu. Tai sukėlė, šių dienų kriterijais vertinant, netgi kiek netikėtų diskusijų. Ypač aštri polemika išsiplėtojo dėl Kauno soboro³⁰, kuris, būdamas „diktas, guzuotas, milžiniais prinokusiais svogūnais užvožtas“³¹, akivaizdžiai dominavo Kauno miestovaizdyje. Tačiau ramybės nedavė ne mastelis, o politinis motyvas: „į jį įsižiūrėjus, pajuntamas virš galvos dvigalvio erelio plasnojimas, regimas ir tamsoje jo ieškantis, veriantis žvilgsnis.“³² Paskui šią retoriką pasipylė įvairiausių kaltinimų lavina. Esą statinys, kurio stilių „patys rusai pašiepdami vadino „Pobiedonoscevo stiliumi““³³, abejotinos architektūrinės vertės, nesuderinamų proporcijų, užstojantis Laivės alėjos kelią į Vytauto kalną. Statinį siūlyta nugriauti ir panaudoti medžiagą ligoninės, mokyklų, o gal net ir Prisikėlimo bažnyčios statybai.

Akivaizdu, architektūra čia tapo politikos įkaite, o į diskusijas buvo įvelti įžymūs visuomenės veikėjai. Antai P. Galaunė teigė: „Reikia griauti. Pirmiausiai dėl to, kad tai nėra joks architektūros šedevras. [...] O kadangi jis turi savo svetimą kvapą, tai kuriems biesams jį laikyti.“³⁴ Tuo tarpu J. T. Vaižgantas atsako: „begalviai – ne kitaip tenka pasakyti ir apie

tuos, kurie milijoninės vertybės pastatą sugriautų, kad atsivertų gatvės rėginėlis.“³⁵ Saliamonišką nuomonę pareiškė M. Dobužinskis: „Jei kartais įvyktų žemės drebėjimas ir jis sugriūtų, tai gailėtis tokio architektūros paminklo nebūtų reikalo. Šiaip gi soboro nugriovimo aktas, kokie ten nebūtų motyvai, visuomet užgaus religinius jausmus. Be to, šiuo laiku, kuomet SSSR eina maldos namų naikinimas – tas būtų kaip tai nepatogu.“³⁶ Tad 1932-aisiais, kuomet buvo nutarta bažnyčią remontuoti ir nudažyti „panaikinant slaviškus parašus“³⁷, sąlygiškai galima užbaigti pirmąjį laikotarpį, grindžiamą architektūrine opozicija carinei Rusijai.

TAUTIŠKUMO PROJEKCIJA: PAMINKLAS

Žinant, kad *tautinio stiliaus* ideologija glaudžiau siejosi su politine mintimi nei su aiškiai artikuliuota formaliąja raiška, į šį architektūrinės kultūros reiškinį galima pažvelgti ir kiek kitu kampu, kaip savitą erdvės tautinio įprasminimo priemonę, paminint ir įvairiopa traktuojamus paminklus. Visais laikotarpiais tai buvo populiari ir iliustratyvi forma architektūrinėmis ir urbanistinėmis priemonėmis išreikšti politinę valią. Ne išimtis ir tarpukario Lietuva, šioje plotmėje bandanti rasti atsvarą Rusijos palikimui: „paminklai tautų gyvenime turi neapsakomai didelės svarbos. [...] Buvusieji mūsų okupantai stengėsi sunaikinti mūsų senovės paminklus, o jų vieton pastatyti savo. Muravjovo laikais aplink Kauno pilį buvo parceliuojama mažais sklypeliais žemė ir apgyvendinama įvairiais elementais, „čtoby steret pamiatniki byvsavo veličija“ (nušluoti buvusios didybės paminklus).“³⁸ Tą pačią strategiją siekta pritaikyti ir lietuviško patriotizmo skatinimui. Reiškiny apėmė plačią urbanistinę ir geografinę erdvės nacionalizavimo programą (suteikiant gatvėms, aikštėms, sodams, gimnazijoms ir kitiems objektams politinę prasmę turinčius pavadinimus), tačiau šiame kontekste derėtų apsiriboti statinių architektūra.

Be abejonės, kai kalbama apie tarpukario paminklines erdves, visų pirma prisimenama mažuosius Lietuvos miestelius, kuriuose Vytautui Didžiajam, Nepriklausomybės, Žuvusiems nepriklausomybės kovose atminti ar kitoms progoms skirti paminklai, religinį gyventojų sąmoningumą akivaizdžiai



5 pav. Vytauto Didžiojo paminklas Perlojoje. Atidengtas 1931 Liepos 18 d. Publikuota: *Statyba ir architektūra*, 1989, nr. 12.

siekė papildyti tautiniu [pav. 5].

Visgi išpūdingiausia tautinio pasididžiavimo projekcija architektūroje – valstybės galią reprezentuojančių „rūmų“ projektavimas ir statyba. Jau nuo pirmųjų nepriklausomybės metų galime rasti įvairiausių architektūrinių fantazijų. Antai A. Jokimas siūlo statyti „rūmus“ Kaune, dabartinio Ramybės parko (tuomet kapinių) vietoje įrengus aikštę: „ant šios aikštės galima būtų pastatyti monumentalius rūmus, sakysime, invalidų namus, panašiai, kaip tai yra Paryžiuje.“³⁹ Grandioziniu masteliu išsiskiria ir siūlymai statyti Vytauto Didžiojo paminklą Nemuno ir Neries santakoje: „santaką reikėtų pakelti, išpilant siurbliais iš Nemuno ir Neries smėlį iki tokio aukščio, kuris apsaugotų tą vietą nuo pavasario potvynių. Pastatyti graikų ar kitokio stiliaus muziejų, atgręžtą į abiejų upių santakos vietą. Tarp muziejaus ir upių santakos pastatyti raitą statulą (D. L. K. Vytauto paminklą), nukreiptą Nemuno tėkmės kryptimi. Paminklo idėja: Vytautas tvirtai užstoja užpakalį

jo stovinčią Lietuvą nuo vakarų, iš kur iligus laikus Lietuvos nepriklausomybei grėsė pavojai.“⁴⁰ Apie santakos išnaudojimą panašioms tikslams jau 1924-aisiais kalbėjo ir inžinierius A. Jokimas: „Plane yra manoma toje vietoje padaryti apskritą aikštę iki 200 metrų diametre. [...] Vidury stovi Lietuvos Vytis su gražiomis alegorinėmis klombomis aplink, o iš kraštų stovylos mūsų senovės karžygių ir didvyrių.“⁴¹ Idėjinėje plotmėje savo politiniu užtaisu ne ką menkesnis ir žurnale *Technika* išspausdintas architekto K. Duž-Dušausko Basanavičiaus vardo namų projektas Vilniuje, Lukiškių aikštėje.⁴²

Tačiau laikas pirmuosius užmojus pakoregavo. Tarp ankstyvųjų paminklinės-reprezentacinės paskirties statinių derėtų paminėti tik Karo muziejų, kurio tikslas 1921 m. sausio 22 d. įsakymu kariuomenei buvo apibūdintas šiais žodžiais: „pagaminti būsiančioms kartoms amžiną paminklą to, kaip Lietuva, per amžius prieš varginta, numetė vergijos pančius ir su ginklu rankoje per skausmus ir kovą pasiekė savo nepriklausomybę.“⁴³ Šiandieną galime išskirti tris ryškiausiai valstybės politinį užmojų įprasminančius objektus. Tai Vytauto Didžiojo muziejus, Prisikėlimo bažnyčia ir Karininkų ramovė Kaune. Apie jų reikšmę byloja ir finansinės dotacijos: antai, statant Vytauto Didžiojo muziejų, „kad pinigai neišsiblaškytų, Vyriausybės net buvo uždrausta mažesni paminklėliai statyt provincijoje.“⁴⁴

Bene akivaizdžiausiai paminklinę funkciją išreiškė Prisikėlimo bažnyčia, kurios idėją vienas pirmųjų viešai išsakė kunigas P. Bučys, o prie populiarinimo prisidėjo ir kiti visuomenės veikėjai, kaip antai J. Tumas-Vaižgantas: „Lietuva vargšė vos tetesėjo pasistatyti Karo muziejų ir paprastutėlį paminklą žuvusiems už jos laivę [...] Tačiau to yra maža. Ir nėra jokio abejojimo, jog Lietuva neapsieis be reikšmingesnio paminklo [...] išstatyti kuopuikiausią šventyklą, kaip yra Austrai Vienoje pasistatę Votiv-Kirche.“⁴⁵ Nors šiandieną jau viskas primiršta, tačiau tarpukariu Prisikėlimo bažnyčios statybos buvo su-
laukusios ir gana plačios kritikos. Ne vien dėl netinkamo urbanistinio sprendimo, bet ir esminio nepritarimo, kuris kaip tik ir pabrėžia paminklines šio statinio aspiracijas. Antai *Vinco Kudirkos švietimo draugija* siūlo vietoj bažnyčios statyti muziejų, teig-
dama, kad „nepriklausomybės paminklas turi būti

visos tautos paminklas, be tikybos, kalbos ir politinių pažiūrų skirtumo [...] Prisikėlimo bažnyčios paminklas yra tikrai katalikų, ir tai ne visų, t. y. ne visos tautos paminklas.⁴⁶ Būta siūlymų bažnyčią pakeisti ir paminklu Nežinomam knygnešiui: „šiandien bažnyčios, kaip paminklas, tautai neturi tokios universalės reikšmės [...] Pastatykim bent vieną gražų, kilnų mūsų visos tautos atgyventiems momentams paminklą. Tinkamiausias paminklas būtų *Nežinomam knygnešiui*. Tokį paminklą šiandien gali ir privalo statyti tik Lietuva.“⁴⁷ Tokiu būdu, Prisikėlimo bažnyčia visų pirma turėjo ne funkcionuoti, bet komunuoti, tapti simboline, nepriklausomybę įprasminančia vertybe.

Vytauto Didžiojo muziejui, išaugusiam buvusio Karo muziejaus erdvėje, suteikta panaši reikšmė: pastatas traktuotas kaip paminklas Vytautui Didžiajam⁴⁸. 1930 m. lapkričio 23 d., kai buvo padėtas ir iškilingai pašventintas muziejaus kartinis akmuo, procesijos metu Respublikos Prezidentas pabrėžė, kad „tai bendras visos mūsų tautos paminklas, kuris ilgus šimtmečius savo brangiomis

relikvijomis, tradicinėmis iškilmėmis ugdys mūsų kartų kartoms tėvynės meilę, pasiryžimą dėl jos pasiaukoti, dirbti ir ją ginti.“⁴⁹ Idant būtų įprasminamos patriotinės aspiracijos, architektūrą, kaip ir prisikėlimo bažnyčios atveju⁵⁰, siekta praturtinti istoriškai reikšminga simbolika: „Pastato fasadas iš K. Donelaičio pusės buvo sumanytas Gedimino stulpų formos. O fasado įdubose (nišose) turėjo būti bareljefai, vaizduojantys Žalgirio mūšį ir lietuvių kovas už Nepriklausomybę.“⁵¹ Savo funkcija įprasminantis visuomenėje plačiai skleidžiamą „Vytautinį sąjūdį“, pastatas turėjo pasižymėti ir simboliškai prasminga išore.

Trečiasis, tiesa, kiek kuklesnio simbolinio užmojo, vadinamasis „tautos paminklas“, kurį pristatant visuomenėje taip pat stipriai akcentuoti tautinis ir politinis aspektai – Karininkų ramovė Kaune. Šiame, urbanistiškai kiek menkliau akcentuotame pastate, iliustratyvus dekoras įgyja dar svaresnę reikšmę. *Tautinio stiliaus* interjerus papildė eks-terjere įkomponuoti B. Pundžiaus kurti Vilniaus, Kauno ir Klaipėdos herbai, kurie „virš centrinio įe-



6 pav. Karininkų ramovės rūmai Kaune, A. Mickevičiaus g. 19. Architektas S. Kudokas, 1937. Fasado fragmentas su Vilniaus, Kauno ir Klaipėdos herbai.

jimo puošia pastatą ir drauge lyg pasako, kad rūmų šeimininkai saugoja mūsų teritorijos sienas ir niekuomet be Vilniaus nenurims.⁵² [6 pav.].

Politinį užtaisą stiprina sąmoningas auklėjamosios paskirties akcentavimas: „ramovė – be kitko – ir auklėjimo įstaiga, auklėjimo plačiąja prasme: nebloga, jei sprendžiant architektūros uždavinį, ji neatsisakė nuo auklėtojo vaidmens.“⁵³

Žvelgiant architektūros istorijos, architektūros ir politikos sąjungos požiūriu, itin svarbu akcentuoti, kad iškilę statiniai buvo plačiai pristatomi kaip savotiškas politinis manifestas. Lyginant atsiliepiamus, tarkim, su taip pat gana išskirtinės architektūrinės reikšmės Lietuvos banko rūmais – „didžiausio kredito krizio metu Lietuvos bankas pasistatė sau namus, kurių ir Vokietijos Reichsbankas gali pavydėti“⁵⁴, – galima padaryti išvadą, kad siekiama aktualizuoti ne tiek šių statinių architektūrinę raišką, kiek pabrėžiamas tautinio pasididžiavimo jausmas, kurį šie statiniai turėtų skatinti. Kitaip tariant, čia pasireiškia U. Eco minėtas reiškiny, kuomet kalba tarpininkauja tarsi mediumas, be kurio neatsiskeitų formų prasmė.⁵⁵

Čia pat derėtų paminėti, kad simbolinės erdvinio identiteto transformacijos tarpukario laikotarpiu – procesas aktualus daugeliui šalių. Tiek Baltijos šalyse: „mūsų broliai latviai paminėti savo išsiveržimui iš svetimųjų nelaisvės irgi paskyrė didelį galą buvusio Aleksandro bulvaro, kur prieš karą stovėjo paminklas Petriui I. Mūsų geriausieji prieteliai estai tam pačiam tikslui yra sumanę pasistatyti iš kalkinio akmens milžinišką amfiteatrą, kur sutilptų 20.000 choras.“⁵⁶ Tiek kituose Europos kraštuose – tarkim, Zagrebe panašią funkciją atlieka *Ban Jalačić* aikštė, kuri taip pat buvo svarbi, kaip „politinių permainų barometras.“⁵⁷

ANTRASIS ETAPAS: REGIONALIZMO IDĖJŲ UŽUOMAZGOS

Politinių motyvų įtakoje besiformuojančias diskusijas vargu ar galima traktuoti kaip progresyvios architektūrinės teorijos pavyzdį. Tačiau tenka pripažinti, kad siekis ieškoti *tautinio stiliaus* galėjo kreipti ir prie tam tikrų regionalistinio mąstymo apraiškų. Jau ankstyvuojau laikotarpiu galima sutikti gana pa-

žangių bandymų užčiuopti *genius loci*. Antai viename iš savo straipsnių M. Songaila teigia: „esamųjų vietose namų atvaizdų trūkumas nedavė galimybės pagauti vietų skonį, kad tokiu būdu gaminti tokių namų projektus, kurie atvaizdintų vietos stilių.“⁵⁸ Panašią nuostatą išsako ir Vidaus reikalų ministras Apskričių ir Miestų Technikų Suvažiavime (1921, XII 12–15), pabrėždamas „būtiną reikalą ištirinėti kiekvienam technikui savo vietos pobūdį, kad pritaikinus jai atitinkama statymą.“⁵⁹ Visgi, kokybiškai kitu galėtume pavadinti tik ketvirtąjo dešimtmečio etapą, kuomet į tautinės architektūros procesą pradedama žvelgti kritiškiau.

Svarbų vaidmenį čia turėjo suvaidinti jaunosios kartos architektai. Tiek baigę Vytauto Didžiojo universitetą, tiek parvažiavę iš studijų svetur, daugelis jų savo prioritetiniu uždaviniu skelbė: „neatlyžtamui pasiryžimu stengtis atrinkti savas lietuviškas statybos formas ir, moksliskai atsidėjus, bandyti kurti Lietuvos dvasiai, gamtai, klimatui, jos savitumams, papročiams atitinkančią modernišką statybą, o kartu ir savąjį modernišką lietuvišką stilių statyboje.“⁶⁰ Jaunieji kūrėjai, reprezentuojantys architektūrinės minties pažangą, kaip antai, V. Landsbergis, tebebuvo įsitikinę galimybėmis architektūroje atrasti „tautos dvasią“. Tačiau čia pat buvo suvokta, kad „tautiniais ornamentais išornamentuotas ir tautiškais motyvais išdažytas namas dar neturi pagrindo pretenduoti esąs tautiško stiliaus.“⁶¹ Tad iš Peterburgo „Lietuvių Centralinio Komiteto Technikos Sekcijoje išdirbtų pavyzdinių projektų trobesiams pokarinei Lietuvai atstatyti“⁶² paveldėtos sampratos prasiplečia. Formuojasi vienas ryškiausių tarpukario architektūros fenomenų – siekis suformuoti naujosios architektūros kalbą, kuri žadintų patriotinius jausmus ne ką menkiau nei liaudies meno tradicijoje sukurti statiniai.

Koks tai turėtų būti būdas, nuomonės gana radikaliai skyrėsi. J. Getneris, K. Reisonas, V. Švipas bei nemaža kitų, aktyviai architektūriniuose procesuose dalyvaujančių asmenybių, nesikratė minties, kad lietuviškumo būtų galima įkvėpti ir naujosiomis formoms: „turint po ranka kitas medžiagas, kitas priemones ir būdus statyti, sudaryti pastatų formas, senovinės lietuviškos architektūros požymius tenka tik reikiamai ir tinkamai išstudijuoti, surink-

ti, suprasti ir kas tinkama priderinti moderniškai architektūrai.⁶³ Šie polinkiai ieškoti būdingų proporcijų, planinės struktūros ypatumų ir pan. ne ką tesiskiria nuo pasaulyje paplitusios „vernakuliarios architektūros sampratos, kurią apibrėžia klimato, kultūros, mitologijos bei amato dermė.“⁶⁴

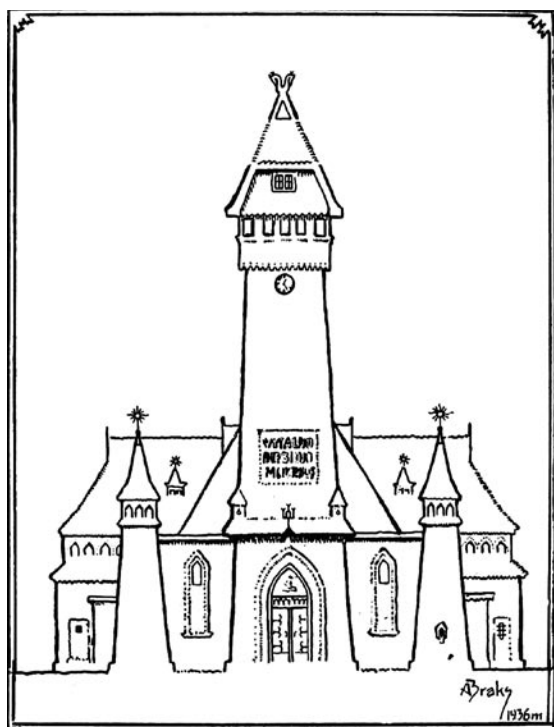
Kiti į modernistinį tautiškumą žvelgė kur kas skeptiškiau, manydami, kad tautinės architektūros bruožai vargiai ar gali išlikti naujosiose formose: „nei pastato planas net jo konstrukcija negali karakterizuoti žmogaus estetinio jausmo. Tik su tom savybėm pastatai neturės savy tautinio charakterio. Ir iš viso tai bus jau ne menas, bet tikslųjų mokslų padaras. Tai jau savotiška mašina, kuri paprastai būna vertinga ir graži, kol nauja ir kol dar nėra išrasta tobulesnė jos rūšis.“⁶⁵ A. Valeška, savo mintis iliustruodamas J. Kovalskio darbais – „Jo kapų koplyčia labai lietuviška savo charakteriu“⁶⁶, byloja, kad šalia novatoriškų, progresyvioms regionalizmo idėjoms artimų, principų ketvirtajame dešimtmetyje tebebuvo gyva ir su liaudies meno interpretacijomis siejama tradicija. Visgi šiandieną kur kas aktualiau paanalizuoti, kokiomis gi formomis ketvirtajame dešimtmetyje manyta derinti laiko ir vietos dvasią.

Tarp pažangiausių principų išsiskiria raginimas paisyti gamtinės situacijos: „harmonija su aplinkos gamta, galbūt, ir atrodo lyg labai lyrinis ir net sentimentalus pageidavimas, bet jisai yra vienintelis mokslinis pagrindas. Galbūt [...] čia ir glūdi tikras kelias į tautiškumą“⁶⁷ Tiesa, landšafto įtaka architektūros formoms nebuvo studijuota giliau, o bandymai pateikti praktinius sprendimus dar gerokai dvelkia naivumu: „harmoningas mūsų ūkininko trobesių suderinimas su gamta dažnai stebina mūsų sodybas aplankiusį svetimą. Ypač vertas dėmesio tokiais atvejais neišvengiamas rūtų darželis. Jeigu šiandien Lietuvoje veiktų privaloma taisyklė, kuri visur ten, kur yra atviras statybos rajonas, reikalautų iš savininko toki darželį įrengti, tai mūsų miesteliai atrodytų daug lietuviškiau negu dabar.“⁶⁸

Ne mažiau pažangus ir bandymas architektūrinėse formose įžvelgti vadinamąjį „tautos charakterį“ ir „psichologinį elementą“. Kaip pastebi tautinės architektūros bandymais pagarsėjęs J. Kovalskis: „Mūsų senoji architektūra turi tam tikrų principų.

Reiktų ne ornamentus kopijuoti, bet tuos psichologinius principus išnagrinėti.“⁶⁹ Visgi, lygiai kaip ir kraštovaizdžio savitumų nagrinėjimas, psichologinių principų analizė liko tik teorine pozicija, kuri iliustruoja diskusijos daugialypiškumą. Diskusijose bemaž nerasime konkrečių architektūros pavyzdžių, kuriuose buvo siekta įgyvendinti vieną ar kitą principą. Dominuoja abstraktus pobūdžio pamąstymai apie istorinės architektūros psichologinius bruožus. Antai A. Veleška tariasi užčiuopęs germanų ir lietuvių vaizduotės ypatumus: „Galinga germanų vaizduotė, staigiai prasiveržianti tai niūriais tai ryškiais vaizdais, buvo griežtai priešinga loginei lietuvių vaizduotei, kur idėjos gauna griežtą ir aiškią formą. [...] Kartais [vokiečių] architektūros statinys išeina kaip supainiotų papuoštų apmušalų gabalas, kur vienas ir tas pats ornamentas begaliniai kartojasi.“⁷⁰ Arba raginimas tokio pobūdžio tyrimus pradėti akademinio lygmeniu, arba, netgi kuriant specialistų komandą. Naujoji tautinė architektūra, anot K. Reisono, turėjo gimti iš akademinio lygmens: „Lietuviškos architektūros užuomazga turėtų išaugti ypač iš V. D. Universiteto technikos fakulteto architektūros katedros reikiamo moksliško ir propagandinio rūpesčio.“⁷¹

Nepaisant to, kad didžioji dauguma straipsnių, siejamų su *tautiniu stiliumi*, svarsto tūrinės architektūros, interjero ar netgi atskirų dekoratyvinių sprendimų galimybes, būta ketinimo tautinės dvasios ieškoti ir miestų planavime. „Jeigu miestų statyba patenkintų visus technikos ir higienos reikalavimus, be to, visai tinkamai išrištų visus statybos ir susisiekimo uždavinius, bet nelaikytų sau tikslu statyti miestus pagal gimtojo krašto papročius ir tautos grožio supratimą, tai galima būtų kalbėti tik apie metodinį ir schematinį miestų statymą, bet niekad apie statybos meną.“⁷² Tokiu būdu, siekį, jog miestai įgautų „savitą fizionomiją“⁷³ – galima laikyti dar vienu modernėjančios architektūrinės aplinkos ir tautinio sąmoningumo derinimo pavyzdžiu. Tenka pripažinti, kad miestų raidos, o ir teorijos, problematika ilgą laiką apsiriboja daugiau praktinio pobūdžio klausimais: šaligatvių ir gatvių tvarkymu, diskusijomis dėl vieno ar kito objekto tinkamos vietos (užtenka prisiminti, kokių diskusijų sulaukta dėl Prisikėlimo bažnyčios Kaune),



7 pav. Mažosios Lietuvos kultūros muziejaus Klaipėdoje projektas. Architektas A. Brakas, 1936. Iliustracija iš leidinio *Lietuvos Pajūris*. Mažajai Lietuvai skirtas *Laisvos Lietuvos priedas*. 1987, nr. 63.

„sodnų“ kūrimu ir kitais palaipsniui modernėjančių miestų infrastruktūros tobulinimo aspektais. Visgi teorinėje plotmėje būta gana savitų bandymų ieškoti tautinės urbanistikos rakto.

Tarpukario spaudoje išsiskiria inžinieriaus-architekto J. Getnerio formuojama *tautinio urbanizmo* vizija, kuri 1938–1939 m. pateikta straipsnių serijoje žurnaluose *Naujoji Romuva* ir *Technika ir ūkis*. Architekto atskaitos tašku tampa tikėjimas, kad „mūsų architektūra ir urbanizmas turėtų išaugti betarpiškai lietuviškoje dirvoje.“⁷⁴ Pagrindinė autoriaus tezė ir svarbiausias principas, kurio siūloma mokytis iš praeities – įvairovė ir asimetrija. Anot J. Getnerio, šis požiūris visiškai priešingas perimetrinio užstatymo, išryškintų ašių ir „apskritų ar apvalių formų, fantastinių renesanso ir baroko laikų padariniams [...] kurių formos nesiriša su mūsų paveldėtomis statybinėmis tradicijomis, nes ten, kur šita sausai teoriška popierinė tema, gal per nesusipratimą, buvo įvesta, pav., po karo Kaune – Gėlių Ratas, ji sudaro neįtikinamą, tuščią ir nebaigtą įspūdį.“⁷⁵ Vietoje akademinių principų,

pavyzdžiu imami senieji kaimai, kuriuos „statant neprisilaikyta jokios statybos linijos, namų atstumai nuo kelio įvairūs, įvairūs yra ir atstumai tarp atskirų trobesių [...] Jeigu šitą laisvojo sprendimo metodą pritaikytume projektuodami, sakysime, kolonijas (atvira statyba), pamatytume, kad toks būdas architektui urbanistui duotų žymiai daugiau galimybės pasireikšti jo kūrybinei dvasiai, išvengti nuobodumo ir pagyvinti gatvės vaizdą.“⁷⁶ Laisvo plano principą J. Getneris iliustruoja ir „asimetrine kryžiaus vieta“ kaimuose bei miesteliuose, kuri taip pat sukuria „savotišką lietuvišką nuotaiką“.

Politinis ar bent visuomeninis imperatyvas kurti *tautiniu stiliumi* išliko aktualus iki pat paskutiniųjų nepriklausomybės metų. Tuometis Kauno miesto planavimo dalies vedėjas J. Kovalskis 1939 m. sausio 30 d. *Naujosios Romuvos* klubo posėdyje, kurio tema „Architektūros problema Lietuvoje“ pranešime užsimena, kad „reikalaujama statyti valdinius pastatus pagal lietuvišką stilių.“⁷⁷ Galima daryti prielaidą, kad tokie reikalavimai jau siejasi ir su radikalėjančia politine pasaulėžiūra visoje Europoje. Visgi, skirtingai nuo Rusijos, Vokietijos ar Italijos, Lietuvoje atsisąžinta ne į klasiką, bet pasilikta prie tautinės architektūros. Aiškią valstybės poziciją akcentavo pats A. Smetona: „Ar ne per daug įsigali vadinamasis modernizmas, mūsų inžinierių imamas iš Italijos ir kitų vakarų kraštų? O juk gėrimės ir didžiuojamės turį savo lietuviškų trobų, kryžių ir koplytėlių palikimo. Kodėl architektai nekuria lietuviškai? Medžiagos tokiai kūrybai, rodos, netrūksta. Kad tik nenuatautintume Lietuvos, besiekdami ją moderninti!“⁷⁸ Akivaizdžiai konservatyvus ir įsakmus Respublikos Prezidento žodis be jokios abejonės skatino tolesnį *tautinio stiliaus* puoselėjimą. Netrūko ir tokio pobūdžio projektų. Antai klaipėdietis dailininkas Adomas Brakas Klaipėdos pilies teritorijoje apie 1938-uosius buvo suprojektavęs lietuvių kultūros muziejų: šio statinio bokštas ir bokšteliai turėjo būti papuošti saulutėmis ir lėkiais (projektas neįgyvendintas)⁷⁹. [7 pav.].

IŠVADOS

1. Tarpukario laikotarpis Lietuvos architektūros istorijai svarbus ne tik savitais XX a. pirmosios pusės architektūrinio paveldo bruožais, bet kartu

ir žymi moderniosios architektūros ištakas. *Tautinis stilius* čia buvo vienas kertinių akmenų, apjungęs kelias tarpukario architektų kartas.

2. Pamatinis uždavinys – identiteto pojūtis erdvinėje plotmėje, sutampa su bendraisiais jaunos valstybės kultūros politikos tikslais. Trečiajame dešimtmetyje tai pasireiškia ne tik kaip būdų sukurti savitą Lietuvos architektūrinį veidą paieška, bet ir kaip siekis simboliškai atsiskirti nuo carinės Rusijos praeities. Lietuviškam formos įprasminimui pasitelkta etninės architektūros ir meno pavyzdžiai ir neobaroko stilistika.

3. Ketvirtajame dešimtmetyje, su politine valia persipynusios, architektūros tautiškumo paieškos peržengė primityvias liaudies drožybos kopijavimo ribas. Vietinis architektūros pobūdis, vis dažniau siejamas su laisva meno dvasios raiška, psichologinio charakterio, kraštovaizdžio įtaka, persipina su moderniuoju pasauliu. Įdomu, kad šių principų ieškota tiek architektūrinėse formose, tiek urbanistiniu lygmeniu. Šiuo laikotarpiu ypač išryškėja vienas pažangiausių bruožų, lydėjusių tautinio identiteto paieškas architektūroje – požiūrių, kaip šį tikslą pasiekti, įvairialypiškumas.

4. Nors *tautinio stiliaus* architektūra buvo svarbi naujai susikūrusios valstybės identiteto kūrimo priemonė, turėjusi virsti pozityviu, tautinę savimonę puoselėjančiu, kultūros reiškiniu, šios idėjos lengviau sau kelią rado tik teorinėse diskusijose. Praktikoje teoriniai sumanymai retai kada pasižymėjo reikšmingesniais architektūriniais sprendimais. Išskirtinė architektūrinė ar urbanistinė kokybė būdinga tik statiniams, kurie statyti kaip paminklai. Prisikėlimo bažnyčia, Vytauto Didžiojo muziejus reprezentuoja tiek politines to laikotarpio aspiracijas, tiek architektūrinius pasiekimus.

Nuorodos

¹ Sezemanas, Vosylius. *Valstybė ir praeities kultūros ir grožio apsauga*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 22–24, p. 511.

² Ypač aštriai šias problemas kėlė S. Stulginskis, akcentuodamas, kad valstybės architektūros politikos srityje per visą nepriklausomybės laikotarpį nebuvo nieko nuveikta

(žr. straipsnių seriją 1939 m. leidiniuose *Technika ir ūkis ir Savivaldybė*).

³ Reisonas, Karolis. *Naujos idėjos architektūroje*. In: *Savivaldybė*, 1933, nr. 9, p. 35.

⁴ Švipas, Vladas. *Architektūra tautos kultūroje*. In: *Naujoji romuva*, 1937, nr. 4–5, p. 108.

⁵ Kelermileris, Adolfas. *Prakalba*. In: *Statybos menas ir technika*, 1923, sąs. 2 (5), p. 4.

⁶ Čerbulėnas, Klemensas. *Tautinis elementas lietuvių kryžiuose*. In: *Naujoji romuva*, 1937, nr. 4–5, p. 90.

⁷ Varnas, Adomas. *Lietuvių kryžiai*. In: *Baras*, 1925, nr. 5, p. 81.

⁸ Maciejuskas, Antanas. *Atstatymo komisariato sumanymai*. In: *Lietuva*, 1922, nr. 52, p. 6.

⁹ Šalkauskis, Algirdas. *Lietuvių architektūros raida*. In: *Naujoji romuva*, 1935, nr. 10–11, p. 265.

¹⁰ Švipas, Vladas. *Architektūra tautos kultūroje*. In: *Naujoji romuva*, 1937, nr. 4–5, p. 107.

¹¹ Įžanga. In: *Statybos menas ir technika*, 1923, sąs. 2 (5), p. 5.

¹² M. K. Kaimų ir miestelių pagražinimas. In: *Savivaldybė*, 1938, nr. 4, p. 98.

¹³ Dobužinskis, Mstislavas. *Dėl lietuviško stiliaus*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 33–34, p. 641.

¹⁴ Dobužinskis, Mstislavas. *Dar dėl lietuviško stiliaus*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 37–38, p. 699.

¹⁵ Maciejuskas, Antanas. *Kaimo statybos reikalu*. In: *Naujoji romuva*, 1937, nr. 12, p. 280.

¹⁶ Vizbaras, Feliksas. *Kauno pašto rūmai*. In: *Technika ir ūkis*, 1933, nr. 5, p. 147–149; p. 148.

¹⁷ Pats M. Dobužinskis taip pat kūrė tautiniu stiliumi. Antai, pagal jo projektą, liaudies audinių motyvais dekoruota Klaipėdos Vytauto Didžiojo gimnazijos salė.

¹⁸ Dobužinskis, Mstislavas. *Dėl lietuviško stiliaus*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 33–34, p. 643.

¹⁹ Stanišauskis, J[okūbas]. *Dar apie miestų ir miestelių tvarkymą*. In: *Savivaldybė*, 1931, nr. 6, p. 7.

²⁰ Galaunė, Paulius. *Kauno bažnyčios*. In: *Lietuvos aidas*, 1934, nr. 69, p. 9.

²¹ Mošinskis, Algirdas. *Dėl Lietuvos kultūros turtų*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 11, p. 273.

²² Ten pat, p. 273–274.

²³ *Ramovės Rūmai*. *Kardas*, 1937, nr. 8, p. 189.

²⁴ Gečas, Steponas. *Naujųjų Karo muziejaus rūmų statybos akcentai*. In: *Vytauto Didžiojo Karo muziejus 2006 metais. Almanahas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus, 2007, p. 51, 53.

²⁵ Vizbaras, Feliksas. *Karo muziejaus rūmų statymu*. In: *Lietuva*, 1923, nr. 14, p. 2.

²⁶ *Akiras. Karo muziejus*. Kaunas, 1930, p. 19.

²⁷ Dobužinskis, Mstislavas. *Apie senienų rinkimą ir apie istorinę netiesą*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 17, p. 385.

²⁸ Plačiau žr.: Kaveckis, M. S. *Turizmas kaip auklėjimo bei profilaktikos priemonė*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 21, p. 481–482.

²⁹ Lastų Eligijus. *Viduramžiško mistiškumo pilis*. In: *Bangos*, 1932, nr. 30, p. 767.

³⁰ Kiek anksčiau į panašią situaciją buvo patekę ir Kauno tvirtovės fortai, kuomet būta diskusijos dėl jų griovimo ir plytų naujai statybai panaudojimo.

³¹ Šeinius, Ignas. *Soboras*. In: *Bangos*, 1932, nr. 27, p. 709.

³² Ten pat.

³³ *Griauti ar remontuoti įgulos bažnyčią. Mūsų ankieta*. In: *Dienos naujienos*, 1931, nr. 109, p. 2.

- ³⁴ Griausti ar remontuoti igulos bažnyčią. In: *Mūsų ankieta. Dienos naujienos*, 1931, nr. 106, p. 1.
- ³⁵ Ten pat.
- ³⁶ Griausti ar remontuoti igulos bažnyčią. In: *Mūsų ankieta. Dienos naujienos*, 1931, nr. 111, p. 2.
- ³⁷ Už 63000 litų atremontuos igulos bažnyčią. In: *Dienos naujienos*, 1932, nr. 160, p. 2.
- ³⁸ Nepriklausomybės atgavimo monumentas. In: *Lietuvos aidas*, 1928, nr. 97, p. 2.
- ³⁹ Jokimas, Antanas. *Apie Kauno miesto planą*. In: *Savivaldybė*, 1924, nr. 8–9 p. 8.
- ⁴⁰ Dainius, V. Keletas žodžių dėl besiantinančio D. L. K. Vytauto mirties 500 metų jubiliejaus. In: *Lietuvos aidas*, 1929, nr. 145, p. 5.
- ⁴¹ Jokimas, Antanas. *Apie Kauno miesto planą*. In: *Savivaldybė*, 1924, nr. 8–9 p. 8.
- ⁴² K. Duž-Duškausko Basanavičiaus vardo namų projektas. In: *Technika*, 1928, nr. 4, p. 163–4.
- ⁴³ Akiras. *Karo muziejus*. Kaunas, 1930, p. 8.
- ⁴⁴ Grinius, Jonas. *Paminklai, paminklėliai ir nėra paminklo. XX a.*, 1936, nr. 31, p. 4.
- ⁴⁵ Kan. J. Tumas-Vaižgantas. *Atgimimo paminklas šventykla*. In: *Lietuva*, 1923, nr. 184, p. 1.
- ⁴⁶ Staugaitis, Jonas. *D-ro Vinco Kudirkos švietimo draugijos narių susirinkimo rezoliucija Priskėlimo Bažnyčios statymo klausimu*. In: *Lietuvos žinios*, 1930, nr. 32, p. 3.
- ⁴⁷ Ruseckas, Petras. *Statykim paminklą nežinomam knygnešiui*. In: *Lietuvos žinios*, 1923, nr. 184, p. 1.
- ⁴⁸ Aničas, Jonas. *Paminklas Vytautui Didžiajam Nepriklausomoje Lietuvoje*. In: *Statyba ir architektūra*, 1990, nr. 6, p. 18.
- ⁴⁹ Vytauto Didžiojo muziejus. In: *Karys*, 1931, nr. 31, p. 612.
- ⁵⁰ Jau pirmajame projekte netrūko tautinių motyvų: „Kiekvieno lauko sienos zigzago kampas aukštai užsibaigs lietuviško stiliaus koplytėle. [...] Aplink bokštą, už spiruoklės pavidalo lietuviškais ornamentais išpuoštos juostos, kurių remis visa eilė kolonų, eis į aukštį laiptai.“ (*Priskėlimo bažnyčios projektas*. In: *Lietuvos aidas*, 1929, nr. 245, p. 4.). Vėlesnis projektas, artimesnis funkcionalizmui, taip pat nestokojo tautinių ambicijų: „už altonariaus bus milžiniškas paveikslas: Lietuvos senkapiai su pakrypusiais kryžiais, už kurių rausvuose spinduliuose kyla Vytis – Lietuvos atgimimas“ ir pan. (*Tėvynės garbei*. Kaunas: Žaibas, 1939, p. 2).
- ⁵¹ Gečas, Steponas. *Naujųjų Karo muziejaus rūmų statybos akcentai*. In: *Vytauto Didžiojo Karo muziejus 2006 metais. Almanahas*. Kaunas: Vytauto Didžiojo karo muziejus, 2007, p. 57.
- ⁵² *Ramovės Rūmai*. In: *Kardas*, 1937, nr. 8, p. 187.
- ⁵³ Ten pat.
- ⁵⁴ *Mintys apie Kauną*. In: *Lietuvos aidas*, 1929, nr. 21, p. 3.
- ⁵⁵ Markus, Thomas A. and Cameron, Deborah. *The Words Between the Spaces*. London: Routledge, 2002, p. 8.
- ⁵⁶ Kan. J. Tumas-Vaižgantas. *Atgimimo paminklas šventykla*. In: *Lietuva*, 1923, nr. 184, p. 1.
- ⁵⁷ Blau, Eve and Rupnik, Ivan. *Project Zagreb: Transition as Condition, Strategy, Practice*. Barcelona: Actar Editorial, 2007, p. 46.
- ⁵⁸ Songaila, Mykolas. *Lietuvos atstatymo klausimu*. In: *Statybos menas ir technika*, 1923, šas. 2 (5), p. 6.
- ⁵⁹ *Apskričių ir Miestų Technikų Suvažiavimas*. In: *Statybos menas ir technika*, 1922, 2 šas., 2–3 mėn., p. 15.
- ⁶⁰ Krulikas, Kazys. *Lietuviškosios architektūros problema*. In: *Savivaldybė*, 1934, nr. 2., p. 38.
- ⁶¹ Landsbergis, Vytautas. *Liaudies namų uždaviniai ir jų projektavimas*. Kaunas, 1928, p. 12.
- ⁶² Galaunė, Paulius. *Lietuvos meno keliai: palaidų faktų ir minčių žiupsnelis*. In: *Baras*, 1925, nr. 2, p. 56.
- ⁶³ Reisonas, Karolis. *Naujos idėjos architektūroje*. In: *Savivaldybė*, 1933, nr. 9, p. 35.
- ⁶⁴ Frampton, Kenneth. *Prospects for a Critical Regionalism*. In: *Perspecta*, Vol. 20, 1983, p. 147–162; p. 148.
- ⁶⁵ Veleška, Adolfas. *III Rudens Dailės paroda*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 3, p. 59.
- ⁶⁶ Ten pat.
- ⁶⁷ Dobužinskis, Mstislavas. *Dar dėl lietuviško stiliaus*. In: *Naujoji romuva*, 1938, nr. 37–38, p. 699.
- ⁶⁸ Getneris, Jurgis. *Lietuvos miesteliai – mūsų urbanistinės kultūros šaltiniai*. In: *Naujoji romuva*, 1939, nr. 7, p. 152.
- ⁶⁹ *Architektūros problema Lietuvoje*. In: *Naujoji romuva*, 1939, nr. 6, p. 122.
- ⁷⁰ Veleška, Adolfas. *Lietuvių tautos meno charakteris. Lietuvos viduramžio menas*. In: *Naujoji romuva*, 1937, nr. 4–5, p. 100.
- ⁷¹ Reisonas, Karolis. *Naujos idėjos architektūroje*. In: *Savivaldybė*, 1933, nr. 9, p. 35.
- ⁷² Bielinskis, Feliksas. *Miestas, menas ir kūryba*. In: *Savivaldybė*, 1934, nr. 9, p. 37.
- ⁷³ J. V. Šis tas apie miestų statybą. In: *Savivaldybė*, 1928, nr. 4 (59), p. 12.
- ⁷⁴ Getneris, Jurgis. *Lietuvos miesteliai – mūsų urbanistinės kultūros šaltiniai*. In: *Technika ir ūkis*, 1938, nr. 4, p. 118.
- ⁷⁵ Getneris, Jurgis. *Lietuvos miesteliai – mūsų urbanistinės kultūros šaltiniai*. In: *Naujoji romuva*, 1939, nr. 8, p. 179.
- ⁷⁶ Getneris, Jurgis. *Lietuviškas sodžius – mūsų urbanistų mokytojas*. In: *Naujoji romuva*, 1940, nr. 11, p. 222.
- ⁷⁷ *Architektūros problema Lietuvoje*. In: *Naujoji romuva*, 1939, nr. 6, p. 122.
- ⁷⁸ J. E. Lietuvos Respublikos Prezidentas rašo. In: *Technika ir ūkis*, 1937, nr. 2 (19), p. 41–42.
- ⁷⁹ Tatoris, Jonas. *Senoji Klaipėda. Urbanistinė raida ir architektūra iki 1939 metų*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1994, p. 235.

Vaidas Petrulis

Institute of Architecture and Construction of Kaunas University of Technology, Kaunas

National Style: Spatial Projections of the National Policy in Lithuania (1918–1939)

Key words: architecture, national identity, politics, interwar period.

Summary

The main objective of the article is to overlook the theories of national identity during the period of Lithuanian independence (1918–1939). The paper suggests that the so-called “national style” was among the core dimensions of Lithuanian cultural policy, which was intended to strengthen the feeling of independence after the liberation from the tsarist Russia. Despite the short period in time and quite integral political basement, one can distinguish a certain variety in theories and ways of expression of national identity in spatial terms. The first decade can be related with two principal approaches. The most popular way was to get one’s inspiration from forms of vernacular (rural) dwelling. Traditional silhouette, layout and woodcarving were among the essential elements of the “national style”, which was intended as an appropriate style for rural settlers as well as for a wide range of public representational buildings. Another source of inspiration was Baroque style with soft lines supposed to resemble the natural surroundings of Lithuanian landscape. Baroque was also a reference to Vilnius, the historical capital of Lithuania. During the 1930’s, understanding of the “national style” gradually changed towards more sophisticated tendencies. The task was to involve the progress of modernization and to preserve the national character of forms and urban structure simultaneously. In the theoretical plane, we can find ideas quite close to regionalism, suggesting to examine the national aspects of psychology and also to cherish the respect towards the natural environment. However, the ideas put on the paper distinguished with quite utopian character. The possibilities to achieve the feeling of national identity in space through the monuments were much wider. Exceptional architectural and urban expressiveness was attained in such buildings as the Resurrection church (intended to be a monument for independence) and also the Museum of Vytautas the Great (intended to commemorate the 500th anniversary of the Grand Duke’s death) in Kaunas. In sum, it should be noted that ideas of national identity as well as expression of relationship between politics and architecture are among the cornerstones of modern Lithuanian architectural theory.

Gauta: 2008 03 24

Parengta spaudai: 2008 05 07

Between Canaanism and Brutalism: Architecture, *the Orient* and Identity Construction in Israel

Key words: Islamic, Jewish, Ottoman, vernacular, Romanticism, Orientalism, arts & crafts, Modernism, functionalism, symbolism, expressionism, regionalism, post-Modernism, visual arts

INTRODUCTION

Any contemporary discussion of *the Orient* must acknowledge *Orientalism*¹, and be based upon opposites such as European–non-European, colonizer–colonized, modernity–traditionalism, and the like. However, the sweeping dualism thereby implied does not suffice to describe and analyze the unique position of Israel and Zionism, which is more complex and should be positioned within the context of the tripartite colonialism–post-colonialism–anti-colonialism in the Middle East². Themes such as Jews as the Orientals of Europe; the tradition of anti-Semitism; two thousand years of religious and national yearning for Jerusalem; Zionism as a European liberation movement; Zionist agricultural settlement; the British Mandate in Palestine; the massive immigration of North African and Middle-Eastern Jews in the 1950s; the violent Israeli-Arab conflict throughout the twentieth century; and social, political, and economic metamorphoses from pre-industrial to post-industrial nation all combine to form a very rich fabric, not merely black and white, but full of gray shades and contradictions. Against this background, the relationship of the prominent Israeli-Zionist culture with the Orient has been discussed in terms of three interrelated categories: (a) the struggle for self-determination and identity; (b) the attitude towards Oriental Jewry; and (c) the relationship with the Arab world, in general, and Palestinians, in particular. Recent decades have witnessed intense discussions of these

categories in political, social and cultural contexts, but no inclusive attempt to describe the relationship between Israeli architecture and the Orient has appeared to date. Discussion of Israeli architecture and its relationship with the Orient is intertwined with the other three aspects, and spans from poetical-spiritual-historical turns to concrete facts and practical deeds of economic, political, and social consequence. It is grounded in a continuum, which includes intentions, interpretation, and discourse, as well as design, production of objects, demarcation of spaces, and shaping of the everyday lives of individuals and communities. A variety of fields of knowledge, using a wealth of notions and concepts, form the context of our discussion. An exhaustive study lies far beyond the present limits, but it is important at least to list the *dimensions* of this context and their major *keywords* (Table 1). Some of them are considered in this essay, while the inclusion of others in the list signifies acknowledgment of their relevance.

The table suggests a matrix of perspectives for discussion of *Israeli architecture and its relationship to the Orient*. First, and most obvious perspective, is that of architecture as art, including style, form, materials, and production. The second perspective, which sees architecture as a generator of culture, has been critically discussed only in recent years. The third one views architecture as a means for policy implementation in politics, economy, and society. All perspectives have their decisive share

Table 1: Dimensions and key words. These and perhaps other dimensions may appear in any architectural context, while the key words are more specific to place and time, and are sometimes defined by dichotomies. Dimensions overlap, as do key words.

Dimension	Key words
Geography	Climate, topography, coast, desert
Ecology	Environment, pollution
Culture	Judaism, the history of "Sephardim"/"Ashkenazim", Diaspora, anti-Semitism, emancipation, religious/secular, Yiddish/Hebrew, tradition/Modernity, Arab, Moslem, nationality, archaeology, Orientalism, paternalism, local/global, particular/universal, elitism, center/periphery, image, science, art, psychological interpretation
Ideology/narrative	Enlightenment, progress, colonialism, Modernism, Zionism, pioneering, socialism
Society/power	Traditional orders and institutions, paternalism, agrarian/urban/social reform, community and/vs. state, "Sephardim"/"Ashkenazim", Holocaust, refugees, the melting pot, center/periphery
Sociology	Structuralism, post-structuralism
Politics/Power	Colonialism, anti-colonialism, post-colonialism, Leftist/Rightist, democracy, elite/s, conflict
Law and legislation	
Economy	Agriculture, land ownership, industry, post-industrial, centralist, socialist, private/public sectors, globalization, intervention, laissez-faire, development, communication
Technology	Tradition/Modernity, low tech/high tech
Art	Islamic, Jewish, Ottoman, Mediterranean, vernacular, Romanticism, Orientalism, arts & crafts, Modernism, functionalism, "style", symbolism, expressionism, originality, identity, regionalism, post-Modernism, visual arts, literature, poetry, theater, film, dance

in the production of Israeli identity. The artistic perspective, as approached in this paper, concerns mainly inner, architectural-professional discourse. The cultural view refers to the conflict between the Zionist-Israeli-Ashkenazi elite and the Sephardic Jewry which immigrated in the 1950s. The third perspective may be defined as instrumentalist and is deeply connected to both, Sephardic-Ashkenazi and the Zionist-Palestinian conflict. All three perspectives have their "writers" and "readers", included and excluded players and an important function in the definition of Israeli identity. Obviously, the three are deeply intertwined, although they will be discussed in sequence.

The paper concentrates on the period starting in 1948, with the foundation of the state of Israel, thus interpreting "Israeli" as a political, internationally acknowledged historical fact. Otherwise, it might begin 2000 years ago, with Judea under Roman rule; in the nineteenth century, with the beginnings of Zionism; or during the British Mandate in Palestine, after the First World War. Each such interpretation would have a cultural, political, religious or historiographical basis, as will be shown below.

1 BACKGROUND: HIGHLIGHTS FROM THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The Middle East commenced the 20th century as a part of the Ottoman Empire, with European powers competing for influence over the regions ranging from Anatolia to Egypt and from the Mediterranean to the Persian Gulf. Their interests formed the bases for divisions of the area, mainly between France and Britain, after the fall of the Central Powers (Germany, Turkey, and Austro-Hungary) in the Second World War. In 1917, Lord Allenby triumphantly marched into Jerusalem, and in 1922, the League of Nations officially approved the British Mandate over Palestine. Beyond serving British interests, such as building the Haifa port and refineries for oil exportation from Iraq, and beyond safeguarding the Holy Places, British policy had to balance between conflicting objectives set by the mandate: establishment of a national home for the Jewish people (following the 1917 Balfour Declaration and re-asserted by the League of Nations), and improvement, development, and stabilization of the area to the satisfaction of the Arab population.



Fig. 1: Bezalel (the Biblical builder of the Tabernacle), by Shmuel Ben-David, 1910⁴.



Fig. 2: Herzlia Gymnasium by A. Barsky, 1909. Similar to the Biblical altar, the central towers and the fence elements were crowned each by four horns⁵.



Fig. 3: Technion Institute, Haifa, by Alexander Baerwald, 1913. (Technion catalog, 1994).

In the cultural realm, the British, as the Western world in general, conceived Palestine as the romantic place of Lawrence from Arabia and the “noble savages” of the desert on the one hand, and

the landscape of the Bible, where Jesus Christ walked and lived among people much like Arab natives, shepherds, or *falah'im* (farmers), on the other hand. This Orientalist view was partially shared by the Zionists, but there were also profound differences: first, there were the Jewish roots and the hope to return to the homeland in the Orient, expressed in everyday life by religion, tradition, poetry, pilgrimage, etc.; second, there was the European anti-Semitic tradition and the consideration of Jews as Orientals. *Zionists*, at the beginning of the twentieth century, were mainly Central and Eastern European Jews who, inspired by liberation movements of the nineteenth century and the Czarist persecution of Russian and Polish Jewry, emigrated to Eretz *Israel* (the land of Israel, Hebrew) to recreate the Jewish nation. While two thousand years of longing for Zion (another name for Jerusalem and Israel) by Orthodox Jewry was to be fulfilled in Messianic times, the Zionist movement set out to realize the dream. “The Orient was not only a safe shelter but a source of values, power and moral renewal for the people”³. Zionist art (and craft) had its first and utopian phase in the Bezalel Academy of Jerusalem (1906–1929), which embraced an eclectic orientalism, blended with Jewish symbols, such as the *magen david* (six point star), *menora* (seven-branched candlestick), the tablets of the Covenant, etc. (Fig. 1).

Boris Schatz, the Bezalel founder, advised in the design of Herzlia Gymnasium, the first public building erected in the first Israeli new town, Tel-Aviv (Fig. 2).

The leading architectural figure, however, was Alexander Baerwald, who combined forms from various Islamic sources with local stone masonry and neoclassical organization of the plan at the Technion Institute, Haifa. (Fig. 3).

For Zionists, Palestine/Israel offered not so much a gaze at “the other” but the preferred self-image in the mirror. Upon the return to the Land of the Forefathers, the New Jews, seeking a non-Diasporic identity, adopted the figure of the native Arab as their model: healthy, close to nature, corporeal and productive (as opposed to the weak, spiritual, and unproductive Jew of the Diaspora) (Fig. 4).

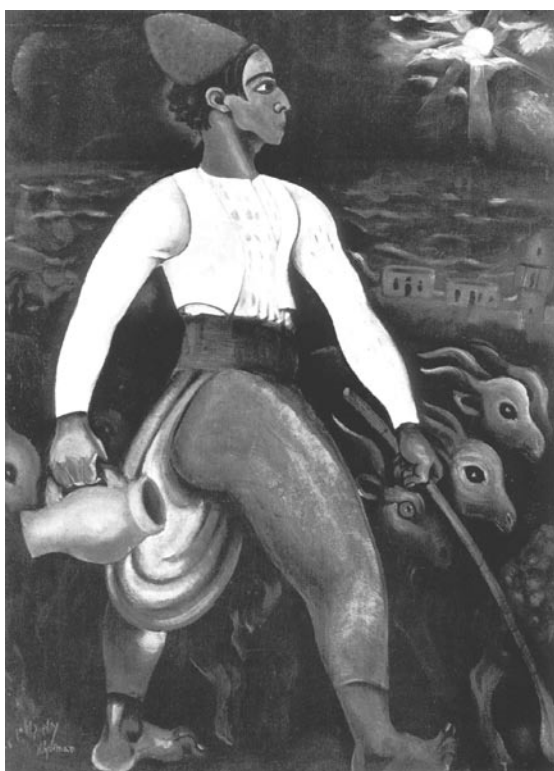


Fig. 4: Nahum Gutman, *The Goatherd*, 1927.⁶

“The desire to merge into and become an authentic part of the East was the intellectual order of the day”⁷.

The sense of a fresh start in architecture and the

visual arts brought about a predilection for a naive mode of creation. In architecture, “biblical” inventions of Bezalel spirit and neoclassicist blending with Islam were abandoned in favor of the search for authentic local architecture (Fig. 5).

Experimentation was aimed at bringing local climate, topography, and material together, unifying them with the place. Formal modernist vocabulary, although acknowledged, did not enjoy consensus until the early 1930s. 1929 witnessed riots of the Arab nationalist movement against the Jews, and the emergence of a bitter feeling of disillusion: even the longed-for Oriental Motherland rejected Jewry. Nevertheless, movements such as “*Brit Shalom*” (“peace treaty” in Hebrew), which sought creation of a world cultural center in Israel, in a binational state, continued to act. In the late 1920s, young artists and architects returned from the studies in Europe, bringing *Bauhaus* and *Le Corbusier* legacies to the center of the professional scene in the early 1930s.

They founded an influential Architectural Circle (“*hug*” in Hebrew) led by Arie Sharon, Zéev Rechter, and Joseph Neufeld, and were soon joined by many other Tel Aviv-based offices. At the same time, Jewish immigrants fleeing the Nazi regime in Germany invigorated financial activities and capital



Fig. 5: Yohanan Ratner: Competition winning Jewish Agency Building, Jerusalem, 1927⁸.



Fig. 6: Zeev Rechter: Angel House, Tel Aviv, 1933¹⁰.

investments. In architecture, as in the blossoming urban culture of Tel Aviv, modernization replaced localism as the order of the day, including first and foremost identity construction itself. Architecture, not unlike the Zionist project in general, sought cultural, social, and economic progress. “The impact of the new architectural circle was felt immediately.... The avant-garde architects of the thirties were closely identified with the character of their times; ... design fitted the social pattern of the period like a glove fits a hand”⁹.

Being in the Middle East transformed from an ideal to a simple fact. Typically, Arie Sharon wrote at the time about “Tel Aviv on the Mediterranean – A Town on Pilotis”, not a Mediterranean town, but a town simply in a geographical given (Fig. 6).

Eagerness for modernism however, was not the only option. Between 1934 and 1942, Erich Mendelsohn opened his office in Jerusalem. In comparison with his expressionist period in Germany, his work in *Eretz Israel* “is distinguished in its simplicity. ...The porches, inner courts, vaulted ceilings and relatively small windows. – all prove how much he was concerned with the Mediterranean landscape and the climate. His use of stone as building material also refers to his response to the special local conditions”¹¹. Mendelsohn wrote: “I try to achieve combination and blending between Prussian culture and the life cycle of the Muezzin, between the opposed to nature and the harmony with it.”¹² (Fig. 7).

Mendelsohn did not become a part of the *Hug* or Tel Avivian discourse, but associated with the British administration, which, in Palestine, not unlike other parts of the Empire, was very cautious with modernization, preferring to let the local people follow their own slow path of development, rather than face the danger of too rapid economic and cultural changes. Sometimes this was termed the tendency of “development of underdevelopment”¹⁴.

British architects of the Mandate usually favored conservatism over reform and tradition over modernization. This included keen fascination with the vernacular in the spirit of the “arts and crafts” movement, resulting, among other things, in promotion of regionalist architecture by the D.P.W. (Department of Public Works). (Fig. 8).



Fig. 7: Erich Mendelsohn: Salman Schocken House, Jerusalem 1936¹³.



Fig. 8: Rockefeller Museum, Jerusalem. Architect: Austen Harrison.



Fig. 9: Yitzhak Danziger, *Nimrod – the canonized Canaanite image*, 1939¹⁵.

The 1930s, however, signified not only modernization, but also fierce and continuous clashes between the Arab and Jewish populations (the Arab uprising, 1936–1939), and with the outbreak of the Second World War in 1939, the beginning of the Jewish Holocaust in Europe. This twofold break initiated search in the arts for an indigenous Hebrew identity, related to neither European heritage (associated with anti-Semitism and Nazism) nor local Arabs. The search was answered by the Canaanite group, which turned to the ancient Semitic people, and for the first time, raised archaeology as a major source for Israeli culture, regardless of political leftist or rightist inclinations. (Fig. 9).

Canaanism had virtually no impact on architectu-

re in the 1940s, perhaps because these years were marked by wars. Building activity slowed down, and architects were preoccupied with service in the British Brigade in the Second World War and in the Israel's war of independence, 1947–1948.

2 THREE DIMENSIONS OF CONSIDERATION OF THE ORIENT

From the three perspectives of discussion of Israeli architecture and its relationship to the Orient – artistic, cultural, and instrumentalist – it is the last that overshadowed the others in the first years of the state's independence. Identity forging was implicit in practical endeavor.

2.1 ARCHITECTURE AS A MEANS FOR POLICY IMPLEMENTATION

The government's explicit mobilization of architectural activity for the expression and implementation of policy was evident just a few weeks after Israel's declaration of statehood. The chosen leader was an architect Arie Sharon, who recruited a staff of 170 professionals, mainly architects and engineers. "Work began immediately, despite the war.... in the spring of 1949... the importance of national planning was acknowledged by attaching our department to the Prime Minister's Office. ...[The National Plan] to balance the distribution of population over the entire country was recognized as an ideal solution by the Prime Minister"¹⁶. The Israel National Plan by Arie Sharon aimed to disperse the Jewish population by directing new immigrants to 20 new towns built in different parts of the country, with housing and adjacent industrial zones (Fig. 10).

"The Minister of Finance, Eliezer Kaplan ... said bluntly: '...it is not your [i.e. Sharon's] job, but the Government's to decide on the location, size and ultimate goals of the new towns. ...[but].... You know very well that the Government will never have the time and patience, especially with the war going on, to concentrate on these matters. Once the plans are drawn, the development, if any, will follow your suggestions.' He was right."¹⁸ Thus architecture was a major agent in the creation of the very identity of the newly born state. The dominant model du-

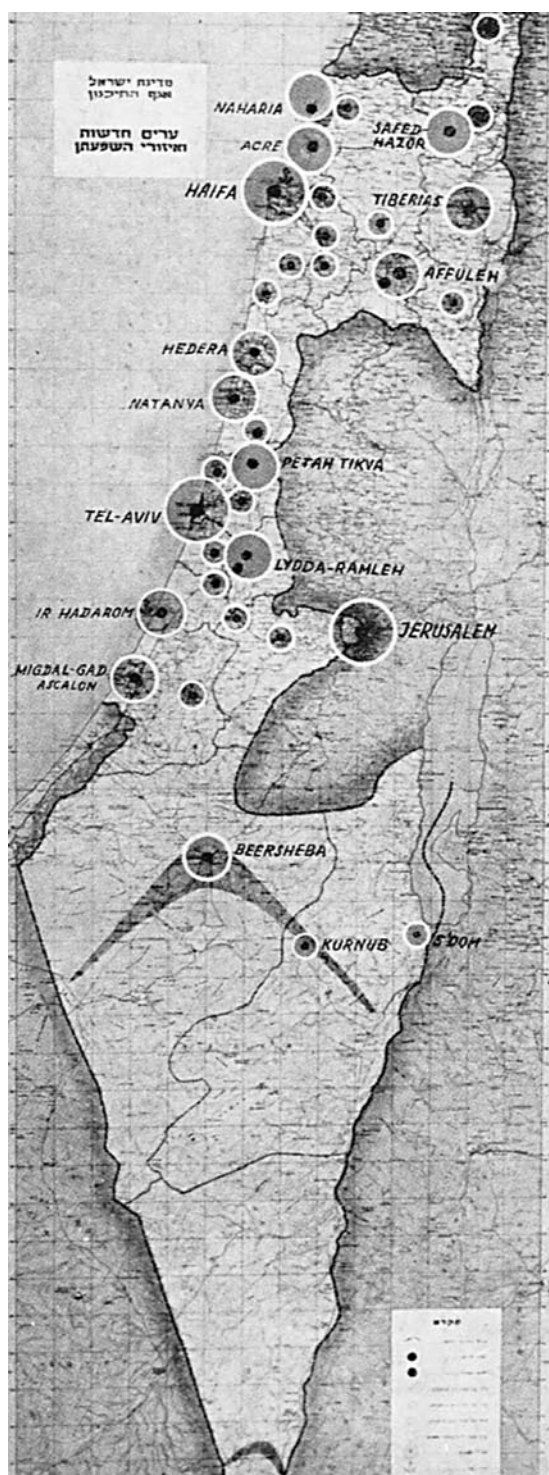


Fig. 10: Israel National Plan by Arie Sharon, 1950: Dispersion of population in new and existing towns¹⁷.

ring the 1950s was the garden city, composed of neighborhood units. Immigrants, Holocaust refugees from Europe and North African and Middle Eastern Jews who fled the Arab countries, arrived at a pace of 1000 per day. They were settled, so-

metimes for many months, in provisional refugee camps – ma'abarot – and later directed to minimal housing projects. (Fig. 11).

The presupposition was that in the new-towns, modeled on European precedents, the Oriental Jews will be “Modernized”. At the same time, and in stark contrast to low-cost housing, public institutions enjoyed generous budgets. This may be interpreted as an act of consolidation of the ruling socialist- a-traditional – centralist hegemony. (Fig. 12).

The attitude towards the orient or the local was not so much theorized as practiced in settling the land and transforming the landscape and as a result, so it was assumed, – the people's identity too. The decision makers drew legitimacy not from the oriental principles but from the leading Western/ universalist approach of the day: “To promote our ideas about planning, we invited Sir Patrick Abercrombie... [who] warmly praised our approach and mentioned the similarity to the Greater London Plan.”²¹ From 1948 to the end of the century, all Israeli governments, whether Mapay-HaAvoda or Likud (Labor or rightist coalitions) have charged the Ministry of Housing with the task of settling people, mostly on state-owned land. However, there has also been confiscation of land from the Palestinian population in areas which were considered strategic. Although usually followed by compensation of the owners, this raised protest, sometimes violent. Land occupation has always been at the heart of the Israeli-Palestinian conflict. Such was the establishment of new Jewish neighborhoods all around Jerusalem after the Six-Day War. The government regarded this as the ultimate means for consolidating the city's union, Israeli Identity and avoiding its division in the future. The relationship between politics and building was never more clear-cut than after the 1969 declaration of US Secretary of State Rogers, that “the United States expected re-establishment of certain Jordanian presence in the unified city”²². Building was immediately accelerated, as was further land confiscation. In the words of Jehuda Drexler, the chief architect of the Ministry of Housing: “With the unification of Jerusalem, following the Six-

Day War, the Ministry of Housing was faced with a challenge... Jerusalem became again the capital of our nation... after hundreds of years of twilight, the time has come to express these aspirations for development.in the light of the goal to reach, in 1984, a Jewish population of about 400,000 in the town, the Ministry of Housing joined the task of populating Jerusalem”²³. (Map 1).

All settlement and building of roads, housing, industrial areas and the like in the West Bank since 1967 has been regarded as a means to safeguard Israeli domination. Conversely, after the peace treaty with Egypt in 1979, Israel demolished the new town Yamit, previously erected on the Sinai coast. Thus, from the instrumental perspective, the architectural style applied makes very little difference, but identity of the land and of its people was constructed through the settlement mechanism.



Map 1: Jerusalem and surrounding Jewish neighborhoods after the Six-Day War²⁴.



Fig. 11: A neighborhood unit in the new town of Yokne'am, being constructed by the immigrants who lived in provisional shacks along the road¹⁹.



Fig. 12: Zéev Rechter: Mann Auditorium, late 1950s, Tel Aviv²⁰.

2.2 THE ROLE OF ARCHITECTURE IN THE “MELTING-POT” CULTURE

Many of the “developmental new-towns” founded in the 1950s as a part of the population-dispersal policy encountered severe economic and social problems. These, as well as new immigrant neighborhoods in the major towns, became fertile ground for cultural conflict between the Ashkenazi (European) hegemony and the Sephardim – North African and the Middle Eastern immigrants. The hegemony was basically secular, socialist, and modernist, and practiced democratic politics. Many of the immigrants were orthodox, traditional, organized in communities, and usually unacquainted with the political and administrative “game.” The identity of the Israeli elite was embodied in the *kibbutz* and the *sabra* was its mythological image. (Fig. 13).

Sabra – a sweet fruit of cactus, with its prickly skin, evolved from a term of abuse to the ultimate image of the indigenous young, healthy and straightforward Israeli.

With the “ingathering of the exiles”, from late 1948 to the mid-1960s, the hegemony met the enormous identity challenge with the concept of the “melting-



Fig. 13: Nahum Guttman, *I picked a Sabra* (Donner, 1989).

pot”: the rejection of orthodoxy, traditions, and parallel histories of Jews from various countries in favor of a new, unifying symbolism based on historical intertwining of the old, biblical nation and the newly created state, connecting ancient past directly to the present. Jewish traditional culture from Asia and North Africa was overshadowed by the official narrative and relegated to the sidelines as mere folklore.

Architecture had its material and symbolic function in the production of this melting-pot identity.

There was Modernist standardized, low-cost and equalized housing (Fig. 14) in neighborhoods conceived according to zoning principles.

Paradoxically, the orthogonal, repetitive and extensive patterns thus produced did not do justice to urbanite immigrants for lack of intensive traditional public places, nor to immigrants from rural regions, who were used to living outside on the land.

The second generation which took over the lea-

ding architectural offices in the sixties (e.g. Sharon, Rechter, Carmi), rejected the flat slabs of the fifties in favor of evolving Israeli Brutalism: exposed concrete and elaborated polyhedra geometry with canonized examples in public institutions. (Fig. 15).

“Brutalism” as Israeli architecture replaced the former “White Modernism”, another phase in formal identity construction, still adhering to the same socio-political ideals of the early years. As one of the second-generation leaders asserted: “The Brutalist architecture of 1950–1970 was the type of the “sabra” the child of sands, with blue eyes and bright hair and the *tembel* [Israeli typical] hat, the generation of realization”²⁷. Thus, in Sharon Zukin’s terms²⁸, the symbolic economy of architecture did not include representations of Asian and North African Jewish cultures. These did not play their potential role in either the negotiation of cultural meaning in the built form, or in the architectural contribution to the construction of socio-cultural identity in the constitutive decades of 1950–1970.²⁹

The counterpart of the modernist progress in the melting-pot identity construction was the ancient past. Architecture helped consolidating direct affi-



RESIDENTIAL AREA-FIRST STAGE
LAYOUT

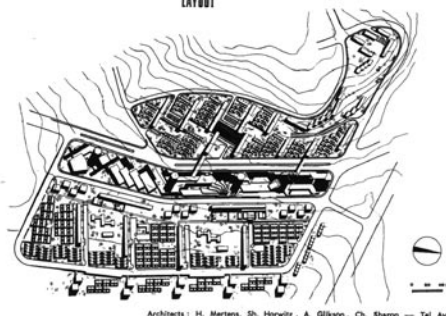


Fig. 14: Mertens, Horwitz, Glikson, Sharon: *Housing in Carmiel new town, 1965*²⁵. Similar ‘types’ were built all over Israel.

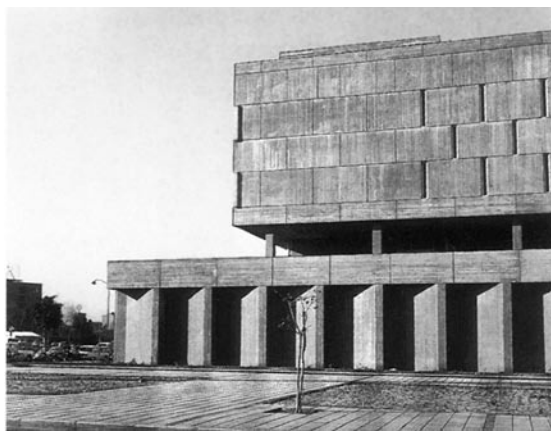


Fig. 15: Rechter Z. & Y., Zarhi :Low court, Tel Aviv, 1972²⁶.



Fig. 16: Peter Bogod and Ester Niv-Krendel: The Cardo, 1983.



Fig. 17: 1965 Dimona "model neighborhood" (Frenkel and Shershevsky, 1970) Program and discussion mention local attributes such as orientation, topography, radiation, ventilation, intimate public spaces. Formal "oriental" associations come "naturally". Style is not discussed.

nity between the present and the ancient history, as well as reference to Zionist legacy from the nineteenth and early twentieth centuries in Eretz Israel. Leading projects included integrating archaeological findings with rehabilitation of Jerusalem's old city, generally, and the Jewish quarter, in particular, to emphasize ancient Israeli roots in Jerusalem. For example, careful combination of Crusader vaults with archaeological findings from the Second Temple period and contemporary commercial activities³⁰. (Fig. 16).

The mid-1970s witnessed the overthrow of HaAvoda Party (for the first time since the statehood), and opening of the political scene to traditionalist and Oriental Jewry. Feelings of discrimination were legitimized, examined and expressed in the humanities and the arts. In architecture, neighborhood renewal projects, again coordinated by the Ministry of Housing, were the most immediate contribution. Thus the formation of an Israeli monolithic melting-pot culture was based on the paradox of dissociation from the Diaspora and Jewish traditional culture, and, at the same time, – an existential quest for the roots and a sense of belonging. The overthrow of Socialist-Ashkenazi hegemony in the 1970s was the political expression of recognition of voices of North African and Asian Jews. Besides deconstruction of the sabra narrative, it began to generate a richer and more pluralistic Israeli identity, which accepts synthesis between the East and the West, incorporating both Jewish and Israeli history. In popular culture, pop music and culinary taste, grass-root "localism" gradually came to dominate the scene.

2.3 ARCHITECTURAL-PROFESSIONAL DISCOURSE: STYLES, AFFINITIES AND "THE LOCAL"

Whatever quest preceded or followed – whether affinity to the Orient or the West was sought – Brutalism was the unquestionable architectural edict, the natural language of the indigenous Israeli. Indeed, the 1950–1970 period may be regarded as the heyday of realization of the Zionist dream: the new Jewish nation in its land. Architecture focused on production, not on reflection, because ends,

means and meanings were unified in one narrative. There was no search for local or Oriental architecture because “Israeli” was the “local”, and the buildings produced were perceived as the appropriate architecture (Fig. 17).

Obviously, Brutalism was not invented in Israel, but embraced from the post-Second World War vogue, not unlike white architecture (Bauhaus) (Fig. 18) in the 1930s or high tech in the 1990s (Fig. 19).

Brutalism, however, acquired a status of transparency (the term used in Israel of the 1950s–1970s was “International Style” and not “Brutalism”). Retrospectively, its perception (as opposed to conception) as Israeli may be interpreted by one or more explanations:

- Brutalism was a straightforward analogy of architectural expression to the Sabra mythology: rough but honest, straightforward but hearty, virile and bold, despising superfluous decoration;
- It enabled self-positioning in contrast to the formal language of traditional Arab construction, while using local materials (concrete, stone);
- It was the outcome of rejection of any European classicism or vernacular, which could be associated with Nazism and anti-Semitism;
- It was an inevitable result of the separatist Israeli culture, which located itself in polar opposition to Jewish spiritual tradition in order to create “a new Jew”;
- It was an unconscious realization of the Jewish tradition of the abstract (experimentations with geometry).

In all previous periods, “local architecture” whether Jewish or British, had been the result of conceptions – conscious decisions to use, blend, or invent forms and materials which conveyed meanings of the Bible, ancient Middle-Eastern cultures, Moslem architecture, Arab-vernacular, or Modernism. For Jewish architects, pursuit of “the local” in the first half of the twentieth century always involved affinity to “others” – remote either in time (archaeology), geography (European Bauhaus) or culture (Arabic).

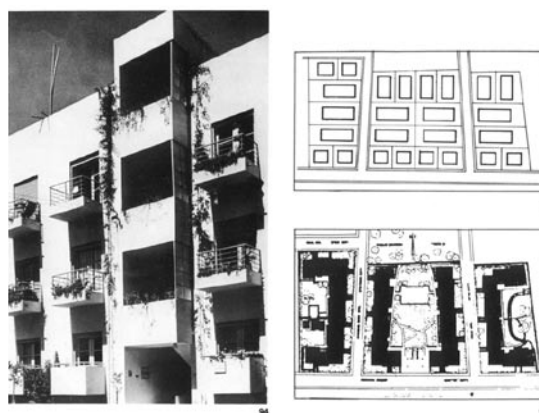


Fig. 18: *Meonot Ovdim (Workers houses) Dalet, Haifa, Vav. Arie Shalom, 1935–37*³¹.

In contrast, the language of Brutalist architecture was “naturalized” – counterpart of the leading narrative and mostly beyond question, whether manifest in housing or in public institutions. Even acknowledged endeavors for climatic solutions (Fig. 20) or building for Arab minorities (Fig. 21) were based, as a matter of course, on Brutalist style.

Towards the end of the Israeli Brutalist period, Modernism was criticized worldwide, and new sensitivity to the historical and the vernacular arose. This coincided with the Six-Day War (1967), and the pursuant exposure to Palestinian vernacular villages and, especially, the old city of Jerusalem.

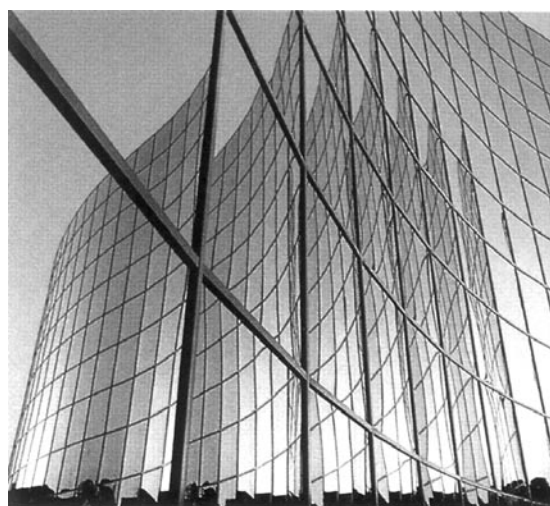


Fig. 19: *Moshe Zur: ‘Elbit’ Industry Building, Haifa*³².



Fig. 20: Havkin, Daniel: *Carpet development – model housing, Beer-Shebbra, 1960*³³.

The concept of “the local” was placed on architectural agenda again, clinging to the Palestinian vernacular, but at the same time interpreting it as Mediterranean, with patios, plazas, and pedestrian alleys. Modernist universality was replaced with acknowledgment of historical stratification, but in “Mediterranean” a similarly eternal-universal self-assurance was sought. The tone was largely set by the Chief Architect in the Ministry of Housing, which still played the major role in architectural activity of the 1970s: “We shall therefore do well to look around us at the traditional Mediterranean architecture and examine the basic, timeless values that it has established for itself, so that we can learn what it has to teach us for the stratum of contemporary architecture”³⁵. In the same article, the Chief Architect bitterly criticizes the architecture

of the preceding 25 years: “...we can draw the sad conclusion that with our system of ‘building’ we have not succeeded in creating ‘place’ anywhere – and that goes not only for housing projects, but also for public buildings”³⁶. He then defines the components of Mediterranean architecture and presents their application in Jerusalem’s new neighborhoods (Fig. 22).

The illustrations in the article suggest sources of inspiration: first and foremost Greek (and Italian) islands and Old Jerusalem, then the ancient city of Safed (in Galilee), Bauhaus workers’ housing in 1930s Tel Aviv, as well as the Brutalist Le Corbusier Visual Arts Center, Cambridge MA and Safdie’s Habitat in Montreal. This list is interesting for its inclusions (especially Tel Aviv’s White Architecture and Corbusian Brutalism), for its exclusions (e.g. North African Kasbahs), and for the abstraction of forms and distancing of meaning. Political turns and re-turns since the 1970s and continuous clashes between Israel and the Palestinians contributed to deconstruction of the hegemonic narrative. In the collective subconscious, the close affinity to Palestinian vernacular as the image for Israeli indigenous architecture created uneasiness. The 1984 exhibition “White City – International Style Architecture in Israel”³⁸ rediscovered Tel Aviv’s White Architecture from the 1930s. In the professional discourse, it was declared as the genuine Israeli vernacular, inseparable from the Zionist ideology³⁹. Le-Corbusier inspiration from Greece provided its legitimacy as “Mediterranean”. The embrace of White Architecture may be compared to the 1986 *Want of Matter* exhibition⁴⁰, which reflected similar longing for the then-doubted Israeli image at the core of Tel Aviv art (painting and sculpture). In arts, as in politics, the old elite (Ashkenazi, male, Sabra) sought return to the equitable, the modest, the basic, the ordered, and the uncontaminated. Attribution of prestige to the White Architecture was followed by rather costly restorations of buildings, financed by commercial firms and affluent private purchasers. Conveniently, White Architecture is located in Tel Aviv’s center, on plots of high real-estate value. Restoration of an International Style 2–3 story building at the front is



Fig. 21: Feldman, M.: *Orphanage, Acco, 1959*³⁴.



Fig. 22: Salo Hershman: Housing in Gilo neighborhood, Jerusalem, 1970s³⁷.

often combined with a new high-rise office building in the rear of the plot. The whole phenomenon may therefore also be interpreted in terms of urban core crisis and post-industrial renewal, typical to post-industrial economy, almost “White Architecture as a Theme Park”.

3 CONCLUDING REMARKS

This short essay falls far short of exhausting the relationship between Israeli architecture and the *orient*, and their function in the structuring, construction and reconstruction of Israeli identity. Rather, it delineates the outline of a “space of imaging” defined by three coordinates: the instrumental-political, the cultural-representational, and the inner, or professional-discursive. Questions within such a metaphorical space promote specific inquiries connected to each coordinate, analyze interrelations among the coordinates, and examine the permeability of the research space to changing ideas in neighboring spaces.

The first coordinate – the instrumental – may be interpreted as *conditions for architectural production*. Alongside architectures which were instrumentalized, there have been others, which were realized little or not at all, architectures which did not fit into the mainstream of leading production and politics, as generally described in part 2.1. It may be interesting to discover these unaccepted-unrealized architectures, and why they were considered

unacceptable alternatives. An example might be the compact high-density city in the Negev, proposed to the Ministry of Housing by Oscar Niemeyer⁴¹. Some of these architectures necessarily included criticism of mainstream approaches and activities. Thus questions arise about the relationship between the instrumentalist coordinate and the inner discourse coordinate, which is largely autonomous: how did architectural discourse influence state policies, on the one hand (see for example, Minister Kaplan’s remarks to Arie Sharon, *ibid.*), and how did it contribute to policy criticism and setting up of alternatives, on the other hand? Examples of recent critical research in this vein are, for example, Segal & Weitzman, 2003⁴²; Yacobi⁴³.

The second research coordinate, which is connected to the instrumentalist, but requires its own notions and analyses, sheds light on the influence of architectural artifacts on the crystallizing Israeli collective identity. Wide acknowledgment and agreement prevails today over criticism of the all-embracing preference of Ashkenazi – socialist hegemony during the constitutive years (1950–1970). From consensus on the achievements of Israeli architecture, the pendulum seems to have swung to sweeping reservations about the housing and new town projects. Similar to Edward Robbins’ approach to Thamesmead planning revisited⁴⁴, the most redeeming questions and the ones that may have corrective influences in the future, are less about the architects’ explicit agendas than about their

hidden or even unacknowledged premises. In other words: What kind of self-criticism has prevailed in the architectural discourse? What has been regarded as relevant context? What has been rejected and on what grounds?

The last research coordinate concerning the relationship of Israeli architecture with the orient, the inner-professional discourse, is the most autonomous of the three. The essay described some metamorphoses of this relationship: as part of the disciplinary legitimation and justification of the practice, as search of the architects' status in the surrounding world, and as efforts to construct the image of the profession against the background of the international discourse. All these metamorphoses since the 1920s, and certainly since the establishment of the state of Israel, were not related to the *orient per se* but to the place, the locale, and the Israeli: (a) local, uncritical work (Brutalism as *Sabra* architecture); (b) local architecture as Mediterranean, with Palestinian vernacular undergoing abstraction, sublimation and, to an extent also universalization; (c) local architecture through the use of local materials (especially stone), and responsiveness to the landscape and the climate. This may be termed an a-historical approach, and some of its aspects may be scientifically evaluated; (d) local architecture as a return to Zionist precedents from the first half of the twentieth century (White Architecture, water towers, and agricultural buildings).

Although these approaches were conceived gradually, they are not mutually exclusive and their practice continued in parallel. The special questions arising from the inner discourse coordinate concern canonization of the history of Israeli architecture: who tried to write such historiographies, and why have they not been accepted yet? Who are included, who are excluded, and why?

Beyond all interpretations however, the discussion of the *orient*, the *local* or the *Israeli*, has affinity to the question of emerging collective identity. In 1925, Ben Gurion, later the first prime minister of Israel, stated: "the significance of Zionism is that we are, once again, becoming an oriental people"⁴⁵

and 75 years later "The desire to form part of the East in the deepest existential and cultural sense, or, in contrast, to detach from it – these are [and will probably remain] the two major impulses that come to bear on the evolving Israeli sense of Identity"⁴⁶.

Note

The Hebrew term for "east" is "mizrah" and there is no term for "orient".

¹ Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

² Penslar, D. Jonathan. *Zionism, Colonialism and Post-Colonialism. The Journal of Israeli History*. (Forthcoming special issue on Revisionism in Israeli Historiography), J. I. H. Vol. 20, 2001.

³ Zalmona, Yigal. *To the East? in Kadima – the East in Israeli Art*. Exhibition catalogue. Jerusalem: Israel Museum, 1988, p. 47.

⁴ Ofrat, Gideon. *One Hundred Years of Art in Israel*. Boulder, Colorado: Westvie Press, 1988. p. 26.

⁵ Shechori, Ilan. *The Dream turned to a Metropolitan*. Tel Aviv: Avivim, 1990, p. 98.

⁶ Ofrat, G., *One Hundred Years ...*, p. 48.

⁷ Zalmona, Yigal. *To the East? in Kadima – the East in Israeli Art*. Exhibition catalogue. Jerusalem: Israel Museum, 1988. XI.

⁸ Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1984, p. 26.

⁹ Sharon, Arie. *Kibbutz + Bauhaus*. Stuttgart: Karl Kramer Verlag, 1976, p. 48–49.

¹⁰ Shechori, Ran. *Zeev Rechter*. Jerusalem: Keter, 1987, p. 28.

¹¹ Levin, Michael (curator). *White City: International Style Architecture in Israel: A portrait of and Era. Exhibition Catalog*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum. Sabinsky Press Ltd., 1984, p. 36.

¹² Mendelsohn, Erich. *Letters of an Architect* / Editor Oscar Beyer, 1967, p. 141. In: Levin, Michael (curator). *White City: International Style Architecture in Israel: A portrait of and Era. Exhibition Catalog*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum. Sabinsky Press Ltd., 1984, p. 36.

¹³ Von Eckardt, Wolf. *Eric Mendelsohn*. N. Y.: Braziller, 1960, p. 52.

¹⁴ Fuchs, Ron Aaron. *Austen St. Barbe Harrison – A British Architect in the Holy Land. Doctorate research*. Technion, I. I. T. Haifa, Israel. 1992, p. 27.

¹⁵ Ofrat, G. *One Hundred Years ...*, p. 113.

¹⁶ Sharon, Arie. *Kibbutz + Bauhaus*. Stuttgart: Karl Kramer Verlag, 1976, p. 78–79.

¹⁷ Ofrat, G. *One Hundred Years ...*, p. 86.

¹⁸ Sharon, Arie. *Kibbutz + Bauhaus* p. 79.

¹⁹ Ofrat, G. *One Hundred Years ...*, p. 86.

²⁰ Shechori, Ran. *Zeev Rechter*. Jerusalem: Keter, 1987, p. 74.

²¹ Sharon, Arie. *Kibbutz + Bauhaus* p. 79.

²² Kroyanker, David. *Jerusalem – Conflicts Over the City's Physical and Visual Form*. Tel-Aviv: Zmorah Bitan, 1988, p. 63.

²³ Drexler, Jehuda. *Ministry of Housing projects in Jerusalem – a general review*. In: *Israel Builds*. Jerusalem: The Ministry of Housing, 1973, p. 130–165.

²⁴ after Kroyanker, David. *Jerusalem – Conflicts Over the City's Physical and Visual Form*. Tel-Aviv: Zmorah Bitan, 1988, p. 60.

²⁵ Mertens, H. Carmiel. *State of Israel*. Ministry of Housing, Planning Department, 1965, p. 6.

²⁶ Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1998, p. 96.

²⁷ Carmi, Ram. *A sketch of her image*. In: *Alef-Alef Special Issue – The Tel Aviv House – Contemporary Directions*, 1988, p. 6.

²⁸ Zukin, Sharon. *Space and Symbols in an Age of Decline*. In: Anthony King (ed.). *Re-presenting the City*, London: Macmillan, 1996.

²⁹ See also: Efrat, Zvi. *The Israeli Project: Building and Architecture 1948–1973, Catalogue of exhibition*, Tel Aviv: Tel-Aviv Museum, 2005.

³⁰ Kroyanker, David. *Jerusalem – Conflicts Over the City's Physical and Visual Form*. Tel-Aviv: Zmorah Bitan, 1988, p. 28.

³¹ Levin, Michael (curator). *White City: International Style Architecture*. In: *Israel: A portrait of and Era. Exhibition Catalog*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum. Sabinsky Press Ltd., Tel-Aviv, 1984, p. 31.

³² Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1998, p. 231.

³³ Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1998, p. 70.

³⁴ Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1998, p. 79.

³⁵ Carmi, Ram. *Human values in urban architecture*. In: *Israel Builds*. Jerusalem: Ministry of Housing, 1977, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ Elhanani, Aba. *The Israeli Architecture in the Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon, 1998, p. 165.

³⁸ Levin, Michael (curator). *White City: International Style Architecture*. In: *Israel: A portrait of and Era. Exhibition Catalog*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum. Sabinsky Press Ltd., Tel-Aviv, 1984.

³⁹ Nitzan-Shiftan. *A Whitewashed Houses*. In: *Theory and Criticism*, no 16, 2000, p. 227–232.

⁴⁰ Breitberg-Semel, S. (curator). *The Want of Matter, Exhibition Catalog*, Tel Aviv Museum, Israel, 1986.

⁴¹ Elhayani, Zvi. *Oscar Niemeyer and the Outset of speculative Urbanism in 1960's Israel*. M.Sc. thesis, Faculty of Architecture and Town Planning, Technion, I. I. T, 2001.

⁴² Segal, R. and Weitzman, E. *A Civilian Occupation*. Verso and Tel-Aviv: Babel, 2003.

⁴³ Yacobi, H. *Architecture, Orientalism, and Identity: The Politics of the Israeli-Built Environment*. *Israel Studies* 13.1, 2008, p. 94–118.

⁴⁴ Robbins, Edward. *Thinking Space / Seeing Space*. *Urban design International*, 1(3), 1996, p. 283–91.

⁴⁵ Zalmona, Yigal. *To the East? in Kadima – the East in Israeli Art*. *Exhibition catalogue*. Jerusalem: Israel Museum, 1988, IX.

⁴⁶ *Ibid.*

References

Beyer, Oskar edit. (1967) *Erich Mendelsohn: Letters of an Architect*. In: Levin, 1984.

Breitberg-Semel, S. (curator) (1986) *The Want of Matter, Exhibition Catalog*, Tel Aviv Museum, Israel.

Efrat, Zvi. (2005) *The Israeli Project: Building and Architecture 1948–1973, Catalogue of exhibition*, Tel Aviv: Tel-Aviv Museum.

Ehrlich, Avraham. (1987) *Architecture in Tel Aviv. The 1920s and 30s*. In: *Alef-Alef*, no. 9, March 1987.

Carmi, Ram. (1977) *Human values in urban architecture*. In: *Israel Builds*. Jerusalem: Ministry of Housing, 1977.

Carmi, Ram. (1988) *A sketch of her image*. In: *Alef-Alef Special Issue – The Tel Aviv House – Contemporary Directions*.

Drexler, Jehuda. (1973) *Ministry of Housing projects in Jerusalem – a general review*. In: *Israel Builds*. Jerusalem: The Ministry of Housing, 1973.

Elhanani, Aba. (1998) *The Israeli Architecture*. In: *The Twentieth Century*. Tel Aviv: Misrad HaBitahon.

Elhayani, Zvi. (2001) *Oscar Niemeyer and the Outset of speculative Urbanism in 1960's Israel*. M.Sc. thesis, Faculty of Architecture and Town Planning, Technion, I. I. T.

Frenkel, A. and Shershevsky, E. (1970) *Model Neighborhood in Dimona*. In: *Israel Builds*. Jerusalem: Ministry of Housing, 1970.

Fuchs, Ron Aaron. (1992) *Austen St. Barbe Harrison – A British Architect*. In: *The Holy Land*. Doctorate research. Technion, I. I. T. Haifa, Israel.

Golani, Yehonatan, edit. (1973) *Planning and Implementation, 1971–1972*. Jerusalem: Ministry of Housing.

Kroyanker, David. (1988) *Jerusalem – Conflicts Over the City's Physical and Visual Form*. Tel-Aviv: Zmorah Bitan.

Levin, Michael (curator). (1984) *White City: International Style Architecture in Israel: A portrait of and Era. Exhibition Catalog*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum. Sabinsky Press Ltd.

Mendelsohn, Erich (1930) *Erich Mendelsohn – Das Gesamtschaffen des Architekten*. Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag.

Mertens, H. (1965) *Carmiel. State of Israel*. Ministry of Housing, Planning Department.

Nitzan-Shiftan, A. (2000) *Whitewashed Houses*. In: *Theory and Criticism*, no. 16, 2000.

Ofrat, Gide'on (1998) *One Hundred Years of Art in Israel*. Boulder, Colorado: Westvie Press.

Penslar, D. Jonathan. (2001) *Zionism, Colonialism and Post-Colonialism*. *The Journal of Israeli History*. (forthcoming special issue on Revisionism in Israeli Historiography, J. I. H.) Vol. 20.

Robbins, Edward. (1996) *Thinking Space / Seeing Space*. *Urban design International*, 1(3).

Said, Eduard. (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Segal, R. and Weitzman E. (2003) *A Civilian Occupation*. Verso and Tel-Aviv: Babel.

Sharon, Arie. (1976) *Kibbutz + Bauhaus*. Stuttgart: Karl Kramer Verlag.

Shchori, Ilan. (1990) *The Dream turned to a Metropolitan*. Tel Aviv: Avivim.

Shchori, Ran. (1987) *Ze'ev Rechter*. Jerusalem: Keter.
 Von Eckardt, Wolf. (1960) *Eric Mendelsohn*. N. Y.: Braziller.
 Yacobi, H. (2008) *Architecture, Orientalism, and Identity: The Politics of the Israeli-Built Environment*. *Israel Studies* 13.1 (2008) p. 94–118.

Zalmona, Yigal. (1988) *To the East?* In: *Kadima – the East in Israeli Art. Exhibition catalogue*, Jerusalem: Israel Museum.
 Zukin, Sharon. (1966) *Space and Symbols in an Age of Decline*. In: *Re-presenting the City*, Anthony King (ed.). Macmillan.

Iris Aravot

Faculty of Architecture and Town Planning, Technion, I. I. T., Haifa, Israel

Tarp Kanaanizmo ir Brutalizmo: architektūra, *orientas* ir tapatybės kūrimas Izraelyje

Reikšminiai žodžiai: Judaizmas, Sephardų–Ashkenazių istorija, holokaustas, struktūralizmas, poststruktūralizmas, kolonializmas, romantizmas, orientalizmas, modernizmas, funkcionalizmas, simbolizmas, ekspresionizmas, identitetas, regionalizmas, postmodernizmas, vizualieji menai, literatūra, poezija, teatras, kinas, šokis.

Santrauka

Straipsnyje pristatomi matmenys ir reikšminiai žodžiai, kuriais remiantis tiriamas tapatumo kūrimas, atspindintis Izraelio architektūroje ir jo santykis su *orientu*.

Izraelio architektūros tapatumas nagrinėjamas atsižvelgiant į tris tarpusavyje susijusias perspektyvas, išskirtas straipsnyje tik dėl diskusijos. Pirmas, pusiau autonominis architektūrinis–profesinis diskursas apima stilių, formas, medžiagas ir patį kūrimą. Antra, sociokultūrinė perspektyva, iš kurios architektūra matoma kaip kultūros generatorius, daugiausiai susijusi su Sionistų–Izraeliečių–Aškenazių elito ir Sefardų, imigravusių šeštąjį dešimtmetį, konfliktu. Trečia, instrumentinė perspektyva yra glaudžiai susijusi su Aškenazių–Sefardų ir Sionistų ir palestiniečių konfliktais, o architektūra vertinama kaip politinių, ekonominių ir visuomeninių tikslų įgyvendinimo priemonė.

Kaip atskaitos taškas straipsnyje pristatomos svarbiausios dvidešimto amžiaus pirmos pusės datos. Nagrinėjamas periodas apima laikotarpį nuo 1948 m. iki devintojo dešimtmečio pradžios; nuo Izraelio valstybės įkūrimo iki gilių kultūrinių, ekonominių ir politinių pokyčių, žyminčių konsoliduotos valstybės periodo transformaciją. Kadangi dėl ribotos straipsnio apimties neįmanoma aprėpti visos Izraelio architektūros tapatumo ir jo kūrimo per *oriento* prizmę problemos, keliami tik svarbiausi klausimai, kylantys iš trijų išvardintų perspektyvų ir jų sąsajų.

Gauta: 2008 03 17

Parengta spaudai: 2008 03 24

•
DAILÉ

FINE ARTS
•

Laima Šinkūnaitė
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

Tapatumo paieškos XVII a. Lietuvos portretinės dailės kontekste

Reikšminiai žodžiai: portretas, asmenybė, XVII amžius, tapatumas, paieška, funkcija, samprata.

*Portretas! Kas gali būti paprasčiau ir
sudėtingiau, akivaizdžiau ir giliau?*¹

Charles Baudelaire

Nūnai tapatumo suvokimas ir mokslinė samprata tampa vis aktualesni. Jo paieškos gali būti kreipiamos įvairiomis linkmėmis. Viena tokių linkmių ar šaltinių galėtų būti senoji portretinė dailė, kurioje atsiskleidžia sudėtingas kultūros, asmenybės ir jos atvaizdo santykis. Akivaizdu, gotikai, renesansui, barokui yra būdingi ne tik saviti formų deriniai, bet ir atitinkamo pasaulio supratimo bei išgyvenimo išraiškos, epochų stiliai, aprėpiantys ir meno dalykus, ir bendresnius kultūros gyvenimo reiškinius. Tad portretinė dailė, ypač XVII-ojo amžiaus, dėl savo specifinių savybių šiuo požiūriu yra dėkinga terpė tokioms paieškoms.

Perfrazuojant Emanuelį Kantą sakytina, kad bendras kalbėjimas apie portretą – tuščias, o specialus istorinis – aklas. Ieškant aukso vidurio, tyrimui pasirinkti du žiūros taškai: portreto funkcija ir samprata. Šio straipsnio tikslas – išnagrinėti, neatsietai nuo asmenybės, XVII a. Lietuvos portretinės dailės sampratos ir funkcijos aspektus Europos dailės kontekste, pagal galimybę atskleidžiant tautinio tapatumo ar pilietinio nacionalumo bruožus.²

PORTRETAS. KAS TAI?

Manychiau, iš pradžių esant naudinga pasvarstyti tai, kas iš tikrųjų yra portretas. Nes tas pasvars-tymas padėtų suvokti, ar portretinė dailė iš esmės

gali būti laikoma šaltiniu tautinio tapatumo tyrimui. Antai senovinė legenda byloja, kad pirmasis portretas atsirado apvedus kontūrų mylimo žmogaus šešėlį, kad būtų išsaugotas jo atminimas. Taigi portretui, kaip originalo antrininkui, pirmiausia keliamas pragmatinis reikalavimas – atitikti originalą, o tai reiškia, kad specifinė portreto paskirtis glūdi už meno ribų. Nes meninis portretas neturi specifinės problematikos ir suvokiamas kaip tam tikra tema, pavyzdžiui, epitafinis, visafigūris, karsto etc. Bet tai tėra viena iš sudėtingo klausimo dalių, nes čia kalbame tik apie atvaizdą (bendresne prasme – vaizdą). Apskritai, tam tikroje kultūroje vaizdas yra vienokių ar kitokių nemeningų turinių ženklas, konstrukcija – vienos ar kitos idėjos ženklas, o ekspresija priklauso nuo kūrėjo (subjekto) ir jo santykio su daiktų ir idėjų pasauliu.³ Todėl galima sakyti, kad bet kuri portreto problema tampa stiliaus problema; portreto buvimas ar nebuvimas, jo charakteris, pasirinkimas, modelio (asmenybės) traktavimas pasirodo kaip tos ar kitos pasaulėžiūros pasekmė arba išraiška.

Dauguma įvairių šalių žodynų ir žinytų aiškina portretą kaip „dailės ar fotografijos kūrinį, vaizduojantį žmogų arba žmonių grupę.“⁴ Naujausias Dailės žodynas aiškina dar paprasčiau – „bet koks konkretaus žmogaus atvaizdas paveiksle, skulptūroje (...) ir kt.“⁵ Toks aiškinimas nėra nei išsamus, nei tikslus. Tačiau turėtų būti objektyvūs kriterijai, specifinės formos, kurias atpažindami, atpažintume ir patį portretą.

Akivaizdu, kad pagrindinė ir vienintelė portreto



1 pav. Mykolas Arkangelas Palonis (1642–1711/1713). LDK kanclerio Kristupo Paco portretas. 1677. Drobė, aliejus. 142x122. Kaunas, Pažaislio Šv. Kazimiero seserų vienuolynas.

tema – asmenybė, kurios kriterijumi laikytinas asmens tapatumas savo prigimčiai.⁶

Būtent asmenybė turi specifines, tik jai charakteringas formas, kuriomis remiantis galima sukurti įvairius skirtingus portretų tipus. Kitaip tariant, portretas, kaip meninis ženklas, perteikia tai, ką būtų galima pavadinti portretine asmenybe. Portrete asmenybė gali gyvuoti tik išsaugojusi savo išvaizdą (specifinę formą), o „gyvenime“ ji save išreiškia kitu būdu: poelgiais, laikysena, nuomonėmis. Štai kodėl portrete žmogaus kūnas įgauna didesnę reikšmę nei kiti gamtos kūnai; čia jis suvokiamas ir kaip dvasios raiškos instrumentas. Tačiau asmenybė visų pirma egzistuoja kaip sudėtinė forma, sudaryta iš savo pačios elementų ir daugybės kitų formų. Toji sudėtinė forma yra kiekviename konkrečiame asmenybės pįvyje; tik iš jos mes atpažįstame asmenybę. Pavyzdžiui, vienos asmenybės apranga, jos nešiosenos būdas ir forma įgauna tokius būdingus bruožus, kokių neturi kita asmenybė. Nors, tiesą sakant, asmenybę žymiai menkliau nusakoma individualumas nei struktūrinis bendrumas (antai mada – rengimosi, mąstymo, kalbėjimo, elgsenos ir t. kt. manieros).

Dabar derėtų nors trumpai aptarti charakteringas

asmenybės formas (jas savitai interpretuoja meno filosofas N. Žinkinas).⁷ Žinoma, kiekvienas daiktas turi formas, suteikiančias jam specifiškumą ir konkretumą, o to daikto suvokimas yra jo charakteringų formų suvokimas ir atpažinimas. Kadangi asmenybė apima žmogaus fizinį kūną, kaip daiktą, tai ir portrete turi būti žmogaus kūno, kaip daikto, charakteringos formos. Dailininkas pirmiausia turi pažinti žmogų kaip daiktą, išmanyti dekoratyvias, figūrines, medžiagines kūno savybes (etiudai iš natūros tam ir reikalingi); pagal kūno charakterį mes pažįstame žmogų tik kaip individą, o ne kaip asmenybę.

Poza, gestas – tai ekspresyvios formos; jų negali turėti daiktas, ir jos visada nusako tam tikrą žmogaus orientaciją ar nuostatą pasaulio atžvilgiu. Ekspresyvios formos yra trijų tipų: vaizduojamosios (poza ir gestas, tiesiogine tų žodžių prasme, kaip žmogaus nusiteikimo ir sąveikos su aplinka rezultatas), individualios (dailininko kūrybos maniera) ir stilios (gestas, perkeltine žodžio prasme, kaip dailininko arba laikmečio, – tai, iš esmės, tas pats, – skonis ir pasaulėžiūra). Šiomis formomis žmogus pridengia savo asmenybę; gestas – stereotipinė kaukė, galinti tapti ir patikimu asmenybės reiškėju, o portretui tai yra labai svarbu. Žodžiu, dailininkas „nuplėšia“ kaukę ir, naudodamasis portretisto patirtimi ir įžvalga, ieško asmenybės, o suradęs perteikia ją atitinkamomis ekspresyviomis formomis.

Įdvasinimo formos yra ontologinės kaip ir anksčiau minėtosios, tačiau jos įveda mus į naują pačios asmenybės būtį. Asmenybę suvokiant, esmė atskleidžia žvelgiant ypatingu žvilgsniu ne iš vidaus, o iš išorės. Portrete šios formos privalo būti, tačiau jų buvimo ir ištyrimo neužtenka. Portreto prasmės atpažinimui kiekvienu konkrečiu atveju dar reikia nustatyti jo struktūrą, kaip skirtingų formų „žaismės“ rezultatą. Be to, suvokimui reikia daiktų, įvykių, žmonių – konteksto, kuris turėtų būti mūsų suvokiamos formos pamatas.

Apskritai kalbant, portretas yra visiškai savarankiškas: jis – ne iliustracija biografijai, bet ir – ne mitas. Mitas įkūnija daiktą, heroizuoja arba nužemina asmenybę ir t. t., o portretas tik atskleidžia žmogaus asmenybę, jis tame žmoguje suranda jo paties savi-

tas asmenybės formas. Iš magiško antrininko, kai abu – ir atvaizduotasis, ir atvaizdas – tapo realūs, portretas tapo meniniu.

Dar reikėtų aptarti panašumo kategoriją. Panašumas portrete – ne išorinis ir ne vidinis, o specifinis portretinis panašumas, kuris visiškai nepriklauso nuo idealizacijos masto arba natūralizmo (tai stiliaus klausimas), nes jis atsiranda ne iš vaizduojamos ir atvaizduotos asmenybės palyginimo, o iš portreto „asmenybinių“ savybių. Kitaip tariant, „panašumas yra imanentinė portreto savybė, turint omenyje panašumą, nereikalaujantį palyginimo, nes tai yra panašumas su pačiu savim, t. y. ne kas kita, kaip asmenybės tapatumas“⁸. Taigi portretas reikalauja daugiau nei panašumo, jis reikalauja tapatumo; per atvaizdą portretas sukuria visiškai naują asmenybę, ir tik dėl to čia galima kalbėti apie kūrybą.

Apibendrinus išdėstytą medžiagą, galėtume sakyti, kad portretas – tai visada žmogaus visumos (dvasinės prigimties ir nepakartojamumo bei aplinkos, aplinką suprantant ir kaip žmogaus fi-

zinį kūną) pavaizdavimas, parodant tos visumos struktūrinius komponentus (bruožus), jų sąveiką ir priklausomybę, t. y. atskleidžiant žmogaus asmenybę. Galima teigti, kad išsiaiškintoji portreto esmės samprata portretinę dailę leidžia laikyti šaltiniu tapatumo tyrimui.

XVII A. PORTRETAS KAIP KULTŪROS REIŠKINYS ISTORINIAME KONTEKSTE

Nauja baroko laikų pasaulėvoka, tas savotiškas asmenybės, kaip tam tikros pirmapradės visuomeninės būties, pojūtis nulėmė išskirtinį portretinės dailės suklestėjimą – XVII a. Europos kultūroje ji užėmė iš tiesų reikšmingą vietą. Baroko žmogaus paveikslas buvo kuriamas kontrasto principu: jis – ir žemės dulkė, ir Dievo atvaizdas. Didybės ir menkystės priešprieša ir vienybė, ta *concordia discordans* – paradoksali XVII a. formulė. Beribiame pasaulyje žmogus iškyla kaip tragiška, laisva asmenybė. O į racionalią mintį ryškiai išsiskverbia kritinis, abejojantis pradas. Racionalusis Descartes, tvirtai įsitikinęs filosofiniu proto suverenumu, abejoja viskuo, išskyrus pačią abejonę, kuri tampa neginčijamu mąstymo kriterijumi. Ir Pascalis teigia, jog „visas mūsų protavimas – tai pasidavimas nuojautai. Tačiau nuojauta yra panaši ir kartu priešinga įsivaizdavimui, todėl šių priešingybių negalima atskirti. Vienas sako, kad mano nuojauta yra įsivaizdavimas, kitas teigia, kad jo įsivaizdavimas yra nuojauta. Reikėtų rasti pastovų matą. Siūlosi protas, bet jis palenkiamas į visas puses, tad mato neturime.“⁹

Portreto menas domisi asmenybe ne iš smalsumo. XVII a. dailėje portretas tapo populiarus todėl, kad jame aiškiau ir įvairiapusiškiau nei kituose žanruose įkūnijama epochos ypatumų visuma, išryškėja jos pasaulėjauta, ideologinės orientacijos. Portretinė dailė atspindi žmogaus būtį, jos savimonę; tad įtaigiausiai byloja apie laikmetį.

To šimtmečio dailėje, pirmiausia tapyboje, buvo surastos labiausiai vientisos portreto formos, sukurta daugiausiai šio žanro šedevrų. Nes nuo požiūrio į žmogų, nuo žmogaus santykio su Dievu (transcendencija) priklauso portretų populiarumas ir paplitimas, taip pat portretų kokybė. Taigi požiūris į



2 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Vyskupo Kazimiero Paco (1667–1695) portretas. XVII a. pab. Drobė, aliejus. 70x53. Kauno arkivyskupijos muziejus.



3 pav. Petras Dankersas (1609–1661). Jono Kazimiero Vazos (1609–1672) portretas. Apie 1659. Drobė, aliejus. 75,0x60,3. Vilaviškis, privati kolekcija.

portretą, kitaip tariant, į žmogaus meninį atvaizdą, adekvatus požiūriui į asmenybę.

Akies kraštelio pažvelkime į portreto istoriją ir pabandykime įsitikinti, ar iš tikrųjų skirtingose epochose esama koreliacijos tarp požiūrių į asmenybę ir į jos meninį atvaizdą. Situaciją trumpai būtų galima nusakyti taip: senovė buvo ikiportretinė epocha, renesansas ir barokas – genialios nerefleksinės portretinės kūrybos laikas. Modernioji dailė išgyvena skaudžią portreto žanro krizę, nes prasideda poportretinis periodas – daikto viešpatystė. Antai XVII a. dailininkai, pavyzdžiui, Rembrandtas, įvilko asmenybę į žemišką mirtingą kūną, parodė jos nepatvarumą ir laikinumą kiekviename portretiniame bruože, parodė mirtį, kurios negalima atmesti, kartu nesunaikinus paties portreto. Juk impresionizmas, rodęs tik pirmąjį jutiminį ženklą daikte, – tai regimojo žavesio menas, troškęs „nutverti“ daiktą ir apsigavęs, nes buvęs užburtas jo paviršinio sluoksnio. Konstruktyvizmas suvokė, kad daiktas yra puikus savo paties santykiais, kad tie santykiai yra tokie pat realūs, kaip ir daiktai. To suvokimo pasekmė – abstraktumas ir bedaiktiskumas.

Kubizmas vietoj daikto palieka tik apibendrintą jo schemą. Prigimtis Picasso apdovanojo sugebėjimu perteikti portretinį panašumą, ir tai matyti net tada, kai modelis deformuojamas. Pavyzdžiui, ?Žaklin portrete (1954 m.) tas panašumas akivaizdus, tačiau moteris negailestingai paversta pavidalu, primenančiu žirafą.¹⁰ Portretas labai neramus. Tai savotiškas dailininko manifestas, kuriuo jis pareiškia, kad jam leidžiama viskas. Ekspresionizmas asmenybėje vėl neranda nieko kita, kaip tik daikto ekspresiją, daikto, nublokšto į kitų daiktų sūkurį. Ekspresionistiškai pavaizduoti žmonės yra tarsi užsikrėtę daiktų lenktynėmis. Iškreiptos, sudarkytos daiktų grimasos taip pat, kaip ir į urbanistinę šokį įtraukti „gyvi“ namai, neišreiškia laisvos asmenybės orumo; jos veikiau atskleidžia lemtį, medžiaginę paskirtį ir determinuotą išoriškai laisvos, tačiau iš vidaus sukaustytos asmenybės pasmerkumą. Pagaliau postmodernistai XX a. pabaigoje drąsiai skelbia, kad menas nusibaigė savo paties agonijoje.¹¹ Dabartis, prarasdama asmenybę, galbūt tragiškiau negu bet kada iki šiol iškelia žmogaus problemą.

Tačiau sugrįžkime į Baroko epochą. Teisus vokiečių filosofas F. Strichas, tvirtindamas, jog stilius esąs „amžinos žmogiškosios substancijos pasireiškimo laike ir erdvėje vieninga ir savita forma.“¹² Tuo būdu stilius virsta ne tik išoriniu kultūros apipavidalinimu, bet ir pačiu kultūros kūrimo principu. Šalia vien estetinės stiliaus sampratos atsiranda kultūrologinis jo suvokimas. To, kas čia išdėstyta, kontekste galima teigti, kad barokui, ypač XVII amžiui, portretas buvo asmenybės metafizikos, pasaulėžiūros klausimų sprendimo vieta – nesibagiančio asmenybės tapsmo proceso atsispindėjimas drobėje. Pridursime, kad XVII a. asmenybė išgyvena pasaulį ne kaip apibrėžtą, aiškų, savaime tobulą ir suprantamą, bet kaip atsiveriančią erdvę, neaiškią ir protui neaprėpiamą, kai žmonių gyvenamas laikas tėra nuoroda į amžinybę, o pats gyvenimas – nepaliaujamas tapsmas. Šiuo požiūriu naudinga palyginti dviejų Kauno Šv. Jurgio Kankinio bernardinų konventą nusiaubusių gaisrų aprašymus, kurie vaizdžiai iliustruoja besikeičiančią mąstyseną; antai gvardijonas Baltramiejus Žukas 1624 m. gaisro aprašymą baigia taip: „Aukščiausias Viešpats at-

eityje tenukreipia panašius dalykus nuo mūsų“, o Aleksas Maceina, irgi gvardijonas, 1668 m. gaisro aprašo pabaigoje tvirtai pareiškia: „Visa tai Dievo vardu mūsų dar aukštesniam tobulėjimui atsitiko ir buvo atkurta“.¹³

Taigi XVII a. išaugus asmenybės reikšmei ir susidomėjimui ja, dauguma to šimtmečio dailininkų, ir labai garsių, ir dabar nebežinomų ar užmirštų, kūrė portretus: drobėje, popieriuje, iš akmens bei bronzos. Tuo metu labai aiškiai dominavo tapyba, nes tik ji, sukūrusi tapybinį stilių, buvo pajėgi perteikti savo laikmečio dvasią (tik šis stilius padarė įmanomą psichologinį portretą). Be to, tapybiškumas buvo suvokiamas kaip menų, pirmiausia plastikos, idealas (antai Berninis didžiavosi nugalėjęs marmuro kietumą ir padaręs jį lankstų kaip vašką, šitaip įstengęs priartėti prie tapybos). Portretas tapo tradicija ir net tam tikru kultu: portretai būdavo dovanojami, kolekcionuojami, jais buvo puošiamos knygos ir kiti leidiniai (pavyzdžiui, 1601 m. Braunsberge išleistą Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio knygą *Kelionė į Jeruzalę* jau puošė graviūrinis kunigaikščio portretas). Daugelis Europos aristokratų savo rezidencijose įrengdavo net po kelias įvairaus pobūdžio ir paskirties portretų galerijas. Buvo labai mėgstami ir dažnai spausdinami iliustruoti garsių žmonių gyvenimo aprašymai arba tiesiog siuitos, skirtos žymiesiems teologams, karvedžiams, gydytojams, mokslininkams, dailininkams, muzikantams. Viename tokiaame leidinyje *Bibliotheca chalcographica, illustrum virtute atque eruditione in tota Europa, clarissimorum virorum*, išleistame 1628 m. Frankfurte, buvo per 400 graviūrinių portretų. Tuo pat metu Van Dyckas pradėjo rengti savo garsiąją *Ikonologiją*: 1627–1632 metais pagal jo paties tapytus ir pieštus portretus buvo išgraviruotos 84 lentos. Antrasis *Ikonologijos* leidimas (*Šimtas portretų*) tapo viena populiariausių Europoje portretinių siutų (vėlesniuose leidiniuose graviūrų skaičius išaugo iki 190). Toks akivaizdus poreikis kurti, rinkti ir turėti portretų rinkinius byloja apie serijškumo (savotiškos sintezės) idėjos aktualumą. Iš tikrųjų portretų galerijų prasmė tarsi slypi troškime ar iliuzijoje meninėmis priemonėmis sukurti (atkurti) žmogaus ir pasaulio vienovę, vientisą asmenybės vaizdą. (Šią būdingą



4 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Boguslovo Radvilos (1620–1669) portretas. XVII a. vid. Popierius, tušas, plunksnėlė. 33,4×28,2.

baroko ypatybę – žmogaus susitapatinimą su pasauliu, susiliejimą – Heinrichas Wölfflinas pastebėjo dar 1888 m.).¹⁴ Tuomet, kai portretų galeriją sudaro protėvių atvaizdai, artimiesiems (palikuonims) ji tampa sakrali, įgauna amžinybės bruožų. Antai Lietuvos aristokratas Boguslovas Radvila apie savo giminės narių portretų galeriją, turėjusią tapti pirmąja lietuvių *Icones* (rengta 1646–1653 metais ir likusi nebaigta), 1668 m. testamente prabyla, įvesdamas amžinybės kategoriją: „<...> keletą piešinių knygų, kuriose yra atvaizdai, plunksna piešti, protėvių mūsų ir jų darbų; visa tai tegu pasilieka Nesvyžiaus lobyne visiems laikams“.¹⁵

Apžvelgus XVII a. portretą kaip kultūros reiškinių istoriniame kontekste (kad ir trumpai bei išrinktinai), galėtume teigti jog, viena vertus, požiūris į žmogaus meninį atvaizdą yra adekvatus požiūriui į asmenybę, kita vertus, nagrinėjamojo šimtmečio portretinėje dailėje atsiskleidžia atvaizduotosios asmenybės ir jos atvaizdo įvairialypiai, sudėtingi tarpusavio santykiai.

BAROKO IDĖJŲ RAIŠKA EUROPOS PORTRETINĖJE DAILĖJE

Embleminis – simbolinis baroko epochos mąstymas laikytinas labiausiai visuotina to laikmečio savybe.¹⁶ Barokas siekė sukurti vieningą universalią sistemą (tarsi kokį savotišką katalogą visų sąvokų, reiškinių ir daiktų, vienijamų krikščionybės idėjos). Embleminis principas ypač ryškiai atsiskleidė portretinėse graviūrose, kurių pati sandara liudija tų laikų vaizdinio mąstymo sintetiškumą. Atvaizdo apvadą supantys daiktai ir tekstai sudaro embleminę – simbolinę įrėminimo struktūrą su sudėtingu reikšmių ir prasmų žaismu. Tokioje struktūroje žodis, nebūdamas meninis komponentas, ne mažiau svarbus už vaizdą: jis komentuoja, papildo ir pagilina regimąją plastiką.¹⁷

Bet ir vaizdas šiuo atveju yra ženklas, todėl visada „...tai, kas nupiešta, daugiau reiškia, nei vaizduoja“, tačiau, vis dėlto, „emblema...priverčia skaitytoją ar žiūrovą pripažinti vaizdo prioritetą.“¹⁸

XVII amžiuje, iš esmės pasikeitus požiūriui į laiką, naujoji laiko samprata susilaukė atgarsio ir mene. Šį pasikeitimą trumpai galėtume nusakyti taip: renesanso mene laikas suprantamas kaip statiškas, o baroko mene – dinamiškas. Be to, yra dar viena laiko koncepcijos ypatybė, kuri iš esmės atskiria baroką nuo renesanso. Čia turimas omenyje laiko matavimas: nuoseklus ir vienlaikis (kitaip tariant, jis yra bent dvimatis, turi ne tik ilgumą, bet ir „apimtį“). Kartu barokas veikiausiai pirmą kartą iškėlė laiko greičio problemą. Tapyboje apie greitį galima kalbėti daugiaprasmiškai, pirmiausia apmąstant pačių raiškos priemonių veržlumą: pavyzdžiui, potėpio judrumą ar linijinio ritmo spartą. Greičio pojūtį taip pat galima perteikti kompozicijos pobūdžiu, šviesokaitos kontrastais, erdvės „suspaudimu“ ir rakursų gausumu. Ne mažiau svarbus galėtų būti pats vaizduojamų įvykių ar reiškinių turinys, emocinis tonas ir t. t. Visais minėtais atvejais baroko menas palyginti su kitais stiliais, pavyzdžiui, su renesansu, siekia veržlesnės dinamikos, įvairesnių tempų.

Taigi būtent laiko netiesiškumo (daugiamatiškumo) suvokimas ir atskiria baroko meną nuo renesanso meno.¹⁹ Tačiau portretinės dailės ir naujo-

sios laiko koncepcijos tarpusavio santykiai komplikuočiau, nei, pavyzdžiui, istorinės ar religinės. Vis dėlto unikaliame Rembrandto *Gelumbininkų gildijos seniūnų* grupiniame portrete (1662, Amsterdamas) laiko koncepcija, „veiksmo momento“ samprata tampa tokios daugialypės, kad dailininko sumanymas aprėpia tiek žiūrovo regimą pavaizduotų seniūnų charakterių įvairovę, tiek neregimą, bet nujaučiamą, sužadintą jų reakcijos priežastį (toks sumanymas vargu ar įmanomas renesanso tapyboje). Čia tikėtų prisiminti tuos Franco Halso portretus, kuriuose dailininkas fiksuoja akimirkos būsenas; juose neretai parodyta linksmybė – šypsena ir juokas, pavyzdžiui, Šv. *Adriano šaulių kuopos karininkų* grupinis portretas (1633, Harlemas) ar *Jauno žmogaus* portretas (1641, Ermitažas).²⁰ Portretinėje tapyboje tai reta, nes juokas trumpas, o asmenybė labiausiai atsiskleidžia stabilia būsena. Ypač charakteringas laiko nusakymui yra visada be vargo atpažįstamas



5 pav. Wilhelm Hondius (apie 1597–1660) pagal Abrahamo van Vestervelto piešinį. Bogdano Chmelnickio (apie 1595–1657) portretas. 1651. Vario raižinys.

Halso teptukas: greitas ir veržlus, laisvas ir tikslus, artistiškas ir raiškus.

Baroko epochos dinamizmo idėjai paklūsta ir erdvė. Tos epochos naujų universalių idėjų raiškos priemonėmis pirmiausia tampa architektūra ir tapyba, kuriose dinamiškos erdvės principas yra ypač ryškus. Savo ruožtu, dinaminės erdvės principas pasiekiamas visomis jai įmanomomis priemonėmis: asimetrija (pavyzdžiui, įstrižinė perspektyva), disonansu (pavyzdžiui, ovalinė spalvinės kompozicijos schema), ekspresija (pavyzdžiui, horizonto pasirinkimas). Baroko epochai pasirenkant horizontą, būdingas didžiausias įvairumas. Dabar dailininkai laisvai ir sąmoningai naudojami ne tik visomis ritminėmis ir emocinėmis galimybėmis, bet ir visu žiūros taškų diapazonu (nuo paties aukščiausio, iš paukščio skrydžio, iki paties žemiausio, vadinamojo *dal sotto in su* – varlės – perspektyvos).

Horizonto pasirinkimas ypač svarbus portretinei daili. Tiesą sakant, jo pasirinkimą lemia įvairūs faktoriai, ne tik epochų ir stilių psichologija, bet taip pat nacionalinės ir netgi geografinės ypatybės. Žemas horizontas visada išskiria figūrą, suteikia jai monumentalumo ir kilnumo; dėl aukšto horizonto, priešingai, figūra nuasmeninama, tampa pasyvi, sutapdinama su aplinka. Todėl neatsitiktinai daugumai visafigūrių portretų būdingas žemas horizontas. Štai infantė Ana – vos trejų metų mergaitė, Pantojos de la Cruz pagal *en pied* schemą tapytame portrete mergaitė atrodo kaip iškilni jaunutė dama dėl nutapyto žemo horizonto (1604, Viena).²¹ Rembrandto portretams taip pat būdingas žemas horizontas, be to, juose modelių žvilgsnis nukreiptas į žiūrovą iš viršaus žemyn – tokiu būdu portretai tarsi pakylėjami virš aplinkos, įgauna vitališkumo ir dvasinės didybės.

Išnagrinėta medžiaga liudija, kad pagrindinių, svarbiausių XVII amžiaus idėjų vis dėlto esama, nepaisant jų kartais gana komplikavimo santykio su portretine dailė. Šios idėjos, atsižvelgiant į vietos tradicijas, įvairiose šalyse išsakytos skirtingai. Kiekviename krašte barokas kitoks, nes kultūros būna intensyvesnio nacionalinio ar internacionalinio atspalvio, nelygu kūrybinės galios.

PORTRETO FUNKCIJOS IR SAMPRATOS ASPEKTAI

Kaip ir kitose Europos šalyse, taip ir Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (LDK) XVII a. portretas išsiskiria tipologiniu įvairumu. Čia randami visi daugiau ar mažiau paplitę aukštuomenės portreto kanoniniai variantai, formavosi epitafinis, karsto portretas, atskirą grupę sudarė portretiniai atvaizdai teminėse kompozicijose. Dauguma išlikusių nagrinėjamojo amžiaus LDK portretų išbarstyta po svetimus kraštus: daugiausia – įvairių Lenkijos ir Rusijos muziejų rinkiniuose, kiek mažiau – Baltarusijos, Ukrainos, Vokietijos muziejuose ir kitur.²² Mūsųose išsaugota tik menkutė dalis portretų daugybės, skaičiuotos ne dešimtimis, o šimtais.

Aiškinantis to meto Lietuvos portreto sampratos ir funkcijos aspektus, tyrinėta kiek galima daugiau kūrinių. Esminis kriterijus, pagal kurį atrinkti nagrinėjami kūriniai, – portretuojamojo asmenybė, todėl kartu aptariami portretai, sukurti Lietuvoje ir svetur, vietinių ir kviestinių dailininkų. Nes nuo užsakovo vienokio ar kitokio pasirinkimo priklausė tiek portreto meninė kokybė, tiek ir aptariamųjų aspektų refleksija.

Lietuvos portreto paveldo didžiąją dalį sudaro dvi pagrindinės grupės: visafigūriai portretai ir pusfigūriai portretai. Tokią klasifikaciją, iš pirmo žvilgsnio galinčia pasirodyti formalia, galima taikyti tik dėl to, kad išoriniai portreto požymiai beveik visada sutampa su jo paskirtimi. Reprezentacinis (arba *en pied*) portretas visada yra visafigūris; pavaiduotasis žmogus jame nutapytas visu ūgiu (pusfigūriame – iki juosmens arba iki kelių). Kitaip tariant, formalių vaizdinių ir funkcinių savybių tarpusavio ryšio priklausomybė kaip tik ir leidžia klasifikuoti portretinę dailę (be klasifikacijos mes nepajėgtume išnagrinėti jos funkcijos ir sampratos aspektų). Todėl abiejų – visafigūrio ir pusfigūrio – tipų portretams būdingas susipinančių skirtingų lygių variantiškumas; be to, viename kūrinyje gali būti derinamos ir kelios funkcijos, t. y. jo siužetas tampa daugiareikšmis.

Išimtinė vieta portreto meno įvairovėje anuo metu teko visafigūriui portretui, plitusiai Europoje nuo XVI a. penkto–šešto dešimtmečio. Šį portreto tipą,



6 pav. Karolis Račinskis pagal XVII a. I ketv. portretą. Leono Sapiegos (1557–1633) portretas. 1839. Akvarelė. Vilnius. MABRS.

kurio prigimties universalumas tenkino daugumos užsakovų skonį, apibūdina tam tikri požymiai, beveik nepriklausantys nuo to, kokioje šalyje jis formavosi ir kokiomis vietos ypatybėmis pasižymi. Palyginus Rudolfo II laikų Prahos dailininkų sukurtus *en pied* portretus, pavyzdžiui, su Ispanijos karaliaus Pilypo II ar Anglijos karalienės Elzbietos rūmų tapytojų darbais, akivaizdu, jog juos visus vienija ta pati idealaus dvariškio samprata ir tam tikra luominės garbės idėjų visuma. Ir vis dėl to, jų būta skirtingų! Antai XVI–XVII a. sandūroje Lietuvos visafigūris portretas formavosi veikiamas kelių skirtingų šaltinių: Vidurio Europos meninių centrų (Miuncheno bei Prahos) ir Pilypo II laikų ispanų portreto. Matyt, intuityviai ieškota tokios struktūros, kuri adekvačiai išreikštų didiko portreto idėją taip, kaip ją suprato Lietuvos aristokratai. Be abejo, dailininkui svarbiausia buvo perteikti portretuojamojo aristokratizmą, elitarizmą, išskirtinumą; tad šiuo požiūriu *en pied* portretas pirmiausia išreiškia atvaizduoto žmogaus socialinį vaidmenį, nusako

jo kaip oficialaus asmens statusą²³. Šiuo požiūriu būdingas Marijos Stiuart (1631–1660) portretas.²⁴ Tačiau negalima užmiršti ir to fakto, kad XVII amžiaus žmogaus siekinys buvo pamaldus žmogus, troškantis vaizdžiai įsirašyti į „amžinąją knygą“.²⁵ Tad Lietuvoje itin populiari tapo būtent ta oficialaus portreto schema, pagal kurią sąlygiškoje rūmų aplinkoje visu ūgiu nutapytas žmogus tarsi „iškyla“ prieš žiūrovą. Pagal šią schemą ištisą šimtmetį buvo kuriami aukštųjų dvasininkų, valstybės pareigūnų, riterių, aukštuomenės moterų ir kiti portretai. Ir vis dėlto, nepaisant šios schemos, oficialus modelio statusas portretuose skleidėsi skirtingai: vienaip tapytas valstybės pareigūnas, kitaip – aukštuomenės dama. Taigi esama dalijimo pagal modelio „socialinį vaidmenį“ principo (jis išlaikomas ir beveik visuose pusfigūrio portreto variantuose), kadangi paveiksluose pavaizduoti tą vaidmenį nusakantys atributai, o kartais ir anturažas. Be to, atributai ir anturažas dažniausiai suprantami kaip simboliai ir ženklai. Pastarieji portreto atveju gali būti vadina mi sielos kalba: jei ženklas tikrovės reiškinių tik pakeičia, tai simbolis jį atskleidžia.

Išsiaiškinus portreto pagrindinės (esminės) funkcijos kaip socialinio vaidmens reiškėjos daugiavariantiškumą, reikia aptarti sunkiau apčiuopiamus portreto sampratos aspektus. Analizei pasirinkime tris skirtingu metu – XVII a. pirmame trečdalyje, viduryje ir pabaigoje – sukurtus tipiškus *en pied* portretus iš gausiausios valstybinių pareigūnų atvaizdų grupės; juose dažnai derintos ir karvedžio funkcijos. Paprastai tokiuose paveiksluose modelis su valdžios ženklais iškilminga poza stovi aplinkoje, kuriai privalomi tam tikri anturažo elementai (kolona, stalas su ilgu, dažniausiai aksominiu užtiesalu, klostyta užuolaida, spalvoto marmuro plytelių grindys ir kita). Kiekvieno portretuojamojo veido bruožai konkretūs, individualizuoti, be arogancijos ar savo pranašumo teigimo.

Iš pradžių išnagrinėkime kurį nors vieną, ankstyvajam barokui būdingą, visafigūrį portretą. Dalis šio laikotarpio portretų yra originalūs, kiti išliko įvairių kopijų pavidalu. Leono Sapiegos, valstybėje ėjusio svarbias pareigas, portretas sąmoningai pasirinktas kaip išlikusi Karolio Račinskio akvarelinė kopija.²⁶



7 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Jonušo Radvilos (1612–1655) portretas. XVII a. vid. Popierius, tušas, plunksnėlė. 33,4x28,2.

Nors šiuo konkrečiu atveju dailininką labiausiai domino didiko apranga, tačiau minimoje akvarelėje jam iš dalies pavyko perteikti ir dvasinį turinį. Įtakingas valstybės pareigūnas Sapiega per alkūnes sulenktose rankose (gestas kanoninis) rūpestingai, be jokio pasididžiavimo, laiko valdžios ženklus – etmono buožę ir kanclerio antspaudą, bet ramaus veido mąslus žvilgsnis net kopijoje nukreiptas ne į šio pasaulio šurmulį. Taigi čia, kaip ir kituose to laiko portretuose, pastebime tam tikrą neatitikimą tarp kanoninės pozos, valdžios ženklų ir vidinės asmenybės nuostatos.

Jonušo Radvilos portretas, apie 1652 m. nutapytas Danieliaus Schultzo, yra vienas būdingiausių XVII a. vidurio portretinės dailės pavyzdžių.²⁷ Dailininko gebėjimas justti modelio individualumą ir kiekvieno atveju meistriškai formuoti koloritą šiame paveiksle atsiskleidžia visa jėga. Pirmame plane nutapyta ir erdvėje dominuojanti Jonušo figūra dėl kiek ištįsusio drobės formato yra dar monumentalesnė. Ją išskiria ir subtilios spalvinės gamos apdaras; čia vyrauja žipono ir batų gintariniai tonai, kuriuos sustiprina tik ties pečiais matoma apsiausto raudona

ir figūrą iš nugaros gaubianti kailinio pamušalo juosva spalva. Portretas dvelkia gilia ramybe, kurią kuria ir asketiška aplinka: neutralus fonas, griežtų formų be įprastos staltiesės stalas, ant kurio tamsžalio paviršiaus išsiskiria insignijos – kunigaikščio kepurė ir etmono buožė. Išmintingas susimąsčiusio Jonušo veidas, kuriame atsiskleidžia sudėtinga ir prieštaringa šio aristokrato asmenybė, tarsi paženklinta tragiškos lemties, net *en pied* portrete yra prasminis paveikslas centras. Įdomu jį palyginti su kitu kunigaikščio portretu, išlikusiu piešinyje.

Beveik tuo pat metu D. Schultzas yra nutapęs, pavyzdžiui, Jono Kazimiero Vazos portretą, kuriame valdovas iškalingai šlovinamas. Taigi pastebime akivaizdų skirtumą, traktuojant modelį tos pačios ikonografinės schemos ribose ir tais atvejais, kai kūrinio autorius tas pats dailininkas.

Trečiuoju analizuojamu objektu pasirinktas Mykolo Kazimiero Paco portretas, kuriame derinamos pareigūno – Vilniaus vaivados ir karvedžio – didžiojo etmono funkcijos.

Šis XVII a. pabaigoje nutapytas portretas – tai savotiška parafrazė ar išraiška jo gyvenimo nuostatos, išreikštos 1675 m. liepos 14 d. testamente: „...*Visus savo darbus, jėgas ir pastangas nukreipiau į vienintelį – valstybės labo tikslą*“²⁸. Aktyvi, komplikuota paveikslas kompozicija, kurioje tarpusavyje kryžiuojasi užuolaidos, stalo krašto, etmono buožės ir grindų linijos įstrižainės, būdinga baroko tapybai. Šio laikmečio dinamizmo idėjai paklūsta beveik prie pat karvedžio kojų dešinėje, peizažo fone, pavaizduota mūšio scena. Monumentali, drobės erdvėje ryškiai dominuojanti portretuojamojo figūra sujungia interjerą ir eksterjerą. Protingas, charakteringų bruožų Paco veidas kupinas vidinio reikšmingumo, nors jame užfiksuota ir gilaus susimąstymo su liūdesio atšėšėliu išraiška. Tai stipri, valinga asmenybė, lemianti žmonių likimus. Modelio sampratoje aiškiai atsiskleidžia jau anksčiau pastebėta savybė – socialus tipiškumas nenustelbia žmogaus individualumo.

Palyginimui galėtų būti įdomūs du lenkų ir ukrainiečių portretinei dalei būdingi atvaizdai, kurių ikonografija ir stilistika yra daugiau ar mažiau tokia pati kaip ir čia išnagrinėtų portretų. Lenkijos

šlėktos Stanislovo Tenčinskio (1634) ir pabrėžtinai puošniai apsirėdžiusio pasiuntinio Krzysztofo Zbaražskio (1627) tapybiniuose *en pied* portretuose anturažo ir ypač pačių modelių traktuotė, jų šlėktiškas gestas ir arogancija pirmiausia atspindi aukštą socialinę padėtį, suvoktą kaip esmišką paties vaizduojamojo turinį.²⁹ Šiuo atveju socialinė reprezentacija atrodo savitikslių.

Aiškinantis portreto sampratos aspektus, naujinga aptarti portretuojamojo figūros ir anturažo santykį. Lietuvos asmenybių portretuose visuomet svarbiausias pavaizduotas žmogus; ne sykį maksimaliai į pirmą planą „ištraukta“ figūra dominuoja jai skirtoje erdvėje, o hieratiška poza ir itin žemas horizontas teikia atvaizdai paminklo savybių (pvz., LDK maršalkos Kristupo Veselovskio portretas, 1636). Tačiau galimas ir kitoks santykis, kai atvaiz-



8 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Mykolo Kazimiero Paco (apie 1624–1682) portretas. XVII a. pab. Drobė, aliejus. Vilnius, Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčia.

dą iškalbingiau charakterizuoja ir reprezentuoja pati aplinka; tokiu atveju dominuojanti aplinka atmeta portreto paminkliškumą, ir kalbėjimas apie jį neturi prasmės (pvz., Švedijos karaliaus Gustavo II Adolfo Vazos portretas, 1611–1632).

Paminkliškumas, kaip vienas iš galimų portreto sampratos aspektų, pastebimas ir moterų, ypač vienuolių *en pied* paveiksluose. Būdingas pavyzdys – Nesvyžiaus benediktinių vienuolyno abatės Kristinos Eufemijos Radvilaitės portretas (XVII a. V dešimtmetis).³⁰ Šiame paveiksle iš esmės nenukrypstama nuo tradicinės kanoninės schemos, tačiau visos meninės priemonės naudojamos portretuojamosios asmenybei išryškinti. Dėl šios priežasties anturažo poveikis čia minimalus. Abatės oficialų statusą nusako keli atributai: pastoralas, rožinis, Nukryžiuotasis ant stalo. Maksimalus vienuolės figūros priartinimas prie žiūrovo, labai žemas horizontas, suteikia jai prakilnaus didingumo. Balkšvų tonų skraistė – šviesiausia tamsvo kolorito paveikslu vieta – išryškina valingą, raiškių bruožų Radvilaitės veidą, nutapytą labai gyvai. Dailininkas Johanas Šreteris šiame portrete pabrėžė abatės atsiribojimą nuo buities ir kasdienybės. Įdomu šį kūrinį palyginti su 1620 m. Velazquezo nutapytu pranciškonės vienuolės Jeronimos de La Fuente portretu.³¹ Motinos Jeronimos, pasirengusios, kaip teigiama įrašė drobės apačioje, iškelti į Filipinus ir ten įsteigti vienuolyną, portretas trykšta septyniadešimtmetės energija ir ryžtu. Abu šiuos paveikslus artina atvaizdų tikroviškumas, asmenybės iškėlimas, tačiau jos samprata kiek skirtinga – lietuvių vienuolės portreto apibendrinimas teikia jam savitą „paminklinių“ bruožų.

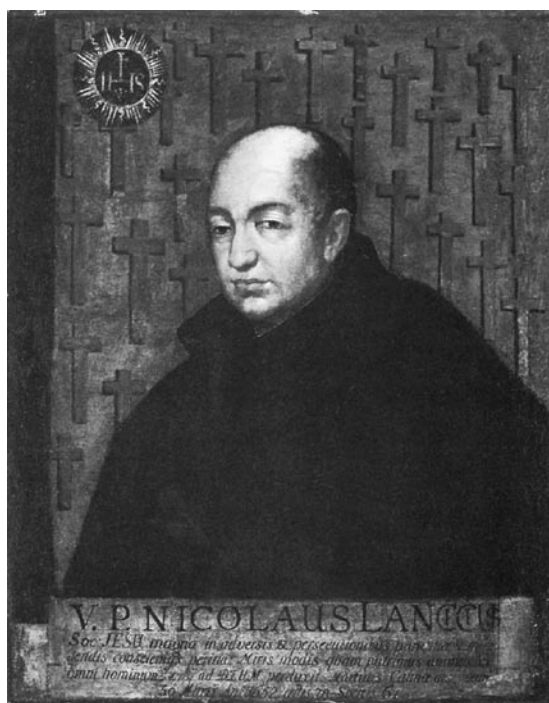
Dar ryškiau šis asmenybės sampratos aspektas atskleidžia pusfigūriuose portretuose. Šiuo požiūriu vienas ryškesnių pavyzdžių galėtų būti nepaprastu atvaizdo meninės struktūros monumentalumu išsiskiriantis jėzuito Mikalojaus Lancicijaus (1574–1652) portretas.

Vilniaus akademijos profesorius, rašytojas mistikas ir asketas, buvo žinomas ir vertinamas Europoje. Gaubiamas laisvo juodo drabužio vienuolio figūra atrodo kaip vientisas monolitas, vainikuojamas gražios, stambiomis formomis skulptūriškai modeliuotos galvos su raiškiais veido bruožais.

Dailininkas stengiasi atskleisti turiningą portretuojamojo asmenybę. Originaliai nutapytas prislopintas mėlynai žalsvos spalvos fonas, kuriame, ritmiškai pasikartodami, tankiai išdėstyti tamsūs kryžiai. Blausus auksinis jų švytėjimas, kaip ir šviesa, krin-tanti iš viršaus, išryškina išmintingą, susitelkusį sa-vyje jėzuito veidą. Šio portreto uždumas bet koki bendravimą su žiūrovu daro neįmanomą.

XVII a. pirmoje pusėje garsaus karvedžio Kristupo Radvilos portretas žinomas iš graviūros, kurią 1639 m. raižė Delfto meistras Jacobus Vilhelm Delphius pagal Michelo van Miereveldo tapytą paveikslą, ir iš XVII a. vidurio piešinio Radvilų portretų albu-me.³²

Iš abiejų atvaizdų palyginimo matyti, kad nežino-mas Lietuvos dailininkas rėmėsi tuo pačiu proto-tipu. Tačiau jis pasirinko kiek kitokį sprendimą ir, apgaubęs etmono figūrą tradiciniu plačiu apsiaustu, suteikė jai apibendrintą, kūgišką siluetą, dėl kurio atvaizdas tapo monumentalesnis ir reikšmingesnis, kitaip tariant, artimesnis portreto paskirties, kaip žmogaus įamžinimo, sampratai. Ją paliudija dau-gelis portretų, kuriuose modelis nutapytas pagal tą



9 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Mikalojaus Lancicijaus (1574–1652) portretas. Po 1653. Drobė, aliejus. 88,0x70,5. Vilnius, Lietuvos Nacionalinis muziejus.

pačią įprastą schemą; tipiškas pavyzdys galėtų būti Jeronimo Valavičiaus portretas iš Tytuvėnų bažnyčios.

Tokiai sampratai antrina ir dviejų Jonušo Radvilos žmonių – Kotrynos Potockos ir Marijos Lupu – portretas, nutapytas Johano Šreterio 1646 m. Tai gana išimtinis atvejis. XVII a. Lietuvoje beveik visuose portretuose vaizduojamas vienas žmogus. Tik iš inventorių žinomi keli dviejų ar trijų žmonių portretai. Antai Biržų-Dubingių Radvilų 1671 m. inventoriuje minimi Boguslovo Radvilos su žmona Marija ir Jonušo Radvilos su abiem žmonomis portretai. Pastarasis, kaip ir J. Šreterio sukurtas paveikslas, sukurtas epitafijos principu, pagal kurį mirusiųjų ir gyvųjų šeimos narių atvaizdai tapo mi kartu. Tai reiškia, kaip anksčiau minėta, kad aptariamasis *en pied* portretas artimesiems pali-kuonims tapo ištis sakraliu kūriniu, turinčiu am-žinybės bruožų. Įdomu, kad abi damos nutapytos kartu, derinant kontrastingas – raudoną ir juodą – spalvas. Puošniais apdarais pasirėdžiusios žmo-nos stovi sąlygiškame interjere su drapiruota už-danga viršuje: mirusioji Kotryna ryškios raudonos



10 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Kristupo Radvilos (1585–1640) portretas. XVII a. vid. Popierius, tušas, plunksnėlė. 33,4x28,2.

spalvos suknia nutapyta giliau, o aukštesnė gyvoji Marija juodutė suknia – arčiau žiūrovo. Šitame suknių spalvų parinkimo kontraste išlieka paslapties šešėlis.³³

Kai kuriuose netipiškais būdais pavaizduotų asmenų portretuose (jie irgi yra XVII a. Lietuvos portretinės dailės dalis) taip pat galima įžvelgti jų paskirties, kaip žmogaus įamžinimo sampratos, aspektus. Visų pirma – tai biustinis portretas, kurį galima apibūdinti pagal išorinius požymius (mažas formatas, modelio vaizdavimas iki krūtinės ir kita) ir pagal pasikeitusį socialinį užsakymą (iš jo išnyksta „socialinio vaidmens“ motyvas). Geriausias pavyzdys būtų jau minėto Kristupo Radvilos 1636 m. Vilniuje iš natūros pieštas portretas, kuriame jis pavaizduotas Vilniaus panoramos su daugybe bokštų fone.³⁴ Dailininkas Vilhelmas Hondijus, apgaubęs etmono figūrą tradiciniu plačiu apsiaustu, vėlgi suteikė jai apibendrintą, kūgišką siluetą, kurį užbaigia ovali modelio galva. Vis dėlto šiame nedidukame piešinyje, papildytame panegirika ir išsamia signatūra, svarbiausias yra veidas. Į retorišką klausimą, kas portrete yra portretiška, o kas ne, galėtume tvirtai atsakyti, kad portrete retai būna portretiška kas nors kita, negu veidas. Iš tikrųjų žmogaus veidas – sudėtinga ženklų, signalų ir netaisyklingų formų sistema, visada ypač aktuali biustiniam portretui. Ir čia pagrindinis dėmesys sutelktas į žvalgių akių giedrą Radvilos veidą, spinduliuojantį ramybę. V. Hondijus atvaizde išryškina psichologinę koncentraciją ir dvasinį reikšmingumą, tas savybes, kurios atskleidžia asmenybę.

Mykolas Arkangelas Palonis Pažaislio bažnyčios freskoje „Šv. Romualdas įvesdina Lenkijos kunigaikštį Kazimierą į Kliuni vienuolyną“ nutapė jau minėto Mykolo Kazimiero Paco portretinį atvaizdą.³⁵ Šią įvesdinimo sceną smalsiai stebi spalvinga pasauliečių grupė, kurioje monumentaliu stotu išsiskiria puošnaus margo audinio žiponu vilkintis didikas, nutapytas pirmame „kulisiniame“ plane (jis užsklendžia kompoziciją iš dešinės). M. K. Paco poza ir gestai primena *en pied* portretus, tuo tarpu raiškių bruožų susimąstęs veidas prieštarauja nusistovėjusiam kanonui. Jis čia – atskirybė, vienis, tarsi stovįs už savo praėjusio gyvenimo prieš amžinybę. Juolab šis Paco portretinis atvaizdas sukurtas



11 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Jeronimo Valavičiaus (m. 1610) portretas. XVII a. II ketv. Drobė, aliejus. Tytuvėnai, Švč. Mergelės Marijos bažnyčia.

jau po karvedžio mirties (m. 1682 04 4). Taigi net ir teminių kompozicijų portretiniuose atvaizduose, nors ir žymiai rečiau, galime apčiuopti tas pačias asmenybės (portreto) sampratos tendencijas.

Karsto ir epitafinis portretas XVII a. Lietuvos portretinio žanro struktūroje taip pat sudaro atskirą savarankišką grupę. Tad savaime kyla klausimas, kaip aptariamieji funkcijos ir sampratos aspektai refleksuojami šioje portretų grupėje. Mat ir per juos gali atsiskleisti tautinio tapatumo ar pilietinio nacionalumo bruožai. Šiuo požiūriu gana retas ir iškalbingas yra Mikalojaus Radvilos (m. 1509) portretas, XVII a. pirmoje pusėje pakartotas pagal dingusį originalą.³⁶ Akivaizdu, kad tapytame paveiksle yra labai svarbi modelį reprezentuojanti aplinka, išryškinanti paminklinį ir epitafinį atvaizdo pobūdį (pavyzdžiui, portretą vainikuojančios kompozicijos centre įkomponuotas švytintis Šventosios Dvasios balandis, portretinei dailei nebūdingas elementas).

Matyt, Mikalojaus, laikyto Radvilų giminės pirm-

taku, todėl ir praminto Senuoju, atvaizdą kartoti skatino ne tik poreikis turėti savo giminės narių portretų galeriją. Šiame kūrinyje labiau išryškintas epitafinis motyvas; amžinybės bruožai, apskritai būdingi protėvių paveikslams, efektingoje drobėje yra akivaizdesni ir dėl sąlygiškesnio paties atvaizdo sprendimo.

Iš tiesų Baroko epochoje žmogaus perėjimas į kitą, anapusinį pasaulį buvo laikomas reikšmingu įvykiu, jam ruošiasi iš anksto. Išėjęs žmogus pradėdavo naują gyvenimą tarp protėvių, o patys protėviai turėjo nemažos reikšmės gyvųjų gyvenimui. Dėl šios priežasties laidotuvių ceremonijos Lietuvoje įgavo užmojų ir pastovumą. Visa laidotuvių ceremonija būdavo skirta įvairiapusiškam mirusiojo paminėjimui; geriausiai jį primindavo portretas. Būtent bažnyčioje uždengto karsto kojūgalyje būdavo tvirtinamas mirusiojo atvaizdas; šitaip visi galėdavo jį matyti.³⁷ Tokių portretų formatas ir dydis priklausė nuo karsto, prie kurio kojūgalio tvirtintas portretas, formos (XVII a. dažniau tai buvo aštuoniakampis, o amžiaus pabaigoje – šešiakampis). Karsto portretai paprastai buvo tapomi alieju mi ant metalo skardų (vario, sidabro, alavo, rečiau švino). Dėl šių portretų paskirties jiems kėlė pagrindinį reikalavimą – išlaikyti maksimalų portretinį panašumą. Todėl iš esmės tapyti biustiniai, iki krūtinės portretai, kurių kompozicijoje dominavo veidas; akivaizdu, kad ir čia formos pasirinkimą sąlygojo atvaizdo sampratos pobūdis. Personažų galvos dažniausiai pasuktos trim ketvirčiais, kadangi toks posūkis geriausiai atspindi išorinius bruožus. Be to, žvilgsnis beveik visuomet nukreiptas į galvos ir korpuso posūkiui priešingą pusę; dėl šios priežasties kartais atrodo, kad mirusysis žvelgia tiesiai į žiūrovą, o jo žvilgsnis aštrus. Visų atvaizdų fonai plokšti ir neutralūs, nes erdvės iliuzijos šioms kūriniams nereikėjo.

Deja, dabar Lietuvoje turime tik vieną tokį portretą ir įvairių paminėjimų literatūroje. Šis išsaugotas nežinomo dvariškio portretas kartu su kitais (vėliau dingusiais be žinios) buvo rastas Rudaminos bažnyčioje. Tai aštuonkampė varinė plokštė, kurios pakraščiai puošti plačiu kalstyto reljefo apvadu. Plokštumos centre pavaizduotas palyginti jaunas vyras, kurio ramus, žemakaktis veidas su tamsiais



12 pav. Nežinomas Lietuvos dailininkas. Mikalojaus Radvilos (m. 1509) portretas. XVII a. pirmoji pusė. Drobė, aliejus. Buvimo vieta nežinoma.

ūsais atrodo labai išblyškęs, o žvilgsnis – be galo liūdnas.

Karsto portretas tarp antkapinio portreto varietetų yra atskirybė pirmiausia dėl to, kad kitos antkapinio portreto rūšys buvo veikiau suvokiamos kaip laidotuvių bendrosios dekoracijos dalis. Tuo tarpu karsto portretas glaudžiausiai susietas su pomirtinio gyvenimo kultu, pasirodantis kaip „objektyvus išėjusiojo ekvivalentas, kaip sakralinė vertybė“³⁸. Karsto portretas iš esmės atliko tą pačią funkciją kaip ir Fajumo portretas. Toks atvaizdo pobūdis buitinį traktavimą darė neįmanomą; nepaisant privalomo „panašumo“, jame turėjo dominuoti amžinybės potroškis.

Ši pastanga glaustai išnagrinėti XVII a. Lietuvos portretinės dailės ir asmenybės sampratos bei funkcijos aspektus, siekiant išsiaiškinti tautinio tapatumo ypatumus, nėra visai bevaisė. Mentaliteto lygiu akivaizdūs asmenybės mąstymo prioritetai suvokiant portreto paskirtį. Viena vertus, socialinės reprezentacijos vaidmuo, pabrėžkime – nebūdamas savitikslis, yra svarbiausias, tačiau, kita vertus, kartu svarbi ir portreto paskirties, kaip žmogaus įamžini-

mo, samprata, turinti galias šaknis visoje ankstesnėje lietuviškosios portretinės dailės raidoje. Be to, poreikis turėti retrospekcinį ir „pakartotų“ protėvių paveikslų liudija galbūt ne tiek baroko norą reprezentuoti, kiek asmenybės santykį su pačiais protėviais, dėl kurio tie atvaizdai įgauna amžinybės bruožų ir tampa sakralūs. Kita vertus, tai atskleidžia XVII a. būdingą siekį, aiškiai pastebimą ir Lietuvoje, meninėmis priemonėmis atkurti žmogaus ir pasaulio vienovę. Be to, atliktas XVII a. portretinės dailės tyrimas iškėlė aikštėn europinio ir tautinio (pilietinio nacionalumo) tapatumų sampyną, kurioje vis dėlto akivaizdžiai atsiskleidžia išryškėję Lietuvai būdingi tautinio identiteto bruožai.

Nuorodos

- ¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités estétiques. L'Art romantique et antresoeuvres critiques*. Paris. 1962, p. 365.
- ² XVII a. portretas, kaip kūrinys, atspindintis žmogaus savimonės procesus, buvo nagrinėtas, aptariant kultūros, asmenybės bei jos atvaizdo tarpusavio santykį straipsnio autorės monografijoje *XVII a. Lietuvos portretas*. In: *Dailė 19*. Vilnius. 2000.
- ³ Габричевский, А. *Портрет как проблема изображения. Искусство портрета*. Москва. 1928, p. 57. Maskvoje 2000 tiražu išleistoje knygoje pateikiami penkių autorių pranešimai, perskaityti MA Meno filosofijos skyriaus posėdžiuose. Juose įvairiais aspektais aptariamos portreto problemos.
- ⁴ *Словарь иностранных слов*. Москва, 1949, p. 514; *Tarptautinių žodžių žodynas*. Vilnius. 1985, p. 393; *Anglų kalbos mokomasis žodynas*. Vilnius. 1994, p. 487;
- ⁵ *Dailės žodynas*. Vilnius. 1999, p. 337.
- ⁶ Straipsnyje žmogus vadinamas individu, asmeniu, asmenybe. Žmogaus, kaip individo, terminas apima tik jo fizinės išvaizdos aprašymą, žmogaus, kaip asmens – jo socialinės padėties (veiklos, šeimos ir t. t.) nusakymą, žmogaus, kaip asmenybės – dvasinį matmenį.
- ⁷ *Искусство портрета*. Москва. 1928, p. 7–52.
- ⁸ Ten pat, p. 40.
- ⁹ Pascal, B. *Mintys*. Vilnius. 1997, nr. 274, p. 91.
- ¹⁰ Reprodukciija: Dunkan D. *The Private World of P. Picasso*. New York. 1958, p. 56.
- ¹¹ Uždavinsys A. *Proto sutemos ir postmodernizmo kultas. – Ad Vesperum*. 2006. nr. 1, p. 129.
- ¹² Strich, F. *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollen dung und Unendlichkeit*. München. 1924, p. 5–10.
- ¹³ Šinkūnaitė, Laima. *Kauno Šv. Jurgio Kankinio bernardinų bažnyčia: interjero įrangos kaita ir raida. Dailė V: Lietuvos dailė europiniame kontekste*. Vilnius. 1995, p. 56, 58.
- ¹⁴ Wölfflin, H. *Pamatinės meno istorijos sąvokos*. Vilnius. 2000.
- ¹⁵ 1668. *Testament xięcia Bogusława Radziwilla*. Археографический сборник документов. Wilna. 1870. T. 8, nr. 113, p. 410–422.
- ¹⁶ Apie emblemas žr.: Praz, M. *Studies in Seventeenth century Imagery*. London. 1939. T. 1; Praz, M. *A bibliography of Emblem Books*. London. 1947. T. 2; Schöne, A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 2 ed. München. 1968; Pelz, I. *Obraz – Slovo – Znak: Studium o emblematách w literaturze Staropolskiej*. Wrocław; Warszawa; Kraków. 1973.
- ¹⁷ Portretas reprodukuojamas iš kn.: Block, I. C. *Das Kupferstich – Werk des Wilhelm Hondius*. anzig, 1891. Kat. nr. 27, 28, 29.
- ¹⁸ A. Schöne. Op. cit., p. 25.
- ¹⁹ Apie laiko problemą mene, žr.: Vipper, B. *Проблема времени в изобразительном искусстве. 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Сборник статей. Москва. 1962, p. 134–150.
- ²⁰ Lassaing, J., Delevoy, R. *Flemish painting: From Bosh to Rubens*. New York. 1977.
- ²¹ *Portratgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800: Katalog der gemaldegalerie*. Wien. 1976. nr. 37, Farbtafel V.
- ²² Pavyzdžiui, 1950 m. Varšuvos nacionalinio muziejaus rinkinius papildė 63 Radvilų portretai, gauti iš tuometinės Sovietų Sąjungos, kaip teisėto Lenkijos turto sugrąžinimas (revindikacija). Šie kūriniai sudaro apie trečdalį Radvilų giminės galerijos atvaizdų. 1939 m. visi šie paveikslai tebebuvo Nesvyžiaus pilyje. Be to, šiame portretų parodos kataloge visi nežinomi autoriai vadinami lenkų dailininkais. Žr.: Ochnio, M. *Historyczne galerie portretów Radziwiłłów z Nieświeża i Tyszkiewiczów z Łohojska*. Łowicz. 1996.
- ²³ Žmogaus statusą nusako titulai ir pareigybės, t. y., teisės ir pareigos, kuriomis žmogus naudojasi visuomenėje, ir yra jo statusas. Statuso simboliai visuomenės viduje yra pareigų ir teisių ženklai; pvz., įvairi apranga.
- ²⁴ Marijos Stiuart portretas reprodukuojamas leid.: *Portret Holenderski*. Kat. nr. 8, p. 18, 61.
- ²⁵ Antai Andrius Skarulskis, 1582–1584 m. lydėjęs Mikalojų Kristupą Radvilą Našlaitėlį kelionėje į Šventąją Žemę, vėliau, jau XVII a., ne tik kad neapgailestavo, bet priešingai, labai džiaugėsi, kad visi keturi jo vaikai: trys sūnūs ir dukra, pasirinko vienuolystę.
- ²⁶ Kopija atlikta 1839 m. pagal Nesvyžiaus rūmuose buvusios etmonų galerijos visafigūrį Leono Sapiegos portretą.
- ²⁷ Jonušo Radvilos portretas reprodukuotas daugelyje leidinių; pvz., *Жыванісь Беларусі XII–XVIII stagoddzjy*. Minsk. 1980. Kat. nr. 136.
- ²⁸ Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kariuomenės vyriausiojo vado, Vilniaus vaivados, Antakalnio šv. Petro ir Pauliaus bažnyčios fundatoriaus, Mykolo Kazimiero Paco testamentas. MAB RS, f. 273/2426.
- ²⁹ Stanislovo Tenčinskio (1611–1634) ir Krsysztofo Zbaražkio (1627) portretai reprodukuoti leidinyje: *Gdzie Wschod spotyka Zachod: Portret osobistosci dawniej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Warszawa. 1993. Kat. nr. 64, 57.
- ³⁰ Kristinos Eufemijos Radvilaitės (1598–1657) portretas reprodukuotas daugelyje leidinių; pvz., *Жыванісь Беларусі XII–XVIII stagoddzjy*. Minsk. 1980. Kat. nr. 131.
- ³¹ Jeronimos de La Fuente portretas reprodukuotas leidinyje *Velazquez*. Kat. nr. 17, TAV VI.
- ³² Šinkūnaitė Laima. *XVII a. Radvilų portretai*. Kaunas. 1993, p. 92–93.
- ³³ Paskaitų metu kalbėdama apie šį portretą klausiu stu-

dentų, kuri iš šių moterų nutapyta gyva, o kuri – mirusi. Beveik visuomet visi tvirtina, kad vilkinti juoda suknia yra mirusi, o vilkinti raudona – gyva. Šis portretas reprodukuotas daugelyje leidinių; pvz., *Жыванісь Беларусі XII–XVIII стагоддзя*. Minsk. 1980. Kat. nr. 132.

³⁴ Kristupo Radvilos (1585–1640) portretas yra Gdanskio nacionaliniame muziejuje. Reprodukuotas leidinyje *Gdzie Wschod spotyka Zachod: Portret osobistosci dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Warszawa. 1993. Kat. nr. 563.

³⁵ M. K. Paco tapatybė nustatyta lyginamąja analize. Žr. Šinkūnaitė, Laima. *Ne tik tai Jonas Kazimieras Sapiega... (apie portretinius atvaizdus M. A. Palonio daugiafigūrėse*

freskose). In: *Naujasis Židinys*. 1992, nr. 9, p. 49–51.

³⁶ Portretas reprodukuojamas iš Helsinkyje vykusio aukciono katalogo: *Huutokauppa auktion No. 48 Bukowski's International springo auction 1995*. Helsinki. Il. 183, p. 58.

³⁷ Anų laikų karsto portretą moderniais laikais pakeitė fotografija; šiaip ar taip ši tradicija Lietuvoje pasirodė esanti labai gyvybinga.

³⁸ Тугендхолд Ю. *О портрете. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства*. Москва. 1987, s. 69.

Laima Šinkūnaitė

Vytautas Magnus University, Kaunas

The Search of Identity in the Context of the Lithuanian Portraiture Art of the 17th Century

Key words: portrait, personality, XVII century, identity, search, function, conception.

Summary

Nowadays, an understanding and apprehension of ones identity becomes more and more urgent. The search of identity can take a variety of directions. One of such directions or origins can be ancient portraiture art in which a complicated relation of culture, personality and image is opened. It is evident that the Gothic, Renaissance and Baroque styles are not only distinctive combinations of forms, but expressions of a corresponding world understanding and sense, too. These epoch styles contain things of art and more general occurrences of cultural life. Due to its specific qualities, portraiture art, especially of the 17th century, becomes a favorable medium of identity searching.

Paraphrasing Emanuel Kant, general talking about portrait is senseless, while a special historical reasoning is blind. In search for the golden mean, two points of view for the investigation are selected: the portrait function and its conception. Thus this article deals with the aspects of the conception and function of the Lithuanian portrait art in close relation with the national identity of personality in the context of the European art. Such effort to analyze the aspects of conception and function is rather productive as the priorities of an individual thinking on the mental level in the perception of a portrait can be evidently seen. On the one hand, the role of social representation (being not an end in itself) is the most important. On the other hand, the function of the persons' immortalization, deeply rooted in the development of earlier Lithuanian portraiture, is also significant. Besides, the wish to have the ancestors' retrospective and „reiterated“ images witnesses a persons' relation with the ancestors rather than a Baroque need of representation. Because of this relation, the images take the features of eternity and become sacral. On the other hand, an aspiration, characteristic to the 17th century (traced in Lithuania, too), to restore the unity of a person and the world with the help of artistic means is shown. The research of the 17th century portraiture art shows the relationship between the European and national identities in which the traits of the Lithuanian identity are apparently seen.

Gauta: 2008 02 25

Parengta spaudai: 2008 03 28

Meninės idėjos ir nacionalumas XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos dailėje

Reikšminiai žodžiai: tautinis romantizmas, dailė, nacionalinis tapatumas, Lietuva, XIX a. pab.–XX a. pr. dailė.

Šiandienos mokslas nėra abejingas nacionalinės savimonės klausimams.¹ Juntant tolydžio stiprėjančias transkultūriškumo tendencijas, bandoma permąstyti ir suvokti, ar svarbi žmogui yra tautinė savastis, kokie sandai ją gali sudaryti, kaip ji formavosi ir keitėsi, veikiama politinių, istorinių, ekonominių, socialinių aplinkybių. Vieni tyrėjai mėgina pateikti apibrėžtis, nusakančias asmens tautinę priklausomybę. Tarkim, Libertas Klimka ir Irena Seliukaitė teigia, kad „tautiškumą, kultūrinį apsisprendimą priklausyti tam tikram etnosui, pagal požymius galima matyti susidedantį iš trijų sandų: kalbos, istorinės atminties ir tautos papročių bei tradicijų“.² Tačiau istorinė realybė įrodo, kad ne visi paminėtieji sandai yra lygiaverčiai ir būtinai. Kalbiniu aspektu tyręs tautų istorijas Bronius Genzelis atkreipė dėmesį į tai, kad skirtingos tautos gali kalbėti ta pačia kalba, kad valstybinė kalba gali būti kitos tautos kalba.³ Tai leidžia mums prisiminti komplikotą XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos situaciją, kuomet buvo uždraustas raštas lotyniškais rašmenimis, viešumoje kalbėta rusiškai, polonizota bajorija bendravo lenkiškai, o valstietija ir bundančio nacionalinio atgimimo puoselėtojai pripažino lietuvių kalbos vertę. Sunkiausia buvo bajorijai, laikiusiai save Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės palikuonimis ir turėjusiai nuspręsti, ar priimti liaudiškosios kultūros pamatus ir prisiliesti prie lietuvių tautos, ar, atsakius praeities ir šaknų, prisijungti prie Lenkijos, kuriai juto nemžas simpatijas dėl šimtmečiais vykusių bendrų kovų

už nepriklausomybę. Lenkų istoriko J. Sawickio teigimu, iki pat Pirmojo pasaulinio karo Lietuvoje vis dar gajus buvo tautinės savimonės dviprasmiškumas (gente Lituanus, natione Polonus) išlikęs nuo Abiejų Tautų Respublikos laikų.⁴ Tokiu atveju, minėtoji nacionalinės savasties apibrėžimo formulė tikrai neįneštų aiškumo. Apsisprendimai vyko kiekvieno asmens viduje, todėl, anot istoriko Egidijaus Aleksandravičiaus, demarkacinių linijų reikėtų ieškoti ne teritorijoje. O akademinė prasme išskirinėti iš daugiakultūrinės terpės grynuolius būtų netgi netikslinga.⁵

Šiame tyrime taip pat nebus bandoma brėžti „demarkacinių linijų“, svarbiau yra parodyti reiškinio daugiabriauniškumą, ar menininkas sprendžia ir kaip sprendžia iškilusią problemą, kaip ji gali atsiskleisti meninių idėjų ir jų išraiškos lygmeniu. Situacijos sudėtingumą geriausiai gali atspindėti nacionalinio sąjūdžio akivaizdoje skirtingas laikysenas pasirinkę dailininkai. Vienos pozicijos atstovai yra tie, kurie nori pažinti lietuvių tautos savastį ir ją įprasminti kūryba. Kitą atstovauja paveikti polonizacijos įtakos, kalbėdami lenkiškai, nors ir jutęsi LDK palikuonimis, ryškiau palinkę į lenkų kultūrą.

Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti skirtingas nacionalinės tapatybės laikysenas atstovaujančių dailininkų kūrybą, atskleidžiant galimas sąveikas tarp meninių idėjų ir pačių asmenų pasirinkto nacionalinės priklausomybės pasirinkimo.

Kalbėdami apie lietuvių dailės pradžią, nesuklysimė Tada Daugirdą (1852–1919) laikydami vienu pirmųjų jos dalyvių. Tačiau dailininko žingsniai nuo LDK iki lietuvių tautos piliečio buvo lėti, bet ryžtingi, lydimi apmąstymų, vidinių dramų ir išgyvenimų.

Gimęs Žemaitijos bajoro šeimoje, kurios šaknys siekia XV amžių, T. Daugirdas pagrįstai galėjo jaustis kilmingų tradicijų tęsėju. Tėvai rūpinosi deramu vaiko išauklėjimu, samdydami namų mokytojus, vėliau, išleisdami į Vilniaus realinę mokyklą I. Trutnevo vadovaujamą Piešimo mokyklą, o galiausiai finansuodami studijas užsienyje, ir taip palaimindami ne itin rimtos, pagal to meto vertinimą, dailininko profesijos pasirinkimą. Studijuodamas Peterburgo Dailės akademijoje (1870–1872 m.) T. Daugirdas bendravo ne tik su rusų dailininkais, bet ir su Lietuvos jaunuomene, Tomo Zano sūnumis ir Stanislovu Vitkevičiumi, ką tik sugrįžusiu iš tremties.⁶ Su pastaruoju užsimezgė itin artimas ryšys kūrybinių paieškų plotmėje. Kitas T. Daugirdo biografijos žingsnis suko link Miuncheno, į kurį jau buvo išvykęs S. Vitkevičius, kur studijavo jo pažįstami Edvardas Matas ir Alfredas Römeriai ir gausus lenkų dailininkų būrys. Iš Lietuvos atvykusieji įsiliejo į lenkų dailininkų bendruomenę, jausdamiesi natūralia jos dalimi. Menininkus siejo ne tik kūrybinės idėjos, bet ir kalba, giliai glūdintis istorinės tėvynės suvenerumo pojūtis. Baigęs studijas Miunchene 1875 m., kaip ir dauguma lenkų dailininkų, T. Daugirdas įsikūrė Varšuvoje, kurioje kultūrinis ir meninis gyvenimas buvo kur kas aktyvesnis nei carinių represijų nualintame Vilniuje. Dailininkas įsteigė dirbtuvę, periodiškai dalyvavo parodose. Tačiau laisvo ir nepriklausomo menininko vizija nebeatrodė tokia patraukli ir žavinga, susidomėjo jis archeologija, o nuo 1880 metų ir liaudies meno palikimu. Paskatino jį S. Vitkevičius, tuomet gyvenęs Zakopanėje, tyrinėjęs kalniečių meno formas ir jų pagrindu suformavęs naują – Zakopanės stilių meno istorijoje.⁷ Jei S. Vitkevičius atrado naują kūrybinę versmę kalniečių liaudies meno tradicijoje, tai T. Daugirdui kur kas prauklesnis atrodė lietuvių etnografinis palikimas. Menininko žengtą žingsnį lietuviškumo paieškų linkme liudija ir

Antano Žmuidzinavičiaus pasakojimas. Anot jo, T. Daugirdas teigęs: „labai gera, kad lietuvių tautiškai atgijusi liaudis (...) nuo lenkų ponų atsiribojo plienine siena. Aš tai puikiai jaučiau dar gyvendamas Varšuvoje, kai lietuvių tautinis judėjimas jau buvo kilęs ir nuolat stiprėjo. O kartais bandydavau ir kai ką pasakyti, ko nemėgo lenkų ponai. Bijok tu man, kad tavęs koks ponpalaikis litvomanu nepavadintų. Tuomet jau neturėsi kur dingti.“⁸ Tokia menininko nuostata sustiprėjo sugrįžus į Lietuvą. Nuo 1891 iki 1908 m. jis buvo priverstas prižiūrėti tėvo paliktą ūkį ir Plemborgo dvarą, buvusį netoli Ariogalos. T. Daugirdas rašė, kad mylėdamas savo Lietuvą, pradėjo akyčiau sekti lietuvių sodiečių dailę.⁹ Keistuoliu jį laikė apylinkių dvarininkai, matydami kalbantį lietuviškai, renkanti senus liaudies meistrų dirbinius ir kasinėjanti piliakalnius, ieškanti pamirštos praeities. O daugelis kaimynų jo netgi nemėgo ar laikė svetimu dėl aiškios lietuviškumo pozicijos. Nepalaikė jo ir artimieji, žmona buvo unijinės valstybės šalininkė, todėl nuolatinė įtampa buvo juntama jų šeimoje.¹⁰ Situacijos sudėtingumą galima dar aiškiau įsivaizduoti, prisiminus istoriko V. Merkio pastabas, kad skirtingi socialiniai sluoksniai, Lietuvos diduomenė ir valstiečiai, buvo suvokiami kaip atskiros tautos.¹¹ Todėl T. Daugirdo pasirinkimą tapti lietuvių nacionalinio sąjūdžio kūrėju lydėjo ir socialinio statuso pokyčiai. Noras semtis idėjų ir ieškoti neprasto lietuvių tautos unikalumo liaudies kultūroje reikė jo išaukštinimą, susiliejimą su ja. Taigi menininko konfliktas su savo luomo atstovais buvo tarsi neišvengiamas atoveiksmis.

Artimą sau terpę menininkas surado 1908 m. išvykęs į Kauną ir tapęs Kauno miesto muziejaus prižiūrėtoju, o vėliau ir jo vadovu. Prasidėjo plati šviečiamojo pobūdžio veikla, su Kauno miestu ir apylinkėmis susijusių įvairių eksponatų tvarkymas, entuziastingas dalyvavimas lietuvių dailės parodose, pirmųjų lietuvių teatrų vaidinimų pastatymuose, diskusijose dėl Nepriklausomos Lietuvos heraldikos. Kiekvienas jį pažinojęs teigė, kad pagrindinė pokalbių su T. Daugirdu tema buvusi apie Lietuvos kultūrą, jos puoselėjimą.

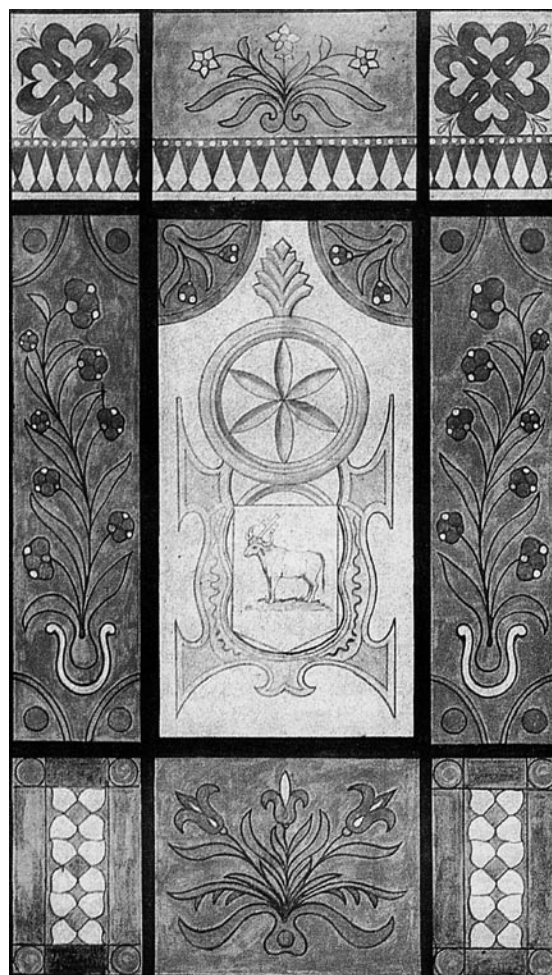
Jei vidinio apsisprendimo momentai aiškiai atskleidžia iš asmens veiklos pobūdžio, tai kokią at-

garsį jie įgauna meninėje raiškoje? Dar studijuodamas Peterburge T. Daugirdas pateko į realizmo krypties subrendimo ir triukšmingo jos išsiveržimo į parodų sales sūkurį. Autobiografijoje menininkas mini bendravęs su Ilja Repinu,¹² žymiausiu rusų realizmo atstovu, *Kilnojamų dailės parodų draugijos*¹³ lyderiu. Turėjo jis regėti ir pirmosios jų parodos 1871 m. atidarymą. Realizmo krypties menininkai deklaravo pasipriešinimą akademizmo idealizacijai ir romantizmo subjektyvumui. Juos domino reali tikrovė, kasdienės dabarties gyvenimo temos. Nesvetimos jiems buvo socialinių prieštaraimų problemos, iškeliančios žemesniojo visuomenės sluoksnio, valstiečių gyvenimo realijas. Idėjinė realizmo programa atitolo nuo aristokratiškosios elegancijos, išpuoselėto rafinuotumo išraiškos kūrinuose, pateikdama valstietijos kasdienio gyvenimo epizodus. Pritarimas realizmo idėjoms reiškė susidomėjimą kaimiškiosios kultūros ypatumais. T. Daugirdui tai galėjo reikšti vidinį kūrybinį stimulą nesibodėti šios kultūros klodais, kurie vėliau pasirodė neįkainojamai vertingi. Kūrybinis pasirinkimas galėjo palengvinti socialinio barjero tarp valstietijos ir bajorijos įveikimą.

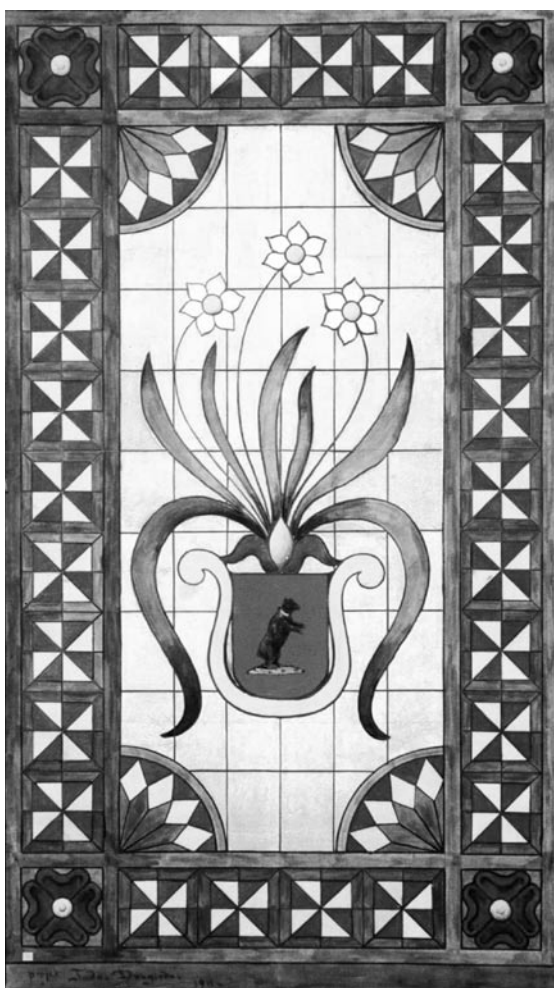
Neatitolo T. Daugirdas nuo realizmo principų ir studijų Miunchene laikotarpiu (1872–1875). Studijuodamas Dailės akademijoje ir privačioje Adolfo Heinricho Liero peizažo mokykloje, racionalistinį realizmą jis praturtino kiek poetizuota *nuotaikos peizažo* kryptimi. Nuotaikos peizažistai, svyruodami tarp romantizmo ir realizmo, jausmingai žvelgė į savo šalies kraštovaizdį, siekdami kūrinyje perteikti natūros gyvybingumo išpūdį. Neieškoma buvo išpūdingų kalvotų, saulės nutviekstų idealizuotų vaizdų, nes svarbu buvo perteikti gimtosios žemės specifinę erdvę, tegu tai – ūkanotos, lietaus nuplautos lygumos su keliais krūmokšniais, trobesių ir kryžiaus motyvu ar į tolį besidriekiančiu vieškeliu, ar paupio žolynų vaizdai. *Nuotaikos peizažus* T. Daugirdas intensyviausiai tapė Miuncheno ir Varšuvos laikotarpiu (1872–1890 m.). Iš jų minėtinas *Vakaro etiudai*, kurio motyvas supaprastintas iki kelių susikertančių kelio ir horizonto linijų. Prigesinti tamsokų spalvų tonai, pasibaigusios dienos ir artėjančių sutemų vaizdo tolygus potėpis,

kompozicinis tuštumos išpūdis kuria melancholišką nuotaiką.

Vakarėjimo momentas užfiksuotas ir kitame T. Daugirdo darbe *Žiemos peizažas*, kurio taip pat nesudėtingas motyvas – apsnigti laukai, rogių pravažinėtas kelias, vedantis į nedidelį dvarelį – nukreipia dėmesį į spalvinę raišką ir įtaigauja švelnaus ilgesingumo pojūtį. Ilgesys ir melancholija gimsta neatsitiktinai, per jas, o taip pat per lietuviškojo kraštovaizdžio specifikos paieškas menininkas bando kalbėti apie vidinius sprendimus: bundančias lietuvių nacionalinio savitumo paieškas, bajoriškiosios kultūros nykimo ir silpnėjimo tendencijas, Lietuvos sudėtingą politinę situaciją, nepriklausomybės nuo carinės Rusijos siekį. Gilinanatis į XIX–XX a. lietuvių dailės bruožus, galima pastebėti, kad tokie T. Daugirdo siekiai atrodo labai natū-



1 pav. Daugirdas T. Kauno herbas. Vitražo projektas. 1910. pop., aut., drb., akv., tušas. 186x106 cm. NČDM



2 pav. Daugiras T. Žemaitijos herbas (Lokys). Vitražo projektas. 1911. pop., aut., drb., akv., tušas. 191x106 cm. NČDM

ralūs ir simptomiški. Tarkim, Marija Pečkauskaitė, nusakydama lietuvių tautos bruožus, rašė: „Kokia yra mūsų tautos dvasia? (...) ji turi didelį panašumą į mūsų gamtą. Mūsų gamta – tai ramybė ir saikas. (...) vienu žodžiu – nieko labai, nieko per daug.“¹⁴ Toliau plėtodama mintį ir pereidama prie Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos apibūdinimo, ji pastebėjo, kad lietuvių etnopsichologinėmis savybėmis laikytinas lyriškumas, ramybė, saikingumas, melancholija, ilgesys, nuliūdimas.¹⁵

Nacionalinio savitumo paieškos T. Daugirdo kūryboje įgavo ir kitokią formą. Kuomet menininkas paliko Varšuvą, apsigyveno Plemborge, o vėliau – Kaune ir atvirai bei drąsiai ėmė palaikyti lietuvių nacionalinį judėjimą, jo kūrybą užpildė tautiškuo persmelktos idėjos. Prisimindamas Lietuvos

istorinę praeitį, jis kūrė vitražų projektus su kario ir valstiečio atvaizdais, Kauno ir Žemaitijos herbas (1–2 pav.), apjuosdamas juos lietuvių liaudies meno ornamentika ir kolorito deriniais.

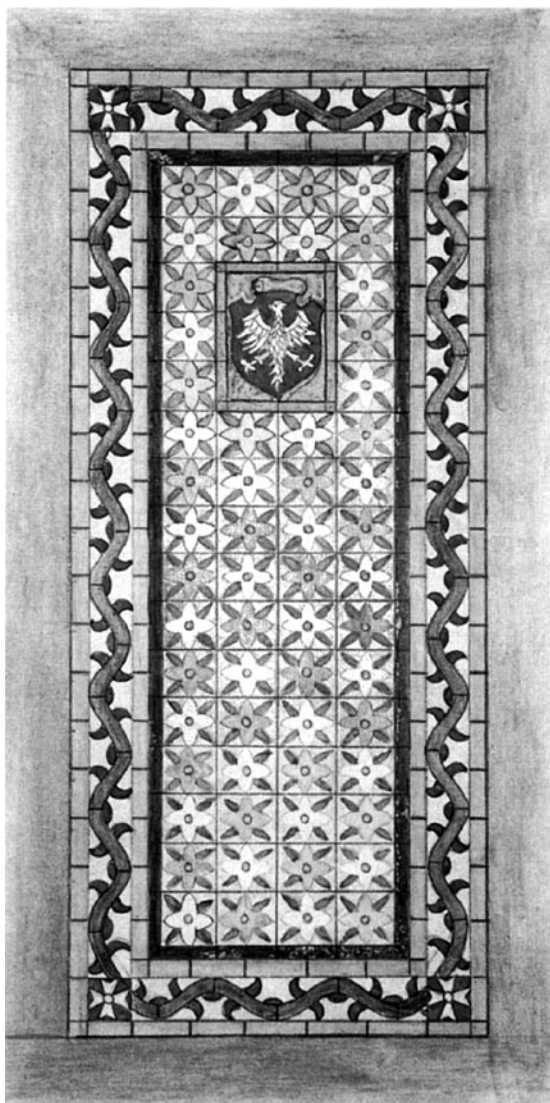
Kitais atvejais, tarkim, dekoruodamas Maironio namų svetainę ar kurdamas J. Karnavičiui padėkos rašto viršelį, lietuvių liaudies ornamentikos citatas jis derino su tuomet plintančio secesijos stiliaus elegancija, vingrumu ir dekoratyvumu. Taigi, ryškėjant jo pasirinktai lietuvių tautinės tapatybės pozicijai, kito ir meninė raiška, įgaudama naujų bruožų.

Kitokios pozicijos laikėsi T. Daugirdo studijų laikotarpio kolega, taip pat Žemaitijos bajoras – Stanislovas Vitkevičius (1851–1915). Jis gimė Pašiaušės dvare netoli Šiaulių, ten praleido dvylika metų. Iš pradžių jis mokėsi namuose, o vėliau drauge su vyresniais broliais lankė Šiaulių gimnaziją. Prasidėjus 1863 m. sukilimui, visa Vitkevičių šeima išitraukė į anticarinę veiklą, o jį numalšinus, prasidėjo represijos. Stanislovo tėvas buvo suimtas ir įkalintas Šiauliuose, šeimos turtas parduotas iš varžytinių.¹⁶ Tėvui paskirta bausmė – tremtis ir katorga Tomske, į kurį jis išvyko su žmona ir vaikais. Tik 1868 m. rudenį Vitkevičiai sugrįžo į Lietuvą, tačiau gimtasis dvaras buvo negrižtamai prarastas ir teko prašyti giminaičių prieglobsčio. Ši netektis galėjo tapti viena iš svarbiausių priežasčių, lėmusių menininko sprendimą nebesugrįžti į Lietuvą. Pasiryžęs studijuoti dailę, jis, kaip ir T. Daugirdas, išvyko į Peterburgą (1869 m.), vėliau persikėlė į Miuncheną (1871 m.) ir tapo integralia gausios lenkų bendruomenės dalimi. Baigęs studijas, menininkas apsigyveno Varšuvoje. Ten įsteigė dirbtuvę, pradėjo iliustruoti periodinius leidinius, spaudoje aktyviai diskutavo meno klausimais. Galiausiai nusprendė pasitraukti iš šurmulingo didmiesčio į Zakopanę, kurioje, susižavėjęs kalniečių liaudies meno formomis, jų pagrindu suformulavo Zakopanės stilių.

Ką gi jam reiškė Lietuva ir lietuviai? Analizuodamas tautines ir visuomenines problemas, jis su skauduliu rašė apie sužlugusią Lietuvos ir Lenkijos uniją, piktinosi lietuvių, kaip „triukšmingos žmonių jūros“, savarankiškumo siekiais.¹⁷ S. Vitkevičius XX a. pr. lietuvių nacionalinio savarankiškumo idėjos

akivaizdoje išliko unijinio požiūrio šalininku, ir kaip nemaža dalis to meto bajorijos tapatino save su lenkais. Jam dar buvo artima „gentes lithuanus natione polonus“ samprata.

Ar tokio požiūrio refleksija pastebima jo kūryboje? Atsakymas nėra lengvas ir vienaprasmis. Dailininkas buvo realizmo meninės krypties šalininkas, kaip ir T. Daugirdas, dar studijų laikotarpiu Miunchene pradėjęs puoselėti *nuotaikos peizažo* tapybos principus. Jis mėgo tapyti lakoniškus, neefektingus kraštovaizdžius, sprendė objektyvaus, bet gyvybingo gamtos perteikimo paveikslu pro-



3 pav. Vitkevičius S. Vitražo projektas. Apie 1896. Pop., akv. 32x18,4 cm. Tatrų muziejus Zakopanėje. Publikuota: *Stanisław Witkiewicz (1851–1915): Katalog* / T. Jabłońska, M. Olszaniecka i inni. 1996.

blemas. Daugelis S. Vitkevičiaus paveikslų pasižymi subtilia tonine gradacija, jiems yra būdinga liūdesio ir melancholijos nuotaika. 1882 m. spaudoje S. Vitkevičiaus kūryba buvo apibūdinama taip: „Jo vaizduotę traukia vienodas kraštovaizdis su pilkais kaimeliais, plačiais laukais – tuščiais, nusitęsusiais, lygiais, liūdnais, erdviais, su miškais, ar pušynėliais pakraščiuose. Tapo jis tuos kaimelius ir laukus ne saulės spinduliuose, o lietuje, migloje, sutemose ar švelnioje saulėlydžio šviesoje – ir ne pavasario metu, o rudens prieblandoje ar po sniego skraiste. Poetiška ir melancholiška dvasia su niekuo nepalyginamu nuoširdumu atspindi tuose paveiksluose.“¹⁸ Tokiomis savybėmis pasižymi jo paveikslai: *Pavasarinis rūkas* (1893 m.), *Avys migloje* (1899–1900 m.), *Saulėtekis jūroje* (1887).

Idėjomis ir plastika jie labai artimi T. Daugirdo nutapytiems peizažams, nors besiklostanti menininkų tautinės savasties samprata linko į skirtingas pozicijas. Be to, galima pastebėti, kad liūdesio ir melancholijos estetines kategorijas unikaliomis savos tautos savybėmis laikė ne tik lietuvių, bet ir lenkų, švedų, rusų nacionalinio romantizmo krypties atstovai. Šią tendenciją yra išskyrusi ir menotyrininkė Laima Laučkaitė.¹⁹ Pats S. Vitkevičius, prisimindamas studijas Miunchene, rašė: „laidė jie (vokiečiai – A. S.) pigius sąmojus, tvirtindami, kad liūdna lenkiška siela reiškiasi per nemžą kiekį tamsios spalvos, kurią lenkai naudoja savo paveiksluose. Ir iš tiesų tų niūrių rudens vakarų, tų melancholiškų pilkų valandų, tų tamsių, paslaptinių, nelaimę lemiančių naktų lenkai nutapė daugiau nei kas kada nors.“²⁰ Žvelgiant platesniu rakursu, šį teiginį reiktų patikslinti ir pastebėti, kad lyriškumas, ramybė, saikingumas, melancholija, ilgesys yra labiau universalios nacionalinio romantizmo meninę kryptį apibūdinančios sąvokos, nei unikalios atskiros tautos savybės.

Naujų bruožų S. Vitkevičiaus kūryba įgavo Tatrų kalnų apsuptyje įsikūrusiame Zakopanės miestelyje, kur menininkas atrado naują kūrybinę versmę kalniečių liaudies meno formose. Savaip interpretuodamas ir stilizuodamas jų pamėgtus ornamentus, spalvinius derinius, menininkas pasielgė labai panašiai kaip ir T. Daugirdas, gyvendamas Plemborge ir tyrinėdamas bei savo kūrybai

pritaikydamas lietuvių liaudies meno palikimą. Jei T. Daugirdas kūrė vitražų projektus su Kauno miesto ir Žemaitijos heraldika, tai, gavęs panašią užduotį, S. Vitkevičius į stilizuotą ornamentinę dekorą įkomponavo Lenkijos herbą (3 pav.). Buvusių kolegų kūrybinės raidos kelias buvo labai panašus ir artimas, nors nacionalinės tapatybės sampratos ir išsiskyrė.

Apibendrinant reikia pastebėti, kad XIX a. pab. nacionalinei savimonei apibrėžti netinka įprastai naudojamos formulės, kurių sandai gali būti kalba, istorinė atmintis, papročiai, tradicijos. Kiekvienas asmuo individualiai sprendė lietuviškumo ir lenkiškumo dilemą ir savo viduje „brėžė“ demarkacines linijas. Apsisprendimai buvo nelengvi ir lydimi tiek išorinių, tiek vidinių konfliktų. Noras integruotis į lietuvių tautą ir kurti nacionalinę valstybę reiške nemažą iššūkį, konfliktus su didžiąja bajorijos dalimi ir socialinės padėties pokytį. Nors ir nusigyvenusios bajorijos atstovai, viduje jie jautėsi esą didikai, todėl nelengva jiems buvo pripažinti kaimiškosios kultūros, išsaugojusios lietuviškumą, prioritetą ir integruotis į ją.

Nacionalinio savitumo išraiška dailės kūrinyje yra pavaldi laikotarpio meninės krypties dominantei. Atsitinka taip, kad tai, kas laikyta savita ir unikalu, žvelgiant iš bendro Europos dailės konteksto, įgauna universalumo atspalvį. XIX a. pab.–XX a. pr. plitusi nacionalinio romantizmo kryptis dailėje pasižymėjo ilgesio, melancholijos, ramybės, saikingumo, lyriškumo bruožų pabrėžimu. Šias savybes savo tautos gelmėse atrado tiek lietuviai, tiek lenkai, rusai ir Skandinavijos šalių dailininkai ir laikė nacionaline savastimi. Visgi, unikalų ir savita yra tik tai, kad menininkai suformulavo savo poziciją – nacionalinio savitumo ieškoti pasirinktos tautos, su kuria save tapatina asmuo, kultūroje.

Nuorodos

- ¹ Straipsnis parengtas Lietuvos valstybiniam mokslo ir studijų fondui parėmus.
- ² Seliukaitė, Irena; Klimka, Libertas. *Tautiškumo raiška Lietuvos kraštotyros sąjūdyje*. In: *Tautinė tapatybės dramaturgija: lietuvių tautinis identitetas ir integralumas kintančiame pasaulyje*. Vilnius: VPU leidykla, 2005, p. 329.
- ³ Genzelis, Bronislovas. *Tauta, kalba ir istorinė situacija*. In: *Tautinė tapatybės dramaturgija: lietuvių tautinis identitetas ir integralumas kintančiame pasaulyje*. Vilnius: VPU leidykla, 2005, p. 120–125.
- ⁴ *Lietuvių atgimimo istorijos studijos*. Mykolas Römeris ir buvusios Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės žemių tautinės problemos / Jan Sawicki. Vilnius, 1999, t. 15, p. 161.
- ⁵ Aleksandravičius, Egidijus. *Daugiakultūrinių tapatybių mįslė Lietuvos istorijoje*. In: *Savimonės konstantos (lietuviškumas, rusiškumas, lenkiškumas, baltarusiškumas)*. Tarptautinė mokslinė konferencija–seminaras. 2005 11 10/11 d.
- ⁶ Moje Curriculum vitae, MAB, f. 12–2850, l. 1–2; spausdintą autobiografijos variantą žr.: A. a. Tado Daugirdo autobiografija / parengė E. Radzikauskas. In: *Veja*. 1919 m. gruodžio 15, sąs. 1, p. 12.
- ⁷ A. a. Tado Daugirdo autobiografija..., ten pat, p. 12.
- ⁸ Žmuidzinavičius A. *Šviesi žvaigždė [atsiminimai apie Tadą Daugirdą, užrašė J. Rimantas]* 1966.01.13, NMB RS. F. 47, b. 1107, l. 2–3.
- ⁹ A. a. Tado Daugirdo autobiografija..., ten pat, p. 12.
- ¹⁰ Rimantas J. *Susistikimai su Janina Daugirdiene*. 1965–1966. NMB RS. F. 47, b. 1102, l. 2–3.
- ¹¹ Merkys, Vytautas. *Lietuvių nacionalinis judėjimas ir polonizacija bei rusifikacija*. In: *Kultūros barai*. 1991, nr. 9, p. 56.
- ¹² A. a. Tado Daugirdo autobiografija..., ten pat, p. 12.
- ¹³ Draugija, plačiai žinoma *Pereživnikų* pavadinimu, įkurta 1870 m. Kaip tik tų metų rudenį T. Daugirdas atvyko į Peterburgą.
- ¹⁴ Cit. iš: Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 81–82.
- ¹⁵ Ten pat., p. 81–82.
- ¹⁶ Witkiewiczówna, Maria. *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1936, s. 22.
- ¹⁷ Witkiewicz, S. *O sztucie krytyce artystycznej stylu Zakopańskim, wybitnych twórcach narodowych i spółnecznich*. Wrocław. 1972, s. 140–142.
- ¹⁸ Sienkiewicz, Henryk. *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. [...] Dwa obrazy Witkiewicza*. In: *Słowo*. 1882, nr. 149, s. 1.
- ¹⁹ Laučkaitė, Laima. Ten pat, p. 83.
- ²⁰ Witkiewicz, S. *Aleksander Gierymski*. Warszawa: Nakł. T-wa wydawniczego, 1903, s. 158.

Artistic Idea and Nationality in Lithuanian Fine Arts of the End of the 19th and the Beginning of the 20th Centuries

Key words: national romanticism, painting, national identity, Lithuania, the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries.

Summary

In this article, the aspects of national self-awareness in the Lithuania of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries are ventilated by invoking biographies and creation of artists. Tadas Daugirdas represents the members of such posture, who want to acknowledge the peculiarities of the Lithuanian nation and to express them in creation. Stanislovas Vitkevičius represents the ones under the influence of polonization; the posture of those, who while speaking Polish, though still feeling as the offspring of The Grand Duchy of Lithuania, markedly lean to the Polish culture.

The aim of this article is to analyze the creation of artists who represent different postures of national identity, revealing possible interactions between the artistic ideas and decisions taken by the persons themselves with regard to the national dependence.

The commonly used formulas (the components of which may be language, historical memory, customs, and traditions) are not meant for defining the national self-awareness of the Lithuanians of the analyzed period. Every person tackled the dilemma of being either Lithuanian or Polish individually and “drew” the dividing lines inside themselves. It was difficult to take the decisions and they were accompanied by both external and inner conflicts. A wish to integrate into the Lithuanian nation and to create a national state was a big challenge, which meant conflicts with the bigger part of the members of the landed nobility and the change of the social position.

The expression of national peculiarity in the fine arts’ creation was influenced by the dominant trend of the art at the particular time. It sometimes turns out that what was thought to be peculiar and unique, when looking from the common European art’s context assumes the touch of universality. The trend of national romanticism in art which spread at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century was characterized by highlighting the features of nostalgia, melancholy, tranquility, moderation, and lyricism. These features discovered by Lithuanian, Polish, Russian and Scandinavian artists were treated as national peculiarity. However, unique and peculiar is only the position formulated by the artists – to search for the national peculiarity in the culture of the chosen nation with which the person identifies himself.

Gauta: 2007 12 12
Parengta spaudai: 2008 02 02

Amatų sąjūdis XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvoje: tautinis aspektas

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos tautinis atgimimas, amatai, menas ir amatai, Lietuvių dailės draugija, tautinis stilius.

Straipsnio objektas – XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos dailių amatų raida, anuomet išgyvenusi visuotinį pakilimą, pasireiškusį pokyčiais švietimo sistemoje, suaktyvėjusia draugijų veikla, kintančiu visuomenės požiūriu į šią sritį. Procesai Lietuvoje turėjo analogijų su visos Rusijos imperijos amatų judėjimu ir XIX a. viduryje Anglijoje gimusiu ir per visą Europą persiritusia Dailės ir amatų sąjūdžio banga. Todėl, pasitelkus istorinį ir kultūrinį kontekstą, taikant daugiausia faktografinę analizę, siekiama aptarti dailiosios amatininkystės raidą tarptautinio dailių amatų sąjūdžio kontekste, t. y., ne tik kaip vietinių poreikių nulemtą, bet ir Europos reiškinį, paliečiant to meto amatams aktualius stilius, mokslo sistemos, draugijų, spaudos ir kitus su tuo susijusius klausimus. Vienas iš svarbių straipsnio uždavinių – atskleisti amatininkams būdingas tautinio tapatumo paieškas. Tačiau sąmoningai vengiama platesnių diskusijų to meto spaudoje tautiškumo tematika ir kai kurių žinomų tautinio sąjūdžio veikėjų bei liaudies meno propaguotojų (pvz., Antano Jaroševičiaus) veiklos išsamus aptarimo, tokių klausimų, kurie neblogai aptarti sąjūdžio laikotarpį tyrinėjusių autorių.

Pastaruoju metu, pradėjus domėtis kasdienybės kultūra, ilgą laiką tik istorikus ir etnografus dominusi dailių amatų problematika, vis dažniau atsiduria dailėtyrininkų akiratyje. Praėjus daugiau nei trims dešimtmečiams po Tado Adomonio bandymo apžvelgti XIX a. antros pusės amatininkystės raidą¹, Jolita Mulevičiūtė aptarė novatoriškas amatų

plėtros tendencijas pobaudžiavinėje Lietuvoje, akcentuodama pažangius XIX a. antrosios pusės reiškinius (naujas švietimo ir prekybos formas, draugijų veiklą ir kt.), kurios padarė įtaką ir vėlesnio laikotarpio dailių amatų raidai². XIX a. antroje pusėje Lietuvoje užsimezgsų amatų sąjūdį menotyrininkė traktavo kaip Rusijos ekonomikos plėtros dalį, susietą su visa imperija teisės normomis ir prekybos ryšiais. Amžių sandūros amatų sąjūdžio apraiškos paliestos Laimos Laučkaitės monografijoje *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*³ ir Skirmantės Smilingytės-Žeimienės rašiniuose apie to laikotarpio bažnytinių reikmenų dirbtuves⁴. Praėjusio amžiaus pabaigos Jolantos Širkaitės tyrinėjimai atskleidė XX a. pradžios kultūrinį ir meninį gyvenimą, kurio neatsiejama dalis buvo domėjimasis krašto praeitimi, etnografinių senienų rinkimas, amatininkų švietimas⁵.

Visuomenės domėjimąsi lietuvių liaudies menu, jo rinkimą ir stilizavimą profesionalioje dailėje Giedrė Jankevičiūtė siejo su Europos reiškiniais, skatinusiais kūrėjų veiklos universalumą ir tautinio stiliaus plėtojimą⁶. Raimonda Kogelytė-Simanaitienė modernizmo tendencijas dailėje kildino iš naujųjų laikų meninių judėjimų, keitusių dailininkų požiūrį į kūrybos procesą ir formavusių modernaus dirbinio sampratą⁷. Tačiau aptariamojo laikotarpio amatininkystės problematika susidomėję menotyrininkai dažniausiai ją gvildeno kitų problemų ar kurios nors vienos dailės srities analizės fone, be to, kaip atskiro reiškinio neišskyrė tradicinių kaimo

amatų, kurie garantavo savaimingą tradicijų tęsą⁸. Todėl galima daryti išvadą, kad, net ir padidėjus dėmesiui XIX a. pabaigos – XX a. pradžios amatininkystės problematikai, iki šiol ji meno istorikų nušviesta nepakankamai – daugiausia tyrinėta tik kaip bendras fonas, praplečiantis kitų kūrybos sričių ar kultūros problemų kontekstą. Tai suteikė paskatą pažvelgti į šį reiškinį plačiau ir išsiaiškinti to laikotarpio dailių amatų raidos ypatybes, svarbiausias kryptis ir tautinio aspekto svarbą.

Nuo XIX a. antros pusės Vakarų Europoje taikomoji dailė ir dailieji amatai išgyveno pakilimo laikotarpį. Daugelyje Europos šalių jie buvo traktuojami kaip svarbi meninės veiklos sritis, glaudžiai susijusi su besikeičiančia naujųjų laikų istorine situacija, buržuazijos stiprėjimu, augančiais ekonominiais ir estetiniais visuomenės poreikiais. Kratydamiesi visą XIX a. gyvavusios retrospektyvinės stilizacijos, Europos šalių menininkai apipavidalindavo vientiso stiliaus būstų vidų ir jų įrangą, aprėpiančią modernų interjero dekorą, baldus, keramikos ir tekstilės dirbinius.

Kas darė didesnę poveikį Lietuvos amatų plėtrai – ar per visą Europą persiritusi dailių amatų atgimimo banga, ar Rusijos imperijos ekonomikos politika, augantys materialiniai krašto poreikiai, siekis aprūpinti darbu skurstančius kaimo ir miestų gyventojus? Greičiausia amatų judėjimas Lietuvoje, kaip ir visoje Europoje, buvo kapitalistinių santykių raidos pasekmė, o vietinės sąlygos lėmė tam tikrus šio sąjūdžio niuansus. Labai vėlai – tik 1893 m. Lietuvoje buvo panaikinta amatininkystę varžiusi, sustabarėjusi cechų sistema. Tačiau dar egzistuojant cechams imtasi priemonių, išbandytų Europoje ir Rusijoje – amatininkų rengimo ne tik techninio, bet ir estetinio lavinimo linkme. Specialiųjų piešimo mokyklų steigimas, piešimo ir amatų mokymas bendrojo lavinimo mokyklose, siekis įtraukti nuo mažens kuo daugiau nepasiturinčiųjų į rankų darbą buvo priemonės, turėjusios gausinti amatininkų luomą ir populiarinti jų veiklą⁹.

XIX a. antroje pusėje buvo steigiami vis daugiau aukštesniojo lygio specialiųjų mokyklų amatininkams. 1866 m. atidaryta Vilniaus piešimo mokykla. 1873 m., sujungus Kaune veikusias piešimo klases

ir kursus, įsteigta Kauno piešimo mokykla, kurią lankė daugiausia amatininkai. 1895 m. prie Kauno vyrų gimnazijos organizuoti vakariniai piešimo kursai, kuriems vadovavo Stroganovo techninio piešimo mokyklą baigęs Nikolajus Leonidovas. 1893 m. Vilniuje įsteigtos Techninio piešimo ir braižybos klasės amatininkams (iš pradžių veikusių kaip sekmadieninės; reformuotos 1898 m.). Mokslas reformuotose klasėse truko 4 metus, iš kurių pirmieji dveji buvo skirti bendriems dailės dalykams, likusieji – „statybos, šaltkalvystės, staliaus, mechaniko, dekoratoriaus, skulptoriaus, meninės pramonės“ (pastarosios specialybės studentai pramokdavo raižybos, litografijos ir tapybos) specializacijai¹⁰. 1904 m. ši mokslo įstaiga pertvarkyta į Juozapo Montvilos piešimo klases amatininkams su tapybos, skulptūros, architektūros ir kitokiais kursais.

Vystantis kapitalizmui ir stiprėjant buržuazijos luomui, vienos amatų sritys nunykdavo, atsirasdavo naujos. Ypač augo namų darbininkų, kambarinių, auklių ir praktinių įgūdžių turinčių (siūti, siuvinėti, virti) merginų paklausa. Šią nišą galėjo užpildyti specialų išsilavinimą įgijusios skurdžiau gyvenusių miestų ir kaimų merginos. Todėl dar XIX a. antroje pusėje įvairiose vietovėse pradėtos steigti specialios namų ruošos mokyklos, rankdarbių dirbtuvės, klasės ir kursai, kai kur imta amatų mokyti pagrindinėse dviklasėse mokyklose ir vaikų prieglaudose. Taip individualus amatų ugdymas tolydžio užleido vietą kolektyviniam mokymui, jungiančiam teorines žinias su praktinių įgūdžių diegimu¹¹. 1898 m. net 22 bendruomenės buvo įteikusios prašymus Vilniaus švietimo apygardai steigti amatų mokyklas jų miestuose ir miesteliuose¹². Vis dėlto augantis šių mokyklų tinklas neišsprendė visų amatininkų rengimo spragų. XX a. pradžios Lietuvos visuomenė iš XIX a. paveldėjo daug neišspręstų problemų: per menką valdžios materialinę paramą šiai sričiai, amatų mokyklų tinklo stoką, visuomenės, ypač valstiečių, nepasitikėjimą amatais.

Amatų sąjūdžio apraiška galima laikyti XX a. pradžioje Kaune veikusią Dailių amatų mokymo dirbtuvę, įkurtą ekonomikos profesoriaus Povilo Januškevičiaus¹³. Mokykloje veikė trys padaliniai – šaltkalvių, puodininkystės ir stalių skyriai (pasta-

rasis – su baldų, tekimo ir drožybos poskyriais). Šią mokyklą, kurioje trejus metus buvo mokoma tradiciškai vyriškomis laikytų specialybių, galėjo lankyti ne tik berniukai, bet ir mergaitės. 1908 m. Kaune, vargonininko Jono Garalevičiaus namuose, duris atvėrė Stanislavos Čiunkytės *Rankų darbo ir namų vedimo* mokykla, kurios auklėtinės mokėsi ne tik megzti ir siūti, bet įgydavo piešimo bei tapybos, pedagogikos ir kostiumų istorijos žinių¹⁴. Išklausiusioms dvejų metų kursą, Amatų valdyba suteikdavo teisę „išguldinėti rankų darbą institutuose, gimnazijose, profesinėse mokyklose“, taip pat atidaryti savo mokyklas ir dirbtuves. Marijampolėje buvo įsteigta analogiška privati Petronėlės Uogintaitės rankų darbo mokykla.

1908 m. Kaune namų ūkio ir rankdarbių mokyklą įsteigė Lietuvos moterų katalikių draugija. Tais pačiais metais garsus lietuvis siuvėjas Mykolas Vogonis Vilniuje atidarė kirpimo ir siuvimo mokyklą. 1911 m. Vilniuje buvo galima priskaičiuoti ir daugiau siuvimo dirbtuvių-mokyklų: „Antanina“ (Antakalnio g. 22), „Wort“ (Kalvarijų g. 24), M. Vildės (Pilies g. 14), T. Korgaudo „Kazimieras“ (Basanavičiaus g. 29) ir kt.¹⁵ Žydų bendruomenės *Darbo pagalbos draugija* Vilniuje buvo įkūrusi mokomąsias dirbtuves su meninio siuvinėjimo ir siuvimo skyriais¹⁶. Mergaitės galėjo mokytis privačiose Švenčionių ir Narviliškių rankdarbių ir siuvimo mokyklose, Druskininkuose berniukams ir mergaitėms veikė pynimo iš vytelių ir siuvimo mokykla¹⁷. Obelių dvare (Zarasų aps.) grafienė G. Pšezdzieckienė 1908 m. atidarė mergaičių ūkio mokyklą, išaugusią iš Rokiškyje nuo 1905 m. grafienės globotos mergaičių prieglaudos. 1911 m. atidaryta ūkio mokykla Dotnuvoje. Tuo metu Kaune veikusiame Šv. Zitos tarnaičių draugijos skyriuje buvo galima išmokti austi ir pradėti verstis šiuo amatu – gauti užsakymų audiniams¹⁸. Apie 1910 m. Šiauliuose, Rokiškyje, Palangoje, Vištytyje ir Vabalninke daugiausia dvarininkų iniciatyva veikė audimo dirbtuvės, kuriose buvo apmokoma austi žakardinėmis staklėmis¹⁹. Tačiau nepaisant visuotinio pakilimo ir domėjimosi amatais, spaudoje apgailestauta, kad Lietuvos tradicinių amatų meistrai neorganizuoti, namų pramonės reikalai palikti savieigai, todėl šią veiklą reikia

tirti ir koordinuoti, meistrus kreipiant tautiškumo linkme. Čiunkytės ir Uogintaitės mokyklų atidarymo proga liaudies meno propaguotojas Antanas Jaroševičius paskyrė straipsnį, kuriame aiškino tokių mokyklų svarbą, ugdant kūrybiškumą ir tautinio stiliaus pajautimą²⁰.

Dėl pagyvėjusio ekonominio gyvenimo miestuose jautėsi subruzdymas – specialių amatininkų susivienijimų, profesinės literatūros ir periodinės spaudos poreikis. Būrėsi amatų rėmimo draugijos ir amatininkų susivienijimai. 1905 m. įsikūrė Dailiosios pramonės draugija, globojusi žydų amatininkus²¹. 1906–1907 m. Kaune jau veikė namų statytojų, siuvėjų, knygų spaudėjų ir įrišėjų, metalo dirbinių gamintojų draugijos²², 1908 m. Vilniuje įkurta *Naminių audeklų bendrovė*. 1911 m. Kaune suburtą Lietuvos moterų kooperacinę vartotojų draugiją *Gražybė*, tais pačiais metais Vilniuje – *Draugija krašto audimui remti*, kurią inicijavo grafaitė Anna Mohl (kartu su audimą rėmusiais Kauno gubernijos dvarininkais Róża Komar, Elżbieta Zyberk-Plater, Janu Ivanovičiumi ir Zygmuntu Kunattu). Grafaitė buvo atidariusi audinių parduotuvę Vilniuje (Didžioji g. 10), kurioje pardavinėjo savo audykloje Rečicoje (Vitebsko aps.) išaustą ar kaimuose supirtą tekstilę. Tai buvo nemenka paspirtis provincijos audėjoms. 1913 m. vilniečių dailininkų Ivano Rybakovo, Ferdinando Ruščico, Antano Žmuidzinavičiaus ir kitų inteligentų iniciatyva sostinėje buvo įsteigta Vilniaus draugija naminei pramonei ir liaudies dailei remti. Draugijos įstatuose buvo minimi siekiai išsaugoti tradicines amatų šakas ir plėtoti naujas, steigti specialiąsias mokyklas, piešimo klases ir pavyzdines dirbtuves, rengti instruktorius, skelbti konkursus ir kita²³. Reikšmingiausias draugijos projektas – 1913 m. Miesto salėje (dab. Filharmonija) surengta pirmoji liaudies meno ir smulkiųjų amatų paroda, pristatiusi Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės žemių – lietuvių, lenkų ir baltarusių tradicinius amatus²⁴.

Tuo tarpu naujo požiūrio į amatus nesijuto kaime, nors po baudžiavos panaikinimo atsirado daug laisvų darbo rankų. Čia ir toliau tarpo nuo seno įprasti kaimo amatai ir tradiciniai jų mokymo būdai. XIX a. pabaigoje Lietuvoje dar buvo gyvybinga rankų darbo tradicija. Namudiniai dirbiniai buvo



1 pav. Dailės ir amatų sąjūdis Anglijoje. Langdale'o lininių audinių bendrovės *Langdale Linen Industry* (Anglija) vadovė Abigail Pepper. 1897. Iš: L. Parry, *Textiles of the Arts and Crafts Movement*, London, 1997.

plačiai vartojami buityje, tačiau uždaro valstietiško gyvenimo būdo irimas, kaimo gyventojų migracija į miestus, tarp kaimiečių plintantys fabrikiniai gaminiai sudarė grėsmę tradicinei amatininkystei. Ekonomiškai išsivysčiusių šalių patirtis rodė, kad modernėjant gyvensenai, miesto papročiams skverbiantis į kaimo buitį, pirmiausia nukenčia tradicinė amatininkystė.

Lietuvos šviesuomenė ir tautinio sąjūdžio veikėjai tai suvokė. Spaudoje kalbėta apie sodžiaus jaunimui reikalingas praktiškų dalykų specialiąsias mokyklas, kurios buvo populiarios kituose kraštuose – Vokietijoje, Austrijoje, Šveicarijoje, Skandinavijos šalyse. Tėvai buvo agituojami atsisakyti iš feodalizmo paveldėto prieraišumo prie žemės, ne lydėti vaikus į Ameriką sotesnio gyvenimo ieškoti, bet leisti juos mokytis amatų²⁵. Steigiant Marijampolės moterų progimnaziją, užvirė diskusijos apie kaimo merginoms reikalingas praktiškų dalykų mokyklas. Suabejota, ar verta ūkininko dukrai krimsti mokslus ketverius metus, o paskui, grįžus į kaimą, gyventi įprastą sodietės gyvenimą²⁶. Amatininkystės ir ypač namų pramonės plėtotės svarba kelta 1907

m. įvykusiame pirmajame lietuvių moterų suvažiavime²⁷. 1908 m. vasarą Švietimo ministerija pradėjo rinkti žinias apie amatų paplitimą Vilniaus apygardoje, planuodama amatų mokytį dviklasėse Vilniaus krašto mokyklose²⁸. Tais pačiais metais Panevėžio apskrities bajorai agitavo Kauno mokslo direkciją steigti Panevėžio apylinkėse amatų mokyklas ir „skrajojamuosius kursus“, panaudojant vietinius gamtinius išteklius (molį, gipsą, nendres), iš kurių amatininkai galėtų gaminti dirbinius ir statybines medžiagas savo reikmėms²⁹.

Kadangi tautiškumo ištakų pirmiausia ieškota etnografiniuose kaimo dirbiniuose, tautinio sąjūdžio veikėjai ypač domėjosi liaudies amatais, organizavo jų rinkimą ir išsaugojimą. Dar XIX a. antroje pusėje pradėta gilintis į etnografinę krašto praeitį, rinkti liaudies dirbinius³⁰, o švietėjiško pozityvizmo idėjomis užsikrėtę dvarininkai dėjo pastangas plėtoti tradicinius amatus, savo ūkiuose steigdami audimo dirbtuves-mokyklas³¹. Tai objektyvus reiškinys, susijęs su XIX a. nacijų ir valstybių formavimusi, romantizmu, imperijų priespaudą kentusių tautų tapatybės paieškomis. Be to, liaudies menas asocijavosi su naujumu ir egzotika. Net XIX a. antroje pusėje Anglijoje kilusio dailės ir amatų sąjūdžio, idealizavusio rankų darbą, skatinusio architektų ir dailininkų reformatoriškas idėjas, ideologai didelį dėmesį skyrė tradiciniams amatams. 1884 m. Anglijoje įsteigta *Namudinės dailės ir namų pramonės sąjunga* (*Home Arts and Industries Association*), o 1888 m. įsteigtos *Dailės ir amatų sąjūdžio parodų draugijos* (*Arts and Crafts Exhibition Society*) įstatuose leitmotyvu kartoti siekiai išsaugoti liaudies amatus ir jų pagrindu kurti modernų aplinkos stilių („parodyti britų visuomenei, kokius gražius daiktus, remdamiesi paprastu ir nuoširdžiu liaudies menu, jų namams gali padaryti amatininkai“)³².

Vis dėlto negalima nesutikti su J. Mulevičiūte, atkreipusia dėmesį į vakarietiško ir Rusijos imperijos (taip pat ir Lietuvos) amatų sąjūdžio skirtumus, nulemtus Rusijos imperijos atsilikimo pramonės srityje. Dėl menko šalies industrializavimo ir sudėtingos ekonominės situacijos amatininkų gamyba Rusijoje nebuvo alternatyva nemeniškai pramoninei gamybai kaip Vakaruose, bet greičiau turėjo užpildyti kasdieninių prekių stygių³³. Plačioje Rusijos imperijoje

su vyraujančia žemdirbyste ir silpnai išvystyta pramonė dar ilgai vyravo smulkioji namudinė amatininkystė, aprėpusi samdomo darbo nereikalavusius kaimo verslus, miestų ir miestelių amatus.

Dailių amatų tautinio išskirtinumo problematika nuosekliau pradėta gvildinti spaudoje tautinio sąjūdžio laikotarpiu, grąžinus spaudą lietuviškais rašmenimis, laisvėjant politinio gyvenimo atmosferai. Diskusijos tautiškumo klausimais suaktyvėjo, pradėjus Vilniuje rengti dailės parodas, įkūrus *Lietuvių dailės draugiją* (1907), kuri rūpinosi liaudies meno dirbinių rinkimu ir populiarinimu³⁴. Pirmosiose lietuvių dailės parodose (1907–1914) buvo organizuojami liaudies dailės skyriai, turėję aiškiai išreikštą ideologinį pagrindą. Pirmųjų dailės parodų įtaka tautiškumo sampratos formavimuisi dailėje – abejonių nekeliantis reiškinys, į kurį atkreipė dėmesį įvairių laikotarpių autoriai, siedami šias ekspozicijas su politinio gyvenimo laisvėjimu, nacionalinio atgimimo sąjūdžiu, tautinės savimonės budimu³⁵.

Išikūrus *Lietuvių dailės draugijai*, liaudies dirbinių rinkimas ir kolekcionavimas tapo visuotiniu reiškiniu. Draugija ne tik eksponavo tautodailę kiekvienoje parodoje, bet ir kaupė geriausius darbus būsimam tautos muziejui, populiarino ir kėlė į viešumą liaudies meno vertę. Antanas Jaroševičius, Petras Rimša, Tadas Daugirdas, Antanas Žmuidzinavičius, Adomas Varnas ne tik patys rinko, bet ir stengėsi įtraukti kuo daugiau provincijos šviesuomenės į šį darbą. Liaudies dailės dirbinius kolekcionavo ir *Lietuvių mokslo draugija* (1907–1940), vertingų dirbinių turėjo pavieniai asmenys. 1894–1908 m. dirbdamas gydytoju įvairiose Užnemunės vietovėse senovinių prijuosčių kolekciją buvo surinkęs visuomenės veikėjas, būsimas Lietuvos prezidentas, Kazimieras Grinius kartu su žmona Joana Pavalkyte-Griniuviene³⁶. Pirmojo pasaulinio karo metu (1916-aisiais) Vilniuje veikusioje *Darbo namų* nuolatinėje ekspozicijoje *Lietuvių skyriuje* buvo parodyta arti 300 juostų iš *Lietuvių dailės draugijos* ir privačių – Antano Žmuidzinavičiaus, Tado Daugirdo, E. Vileišienės, Sofijos ir Antano Smetonų – rinkinių³⁷.

Etninio išskirtinumo sampratą dailėje lietuviai kūrė galėdami įvertinti kitų, labiau šioje srityje pažengusių kraštų (ypač Lenkijos ir Rusijos), patirtį.

Gyvendami ir studijuodami Lenkijoje, Rusijoje, Vokietijoje, lietuvių inteligentai matė visuotinę susidomėjimą liaudies menu, jo puoselėjimą, kolekcionavimą, draugijų ir amatų mokyklų steigimą, namudinės pramonės organizavimą. Turbūt neatsitiktinai sumanymas įsteigti *Lietuvių dailės draugiją*, suvaidinusių didelį vaidmenį puoselėjant liaudies meną, kilo Krokuvoje gyvenusių lietuvių studentų, susibūrusių į *Rutos* draugiją, tarpe. Lietuvių dailės draugijos programos svarbiausi siekiai plėtoti tautinę tradiciją dailėje, tam tikslui rinkti ir studijuoti liaudies meną sutapo su *Krokuvos dailės bičiulių draugijos* (1904 m. pažymėjusios savo veiklos jubiliejų) analogiškais uždaviniais.

Tačiau buvo ir kitų visuomenės sambūrių, gana ženkliai paveikusių amžiaus pradžios kultūrinį gyvenimą. Vienas jų, propagavęs amatus ir tautiškumo idėjas, buvo 1908 m. Kaune įkurta *Lietuvių moterų katalikių draugija* (LMKD), telkusi lietuvių šviesuomenę kultūrinei veiklai, skelbusi savo tikslais visuomenės, ypač moterų švietimą, vykdomą per viešas paskaitas ir disputus, pedagogikos, buhalterijos, ūkio ir rankdarbių kursus, pradines, vidurines ir specialiąsias mokyklas, parodas, organizuojamas bibliotekas, skaityklas, muziejus ir pan.

1908 m. Lietuvių moterų katalikių draugijos Kaune atidaryta *Mergaičių amatų ir naminio ūkio vedimo mokykla* iš pradžių glaudėsi prekybininko A. Rabašausko, vėliau – tuometinio Kauno kunigų seminarijos rektoriaus, poeto, Maironio namuose (dab. *Maironio lietuvių literatūros muziejus*). Čia, be bendrojo lavinimo dalykų, auklėtinės buvo mokomos namų ruošos, gėlininkystės, daržininkystės ir amatų (siuvimo, rankdarbių). Mokyklą iki 1914 m. (karo pradžioje ji uždaryta) baigė 158 mokinės³⁸. Visą tą laiką joje norėta įsteigti ir audimo skyrių. Lietuvių katalikių organizacija turėjo daugiausia panašumų su Lenkijos katalikių susivienijimu, tačiau Lietuvos gyvenimo specifika, ypač atsilikimas moterų švietimo srityje, lėmė didesnę lietuvių draugijos dėmesį kaimo kultūros ir amatų plėtrai³⁹. 1910 m. LMKD atidarė pirmąjį tuo metu viešąjį lietuvių knygyną su biblioteka-skaitykla. Draugijos spaudinyje *Lietuvaitė* buvo įsteigtos skiltys *Moterų ūkė*, *Moterų klausimas* ir *Mokslo reikalai*. Rašyta jaunimo tautinio ugdymo klausimais. Paremti

Lietuvių dailės ir Lietuvių mokslo draugijas bei prisidėti prie „Tautos namų“ statybos *Lietuvaitėje* kvietė daktaras Jonas Basanavičius⁴⁰. Daug buvo kalbama apie būtinybę plėtoti tradicinius amatus ir ekonominę tokio verslo naudą. Kaip pavyzdys dažnai buvo nurodomos moterų dailių amatų dirbtuvės, veikusios Vakarų ir Vidurio Europos bei Skandinavijos kaimuose.

Draugijos spaudoje ne kartą rašyta apie Dailės ir amatų sąjūdžio lopšiu laikytą Angliją dėl jos dėmesio tradiciniams kaimo amatams. Šis aspektas nusipelnė išskirtinio dėmesio, kadangi iki šiol sąsajos su XIX a. Europoje užgimusi sąjūdžiu pas mus retai buvo aptarinėjamos remiantis konkrečiais pavyzdžiais. *Lietuvaitės* puslapiuose dažnai vaizdingai buvo pasakojama apie civilizuotą „pabrikų šalį Angliją“, kurioje atsirado drąsus vyras Johnas Ruskinas – „didžiausias praeito amžiaus estetas, kuris drąsiai rėžė akysna visam pasauliui, o ypač savo viengėnčiams anglams, kad tik kaime tegalima gyventi normališku, nesupuvusiu, sveiku gyvenimu [...], o to galingo balso nesugebėjo pergalėti pabrikų švilpimas ir trauksmas: jam vadovaujant, pradėjo tverties įvairiausių rankpelių dirbtuvės“⁴¹. Modernios stilistikos kaimo audiniai buvo vadinami „Ruskinos audeklais“, „angliškais audiniais“, nuolat pabrėžiant, kad Anglijoje žmonės laiko garbę dėvėti „savo krašto išdirbinius“⁴².

Rašytoja Lazdynų Pelėda (greičiausiai viena iš seserų – Sofija Pšibiliauskienė) tautiečiams pavyzdžiu kėlė Anglijos namudinį verslą ir ragino savo krašte „sutvarkyti audėjų turtą“, nes „audiniuose liuosai galėtų plėtotis estetiškas skonis ir slegiama iš visų šalių tautiška dvasia“⁴³. Tam tikslui rašytoja siūlė Lietuvos katalikėms rinkti žinias apie amatų paplitimą įvairiuose regionuose, surengti parodą, o darbams sparčiau įsibėgėjus, į namudinio verslo veiklą įtraukti ir dailininkus, kurie aprūpintų audėjas tautiškais piešiniais. Pati rašytoja skelbėsi su seserimi (Marija Lastauskiene) dirbančios įvairius rankdarbius ir pristatančios juos krautuviniams. Tų rankdarbių rašytoja ketino mokytis ir moksleives, tačiau jos iniciatyvos atsisakyta vien dėl specialaus išsilavinimo neturėjimo. Kaip Dailės ir amatų sąjūdžio pradininkai Anglijoje, Sofija Pšibiliauskienė idealizavo rankų darbą, manydama, kad jis gali

auklėti visuomenę moralumo dvasia ir atvesti į doros kelią iš jo išklydusias kaimo merginas.

Lietuvaitės puslapiuose buvo plačiai kalbama apie žemės ūkio parodose rodomus moterų dirbinius, raginta nagingas audėjas atsisakyti perpardavinėtojų paslaugų ir pabrėžta būtinybė kuo greičiau Kaune steigti „tautiškųjų išdirbinių sankrovą“, kurioje būtų galima pelningiau parduoti savo darbus⁴⁴. 1910 m. siekiant išsiaiškinti moterų poreikius, tarp įvairaus amžiaus ir išsilavinimo skaitytojų išplatinta anketa „Kas reikalinga Lietuvos moterų ir mergaičių būvio pagerinimui?“ Diskusijoje, apibendrinusioje tyrimo rezultatus, dalyvavo įvairių sričių specialistai, vienbalsiai tvirtindami, kad reikia plėtoti moterų amatus, užtikrinsiančius šeimos gerovę ir tautinių tradicijų tęsą⁴⁵. Dėmesys tautiškumui buvo vienas iš leidinio apžvalgų leitmotyvų. Dailininkas ir menotyrininkas Ignas Šlapelis pabrėžė tautiško stiliaus plėtojimo būtinybę: „Visi mūsų tautos vargingo dūlėjimo vaisiai susikrovė liaudies dailėje – dainose, audiniuose, mezginiuose, kryžiuose ir visokiuose papuošimuose. Čia tatau mes ir galime pasididžiuoti prieš kitus: turime turtą, kokį reta tauta teturi. Čia guli mūsų rusenančio stiliaus medžiaga, o tuo pačiu garbė ir didybė“⁴⁶.

1910 m. Maironio namuose surengta pirmoji LMKD *Mergaičių amatų ir naminio ūkio vedimo paroda* su namų ruošos, kepimo, virimo, daržininkystės, rankdarbių skyriais. Pastarajame, be mokiųjų siūtų, megztų ir įvairiai siuvinėtų darbų, kuriuos buvo galima ir įsigyti, buvo eksponuojami ir Apolonijos Smailytės bažnytinių drabužių dirbtuvės Kaune gaminiai, Šv. Kazimiero draugijos leidiniai ir kt. Kitų metų mokyklos dirbinių parodoje (1911) buvo galima išvysti dar daugiau įvairių Kauno moterų dirbtuvių produkcijos, gal dėl to ekspozicija vadinta *Antrąja moterų rankdarbių paroda*. Joje savo dirbinius rodė bei pardavinėjo Šv. Zitės draugijos, A. Smailytės, Onos Vitkauskytės (rožiniai, šventųjų paveikslai, kanceliariniai reikmenys), Pisevičienės (šventųjų paveikslėliai, stiklo tapyba), Paškauskaitės, Urbonaitės, Aleksiukienės ir kitų moterų išlaikomos daugiausia bažnytinių reikmenų dirbtuvės⁴⁷.

Didelę įtaką tautinio tapatumo paieškoms dailiuosiuose amatuose darė pirmųjų lietuvių dailės parodų eksponatai. Visų šių parodų tautinio meno

skyriuose akį traukė moterų išaustos juostos ir prijuostos, kilimai, lovatiesės, taip pat dailiai drožinėtos medinės lazdos, šaukštai, pypkės ir kt. Antanas Jaroševičius, Petras Rimša, Tadas Daugirdas jose rodė juostų ir kitokios tekstilės, kryžių, baldų, interjerų, ornamentų projektus. Šie dailininkai bendradarbiavo su audėjomis, drožėjais bei baldžiais ir planavo išplėsti tokių projektų gamybą.

Tautinio meno skyrių autorių sudėtis buvo marga, o jų dirbinių stilistika įvairavo nuo profesionalių dailininkų moderno stiliaus kūrinių, liaudies meistrų savaimingos tautodailės plėtotės iki amatininkų kosmopolitinių ar net miesčioniškų darbų. Buvo amatininkų, užėmusių tarpinę padėtį tarp sodiečių meistrų ir profesionalių dailininkų (dailių darbų mokyklos savininkė Petronėlė Uogintaitė, eksponavusi siuvinėtus peizažus, Marijona Lydiškienė,



2 pav. Antanas Jaroševičius. Metalinio kryžiaus projektas, eksponuotas Pirmojoje lietuvių dailės parodoje Vilniuje. 1906. Nuotrauka iš Lietuvos dailės muziejaus (toliau LDM) archyvo.



3 pav. Antanas Jaroševičius. Metalinio kryžiaus projektas, eksponuotas Pirmojoje lietuvių dailės parodoje Vilniuje. 1906. Nuotrauka iš LDM archyvo.

rodžiusi kilimus, Jonas Danauskas – altorių projektus ir baldus). Technikai Kazys Gabrėnas ir Ipolitas Jauniškis pirmojoje parodoje pateikė interjerų ir pastatų projektus. Ketvirtojoje parodoje Jurgis Rimša eksponavo drožinėtą rankšluostinę ir lentyną, o Jaroševičiaus bendrakursis iš Štiglico techninio piešimo mokyklos laikų – Klemensas Dragūnas pristatė keramiką, Katarina Norkytė iš Liublino guberinijos – „Vytauto kepurę“ iš rezginių, Marijona Šeršonytė – šiaudais ataustus patiesalus. Aleksandras Paliukaitis iš Varšuvos šeštojoje parodoje eksponavo dirbtines gėles, jo žmona Marė – karpinius. To meto kaimo audiniuose liaudiški ornamentai pynėsi su masinės produkcijos motyvais: didžiulės tulpės iš suvalkiečių kaišytinių prijuosčių derintos su rožėmis ar net indiškosiomis palmetėmis⁴⁸.

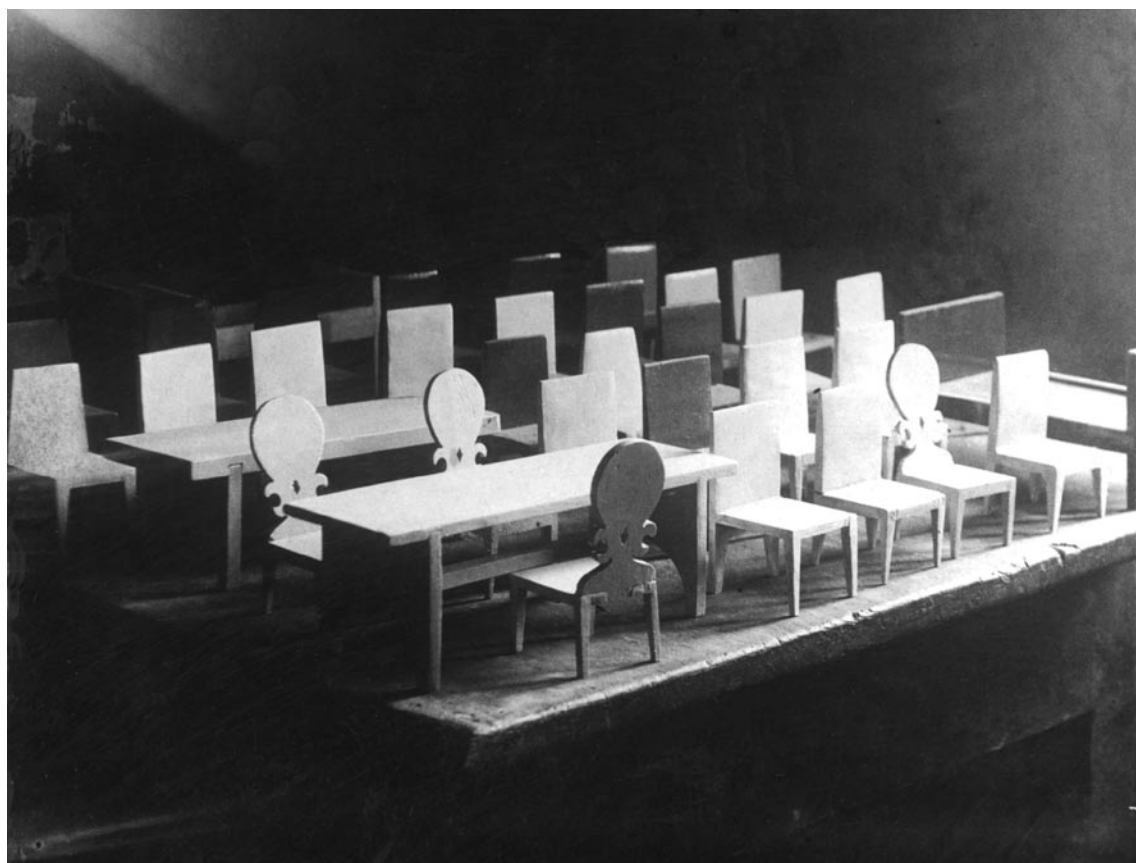
Buvo akivaizdu, kad dalies amatininkų skonį buvo paveikusi masinė kultūra. Atsijoti mažaver-

čius dirbinius parodose patikėta „žmonių dailės žinovų“ komisijai, kurią sudarė T. Daugirdas, I. Šlapelis, Sofija Gimbutaitė. Tautinio sąjūdžio veikėjai (A. Jaroševičius, T. Daugirdas, Adomas Varnas, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, Jonas Basanavičius) spaudoje ėmėsi švietėjiškos misijos, iškeldami sektinas apraiškas tautinio meno skyriuose. Jų estetinėje programoje liaudiškumas dažnai buvo tapatinamas su ornamentikos vartojimu. Rengiant parodas, sodiečiai buvo kviečiami siųsti dirbinius, kurie būtų „pirmiausia dailės darbai ir kuo labiausiai padailinti lietuviškais raštais“⁴⁹. „Tie raštai – tai mūsų tautos požymis, jos veido būdingas bruožas, [...] Jais galime [...] kurti naują dabarties grožį,“ – kartojo jie⁵⁰. T. Daugirdas teigė, kad perspektyvūs tik tie dirbiniai, kurie pasižymi savitais raštais ir kurių negali nukonkuruoti fabrikų gaminiai⁵¹.

Jei vertinant vaizduojamąją dailę, anuomet pradėta kalbėti apie dailėje slypinčią vidinę tautos dvasią, tai dailiuosiuose amatuose dėl jų specifikos apsi-

ribota lietuviškais ornamentais ir savita formos stilizacija. Ypatingas dėmesys vingriems raštams skatino liaudies meistrus ir amatininkus siekti įmantresnio ir gausesnio dekoru. Drožėjas Juozas Gužas, pirmosiose parodose eksponavęs smulkiu ištisiniu ornamentu išraižytus medinius šaukštus ir kitus medžio dirbinius, sulaukdavo išskirtinio organizatorių dėmesio, kadangi meistro „kiekvienas šaukštas, šakelė, peilis, linija įvairiais režimais padailinta“⁵². Teresė Jurkuvienė atkreipė dėmesį į nevienodai etnografinius regionus atspindėjusius tekstilės dirbinius. Tautiniuose skyriuose ypač daug eksponuota rinktiniais raštais margintų suvalkiečių juostų ir prijuosčių, tuo tarpu mažiau išvaizdžios kitų technikų ir regionų (ypač Dzūkijos) juostos parodas pasiekdavo rečiau⁵³.

Didelę įtaką lietuviškumo sampratai darė kryžiai ir tekstilė, palyginti anksti prasidėjęs šių dirbinių rinkimas. Antrą gyvenimą prijuosčių ir juostų raštams suteikdavo medžio drožėjai, dekoravę savo dirbinius ne tik medžiui būdingais pagražinimais,



4 pav. Antanas Jaroševičius. Lietuviško interjero projektas. XX a. pradžia. Nuotrauka iš LDM archyvo.

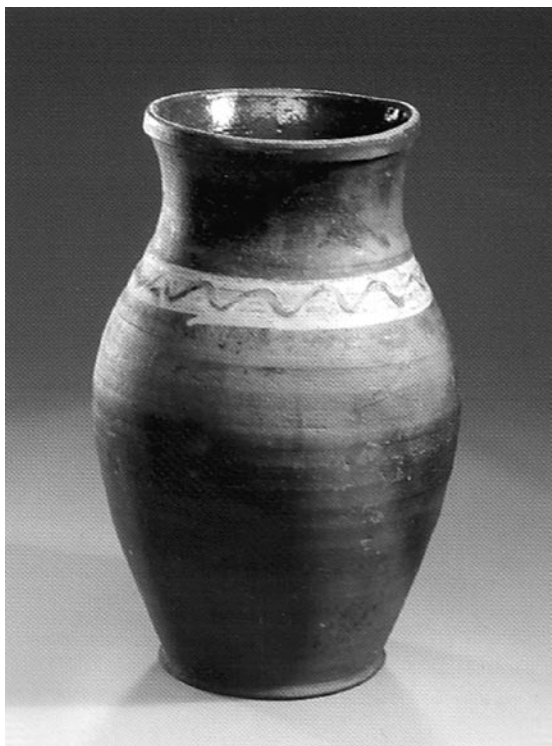
bet ir iš audinių nusižiūrėtai įvairiai sugrupuotų tulpių ir rinktinių juostų ornamentais. Tekstilės raštai buvo populiarūs amžiaus pradžios knygų grafikoje ir plakatuose. P. Rimša, M. K. Čiurlionis, A. Jaroševičius, Vilius Jomantas, apipavidalinę knygas, periodinius leidinius ir kalendorius, citavo tekstilės raštus lietuviškumui pabrėžti. IV-osios ir VIII-osios lietuvių dailės parodos plakatus (1910, 1914) A. Žmuidzinavičius papuošė suvalkiečių kaimietinių prijuosčių žiedų siluetais. Šią tendenciją menotyrininkai aiškino dar ir netolygiu liaudies dailės sričių pažinimu: kryžiai ir tekstilė buvo populiarūs XX a. pradžioje, tuo tarpu kitos liaudies dailės šakos anuomet palyginti mažai tyrinėtos⁵⁴.

Kalbant apie įtakas, veikusias tautiškumo sampratą to meto amatuose, negalima apeiti lietuvių santykio su Lenkijoje XIX a. pabaigoje žemaičio bajoro Stanislovo Vitkevičiaus (Stanisław Witkiewicz) sukurtu Zakopanės stiliumi. Tatrų Podhalės regiono pastatų ir dailiųjų dirbinių formomis grįsta stilizacija buvo tapusi tautiškumo simboliu ne tik Lenkijoje, bet gerai žinota ir buvusioje Abiejų Tautų Respublikoje. Pastaruoju metu šio stiliaus sąsąj su Lietuva problema sulaukia vis daugiau dėmesio. Lenkų menotyrininkas Andrzejus Szczerskis iškėlė idėją apie Zakopanės stiliaus visuotinį, „jogailaitišką“ pobūdį, simboliškais ir realiais saitais susiejusį Žemaitiją su Lenkija ir Ukraina⁵⁵. 1899 m. dailininko jaunesniosios sesers Anielos Vitkevičiūtės-Jaloveckienės (Witkewiczówna-Jalowecka), gyvenusios Saldutiškio dvare, užsakymu, pagal Vitkevičiaus projektą buvo pastatyta Saldutiškio geležinkelio stotis, išlaikiusi Zakopanės stiliaus vilų bruožus (sudegė XX a. 3-iaje dešimtmetyje). Iki 1902 m. S. Vitkevičius baigė projektuoti kurhauzą „Kęstutis“ Palangoje, kurio statybai Feliksas Tiškevičius susivienijo su plungškiu Mykolu Oginskiu. 1902 m. kovą netikėtai Nicoje mirus Oginskiui, kurhauzas nebuvo pastatytas. XX a. pradžioje Zakopanės stiliumi pagal varšuviečių architektų Franciszeko Lilpopo ir Karolio Jankowskio projektą buvo dekoruotas Pšezdzieckiams priklausęs Rokiškio dvaro valgomasis. Lietuvių pagamintų Zakopanės stiliaus dirbinių buvo galima pamatyti ir 1909 m. *Namų statybos ir sodininkystės* parodoje, (Wystawa *Urządzeń mieszkań i pomologiczna*), kurią surengė Žemės

banko direktoriaus ir filantropo Juozapo Montvilos įsteigta *Namų statybos draugija* (*Towarzystwo urządzeń mieszkań*). Zakopanės stiliaus drožiniais buvo prekiaujama Palangos, Druskininkų ir Birštono kurortuose įrengtose lenkų, rusų ir vokiečių suvenyrų krautuvėlėse⁵⁶.

Kad lietuviai buvo susipažinę su šiuo stiliumi, matyti iš dispuoto periodikoje, užsimezgsio po *Antrosios lietuvių dailės parodos*. 1908 m. Franciszekas Hryniewiczzius *Kurjer Litewski* straipsnyje pasidžiaugė lietuvių liaudies dailės skyriaus eksponatais, kurių ornamentai jam priminė huculų raštus ir dėl šios priežasties pasirodė verti liaudies meno specialistų dėmesio⁵⁷. Tokios pastabos įžeidė A. Žmuidzinavičių, *Vilniaus žiniose* atsikirtusį, kad tai paviršutiniškas panašumas, kadangi lietuviai savo dirbinius margina visai kitokiais raštais. Zakopanės stiliaus dirbiniais, anot dailininko, būdingos žvaigždutės, ereliai, kalnų žolynai, tuo tarpu lietuviai drožėjai pamėgė „žalčius, driežles, eglutes, tulpes, dobilėlius“⁵⁸. Šis ginčas patvirtina, kad daugiatautėje Vilniaus dailininkų bendruomenėje gyvenę lietuviai menininkai galėjo eiti į kompromisus su kitataučiais įvairiais, tik ne tautiškumo dailėje, klausimais. Besiplečiantį lietuvių etnografinį sąjūdį Lietuvos lenkų bendruomenė suvokė kaip lietuviškojo separatizmo iššūkį ir suskubo ieškoti kontrargumentų, – pastebėjo J. Mulevičiūtė. Taip etnografija buvo paversta ideologinės kovos priemone, kuria manipuliudama kiekviena pusė siekė įtvirtinti savo autoritetą ir krašto kultūroje užsitikrinti vyraujančias pozicijas⁵⁹.

Ar lietuviams galėjo daryti įtaką Zakopanės stilius, kuris turėjo netiesioginių sąsąj su Lietuva? Atsiradus naujoms dirbinių rūšims ir suvenyrams, kurių liaudiškumas buvo pabrėžiamas ornamentine puošyba, pirštusi prielaidos, kad lietuviams darė įtaką ne pats Zakopanės stilius su jam būdingais raštais, bet lenkų meistrų pamėgtas ištisinis dirbinio dekoravimo principas, sutapęs su lietuvių sąjūdžio veikėjų liaudiškumo samprata. Drįsčiau teigti, kad lietuvių profesionalūs dailininkai (A. Jaroševičius, T. Daugirdas, P. Rimša), lietuvių dailės parodose žavėjęsi gausiai ornamentuotais liaudies meistrų dirbiniais, skatino tarp meistrų ištisinį paviršiaus ornamentavimą. Įmantrūs raštai, primenantys lietuvių liaudies juostų ornamentus, ištisai dengę pa-

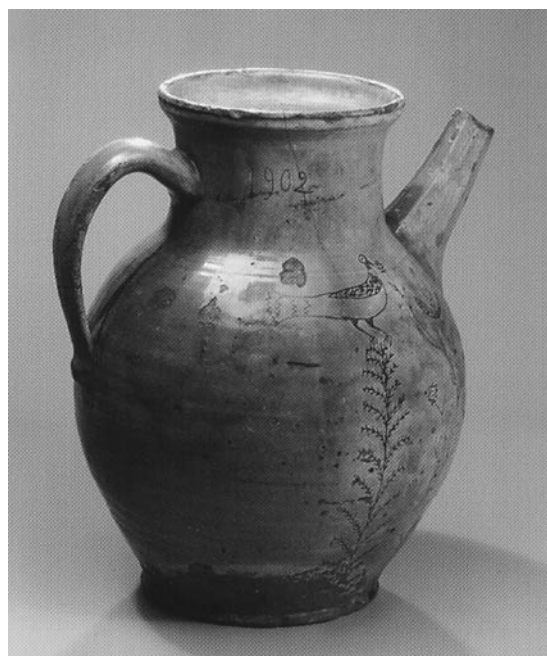


5 pav. Sisickas. Puodynė. XX a. pradžia. Molis, žiedimas, raizymas, angobas, glazūra, h 28, Ø 13,5. LDM.

ties P. Rimšos kūrinių paviršių, greičiausiai taip pat buvo paveikti Zakopanės stiliui būdingos ištisinės puošybos.

Čia aptarti reiškiniai buvo XIX a. pabaigos–XX a. pradžios dailiųjų amatų sąjūdžio vaisiai. Galbūt lietuvių dailininkai ir šviesuomenė sėmėsi idėjų iš analogiškų procesų Europoje bei tarptautinio dailės ir amatų judėjimo, tačiau vietiniai socialiniai ūkiniai poreikiai ir istorinės aplinkybės buvo pagrindinė dailiųjų amatų atgimimo Lietuvoje varomoji jėga. XIX a. pabaigoje ir ypač XX a. pradžioje lietuvių meistrams susiklostė neįprasta situacija. Tautinio sąjūdžio ideologams atmetus dvarų palikimą ir iškelus sodžiaus meną kaip vienintelį tautiškumo šaltinį, liaudiškumo apraiškomis buvo suteiktas ideologinis atspalvis. Kasdieninėje aplinkoje plitusiems buitiniams ir dekoratyviniams daiktams buvo priskiriama svarbi auklėjamoji funkcija. Vienas iš amžiaus pradžios šviesuomenės atstovų, I. Šlapelis, jau vėliau paaiškina: „Jei nuolat kalbant svetima kalba yra pavojus nutausti, tai nedaug mažiau yra pavojaus nutausti, apsisitačius savo kasdieninį gyvenimą svetimais dirbiniais.“⁶⁰

Prasidėjus tautiniam sąjūdžiui ir išaugus dėmesiui liaudies dailei, tradicinių amatų meistrai pradėjo dirbinius gaminti ne tik savo poreikiams, bet ir kaip prekę. Kai kurioms amatų sritims įgavus komercinį pobūdį, išaugo ne tik ekonominė, bet ir gaminio estetinė vertė, tautinio stiliaus išsaugojimo problema. Domėjimasis liaudies menu skatino ne tik jo išnykimo pavojus, bet ir propaguojama tautinio paveldo vertė, romantinė visuomenės pozicija, kultūros demokratizacijos tendencijos. Tautiškumo bruožų ryškinimas buvo aktualus ne tik kaime, bet ir mieste, kurio specifinės aplinkybės – menkas miestų bendruomenės vaidmuo krašto gyvenime, amatų populiarumas tarp kitataučių, ypač žydų, valstiečių nepasitikėjimas šia veiklos sritimi – lėmė kosmopolitinių formų populiarumą miestų amatininkų dirbiniuose. Etnografinių formų įsisavinimas modernaus gyvenimo sąlygomis nebuvo sklandus procesas. Vyko kaimo ir miesto kultūrų bei skonio supanašėjimas, naujų dirbinių rūšių diegimas. Vienos tradicinių amatų šakos plėtotos savaimingai, kitos natūraliai nunyko. Rašytiniai šaltiniai atskleidžia didelį draugijų ir pavienių kultūros veikėjų darbą, kuris buvo nuveiktas, ugdant poreikį liaudies menui, atgaivinant etnografinių dirbinių tradicijas. Lietuvių



6 pav. Ąsotis. 1902. Molis, žiedimas, raizymas, glazūra, h. 30,5, Ø 14. LDM.

dailės parodose eksponuoti tautodailės ir amatininkų dirbiniai, periodikoje skelbtos parodų apžvalgos ir užsimezgosios diskusijos tautiškumo klausimais atkreipė visuomenės dėmesį į šią meninės veiklos sritį, išryškino teigiamus ir neigiamus amatininkų dirbinių stilistikos bruožus, tapo tam tikru jų raidos katalizatoriumi ir turėjo nemažos įtakos tautiškumo sampratos formavimuisi. Galbūt etnografinių amatų gaivinimo sąjūdis plėtojosi stichiškiau nei kitose šalyse ir aprėpė menkesnį puoselėtojų ratą, tačiau ir Lietuvoje buvo populiarios pažangios amatininkystės idėjos. Buvo paruošta dirva jau kitam, tarpukario laikotarpio, dailiųjų amatų sąjūdžio etapui.

Nuorodos

¹ Adomonis, Tadas. *Lietuvos taikomoji-dekoratyvinė dailė XIX a. antrojoje pusėje*. In: *Menotyra*, 1973, kn. 4, p. 85–105.

² Mulevičiūtė, Jolita. *Moderniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje*. In: *Kultūrologija*, kn. 9, Vilnius, 2002, p. 226–252.

³ Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 122–123.

⁴ Smilingytė, Skirmantė. *XX a. pradžios bažnytinių reikmenų dirbtuvių apžvalga*. In: *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, t. 4, Vilnius, 1998, p. 199–229.

⁵ Širkaitė, Jolanta. *Dailės mecenatystė Lietuvoje XIX a. antrojoje pusėje – XX a. pradžioje. Kultūros istorijos tyrinėjimai*, t. 1, Vilnius, 1995; Širkaitė, Jolanta. *Vilniaus piešimo mokykla ir jos mokiniai*. In: *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, t. 3, Vilnius, 1997; Širkaitė, Jolanta. *Vilniaus mokslo bičiulių draugija ir jos rinkiniai*. In: *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, t. 5, Vilnius, 1999.

⁶ Jankevičiūtė, Giedrė. *Meno ir amatų sąjūdžio aidai XX a. pradžios lietuvių dailininkų kūryboje bei veikloje*. In: *XX amžiaus pradžios Vilnius: modernėjančios kultūros židinis*, Vilnius, 2004, p. 113–118.

⁷ Kogelytė-Simanaitienė, Raimonda. *XIX a. pabaigos–XX a. I pusės meninių judėjimų įtaka studijinio stiklo susiformavimui ir raidai*. In: *Menotyra*, 2007, nr. 3 (t. 14), p. 32–42.

⁸ Žr. plačiau: Šatavičiūtė, Lijana. *Dailiųjų amatų gaivinimo modelis tarpukario Lietuvoje: kaimynų patirtis*. In: *Kultūrologija*, kn. 11, Vilnius, 2004, p. 242–254. Straipsnyje ieškota tarpukario Lietuvos dailiųjų amatų gaivinimo programos ištakų.

⁹ Žr. plačiau: Mulevičiūtė, Jolita. *Moderniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje*. In: *Kultūrologija*, kn. 9, Vilnius, 2002, p. 226–252.

¹⁰ *Каталогъ мебели и ткацкихъ изделий на виленской выставкѣ 1900 года*, Вильна, 1900, c. 13.

¹¹ Žr.: Endzinas, Arnoldas. *Specialiojo mokslo raidos Lietuvoje bruožai*. In: *Specialusis mergaičių mokymas*, Vilnius, 1974, p. 188–195; Mulevičiūtė, Jolita, min. veik., p. 239.

¹² Endzinas, Arnoldas, min. veik., p. 140.

¹³ *Художественно-ремесленная учебная мастерская в з. Ковне*, Ковно, 1906.

¹⁴ Stanislovas Čiunkytės rankų darbo ir Namų vedimo mokyklos programa. In: *Viltis*, 1908 08 24 (09 06); *Kaune atidaryta rankdarbystės mokykla*. In: *Viltis*, 1908 07 18 (07 31).

¹⁵ Endzinas, Arnoldas, min. veik., p. 193.

¹⁶ Endzinas, Arnoldas, min. veik., p. 192.

¹⁷ *Mergaitės amatų mokyklos*. In: *Vilniaus žinios*, 1908 05 28 (06 10).

¹⁸ *Žinios iš Lietuvos*. In: *Lietuvaitė*, 1911, nr. 2, p. 28.

¹⁹ Dilgėlė. *Apie namų audinius*. In: *Viltis*, 1913, 01 30 (02 12), p. 10.

²⁰ Jaroševičius, A. *Gyvi šių dienų mūsų dailės klausimai. II*. In: *Lietuvos žinios*, 1910 01 23 (02 03), p. 2–3.

²¹ Žr.: Mulevičiūtė, Jolita, min. veik., p. 233.

²² Žr.: *Iš kuopų gyvenimo*. Kaunas. In: *Šaltinis*, 1907 01 02 (1906 12 20), p. 10.

²³ *Виленское О-во Поощрения Кустарного Промысла и Народного Искусства*. Вильно, 1913, c. 3–4.

²⁴ Žr. plačiau: Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, p. 113–115.

²⁵ Staugaitis, Antanas. *Apie amatus*. In: *Šaltinis*, 1907 12 26 (01 08), nr. 53, p. 835.

²⁶ Baltrus. *Kokia reikalinga mergaitės mokykla*. In: *Šaltinis*, 1907 07 09 (06 26), nr. 28, p. 435; *Kokia reikalinga mergaitės mokykla*. In: *Šaltinis*, 1907 07 30 (07 17), nr. 31, p. 485.

²⁷ *Pranešimas*. In: *Šaltinis*, 1907 09 21 (09 11), nr. 39, p. 667.

²⁸ *Amatų mokymas*. In: *Viltis*, 1908 07 25 (08 07).

²⁹ *Iš Lietuvos. Panevėžys*. In: *Viltis*, 1908 12 07 (12 20).

³⁰ 1845 m. Peterburge įsikūrusiai Rusijos geografų draugijai (*Русское географическое общество*) priklausė kelios specializuotos institucijos, tyrinėjusios lietuvių liaudies kultūrą. Peterburge veikė šios draugijos Lietuvių ir latvių komisija, Vilniuje – Šiaurės vakarų skyrius. Lietuvių kultūros tyrinėjimams nusipelnė Rusijos geografų draugijos narys Eduardas Volteris, 1882–1887 m. keliavęs po Vitebsko ir Vilniaus gubernijas, Mažąją Lietuvą ir Žemaitiją, rinkdamas etnografiją ir tautosaką. 1897 m. įsteigtas Rusijos techninių draugijos Vilniaus skyrius 1900–1906 m. leistuose „Užrašuose“ skelbė medžiagą apie kaimų ir miestelių amatus, planavo organizuoti gamybą, rinkti amatininkų dirbinius būsimam muziejui, instrukuoti gamintojus.

Vilniaus universiteto bibliotekos Retų rankraščių skyriuje saugoma iki 1876 m. (Šiaurės vakarų skyriaus ankstyvojo veiklos laikotarpio pabaiga) etnografinių ekspedicijų metu surinkti aprašai apie Lietuvos (daugiausia Žemaitijos ir Suvalkijos) liaudies verslus, trobesius, drabužius, maistą, liaudies mediciną. Žr. išsamiau: Milius, Vacys. *Mokslo draugijos ir lietuvių etnografija (XIX a. antroji pusė–XX a. pirmoji pusė)*, Vilnius, 1993, p. 9–31.

³¹ Žr.: Šatavičiūtė, Lijana. *Dvarų audimo dirbtuvės XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvos provincijoje*. In: *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje: XIX a. antra pusė–XX a. pirmą pusę*. Vilnius, 2005, p. 73–84; Šatavičiūtė, Lijana. *Sunykusių audyklų pėdsakais: Vilnius, Skapiškis, Santekliai*. In: *Menotyra*, 2007, nr. 3 (t. 14), p. 16–31.

³² Parry, Linda. *Textiles of the Arts and Crafts Movement*, London, 1997.

³³ Žr.: Mulevičiūtė, Jolita, min. veik., p. 228–229.

³⁴ Žr. plačiau: Veljataga, Pillė. *XX a. pradžios lietuvių estetinė mintis: dailės tautiškumo sampratos*. In: *Vilniaus dailės akademijos darbai*, kn. 45. *Iš šimtmečio perspektyvos*:

XX a. pradžios Lietuvos dailė, Vilnius, 2007, p. 27–35.

³⁵ Žr.: Iš Lietuvos dailės draugijos. In: Viltis, 1913, nr. 1, p. 3. Umbrasas, Jonas. Lietuvos dailės draugija. In: Menotyra, 1969, kn. 2, p. 174. Čepaitienė, Auksuolė. Liaudies menas ir tautinio tapatumo kūrimas. In: Primityvumas mene, Vilnius, 1999, p. 106–131. Rimkus, Vytenis. Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos. In: Vilniaus dailės akademijos darbai, kn. 45. Iš šimtmečio perspektyvos: XX a. pradžios Lietuvos dailė, Vilnius, 2007, p. 19–26.

³⁶ Po kelių dešimtmečių prijuostės (daugiausia iš Grinių rinkinio) ir kiti liaudies tekstilės dirbiniai buvo eksponuoti Pirmojoje šiaurės ir rytų Europos kilimų parodoje (1927) Paryžiuje, Luvro muziejuje. Tais pačiais metais Kaune Lietuvos dailės draugija surengė šio rinkinio prijuosčių parodą (vėliau rinkinį įsigijo M. K. Čiurlionio galerija).

³⁷ Führer durch die Ausstellung Wilnaer Arbeitstuben. Wilna, 1916.

³⁸ Gražulytė, Ona. L. K. Moterų Draugija. In: Moterų balsas, 1918, nr. 1, p. 51. Iki Pirmojo pasaulinio karo LMKD disponavo 54 tūkst. rublių vertinamu turtu.

³⁹ Religinės moterų organizacijos buvo populiarios ne tik Europoje, bet ir JAV, Kanadoje. Gausios narių ir visuomeniniame gyvenime įtakingos Vokietijos, Austrijos, Belgijos ir kitų šalių katalikų organizacijos rūpinosi moterų švietimu, steigė mokyklas ir kitas kultūros įstaigas, leido spaudinius moterims. Varšuvoje veikusi Lenkijos katalikų sąjunga išlaikė aukštesniąją mergaičių mokyklą, leido žurnalą *Przebudzenie*. Austrijos katalikės turėjo daug įvairių įstaigų.

⁴⁰ Basanavičius, Jonas. Į lietuvių visuomenę! In: Lietuvaite, 1911, nr. 1, p. 8.

⁴¹ Šlumšytė, Juzė. Apie veikimą kaimuose. In: Lietuvaite, 1910, nr. 2, p. 19.

⁴² Kryžkelaitė, Viktorija. Mergaičių apsišvietimas. In: Lietuvaite, 1910, nr. 3, p. 43.

⁴³ Lazdynų Pelėda. Moterys su atestatais ir be atestatu. In: Lietuvaite, 1911, nr. 2, p. 19.

⁴⁴ Bitinaitė, Ona. Traukime naudą iš talentų. In: Lietuvaite, 1911, nr. 10, p. 139.

⁴⁵ P. J. Kas yra reikalingiausia Lietuvos moterų ir mergaičių būvio pagerinimui. In: Lietuvaite, 1910, nr. 4, p. 49–51. Lietuvaite, 1910, nr. 5–6, p. 65. In: Lietuvaite, 1910, nr. 7, p. 4.

⁴⁶ Šlapelis, Ignas. Apie stilių. In: Lietuvaite, 1910, nr. 2, p. 26.

⁴⁷ Antroji moterų išdirbinių paroda Kaune. Lietuvaite, 1911, nr. 7–8, p. 98. Kryžkelaitė, Viktorija. Iš parodų. In: Lietuvaite, 1911, nr. 9, p. 117–118.

⁴⁸ Žr.: Šaltinis, 1907 04 24 (05 11).

⁴⁹ IV lietuvių dailės paroda. In: Lietuvos žinios, 1910 02 17 (03 02).

⁵⁰ Jaroševičius, Antanas. Senovės dailieji medžio dirbiniai. In: Jaunoji karta, 1939, nr. 49, p. 965.

⁵¹ Dowgird, Tadeusz. Jaki nadać kierunek popieraniu przemysłu drobnego w Litwie. In: Litwa, 1909, nr. 10, s. 147.

⁵² Rimša, Petras. Antroji Lietuvos Dailės paroda. Tautiškas skyrius. In: Vilniaus žinios, 1908 03 15 (28).

⁵³ Jurkuvienė, Teresė. Lietuvių juostos XX a. pirmaisiais dešimtmečiais. In: Menotyra, 1999, nr. 2 (15), p. 72–77.

⁵⁴ Korsakaitė, Ingrida. Gyvybinga grafikos tradicija. Vilnius, 1970, p. 47.

⁵⁵ Szczerski, Andrzej. Zakopanės stilius: lenkiškasis ar jogailaitiškas? Dailės istorijos studijos, kn. 1: XX amžiaus pradžios Vilnius: modernėjančios kultūros židinys. Vilnius, 2004, p. 163–170.

⁵⁶ Žmuidzinavičius, Antanas. Dėlei mūsų pritaikomos dailės ir artistiškos pramonės pakėlimo. In: Vilniaus žinios, 1908 01 18 (31).

⁵⁷ Hryniewicz, Francyszek. Druga wystawa litewska. In: Kurjer litewski, 1908 03 02, nr. 52.

⁵⁸ Žemaitis, Antanas. Mūsų liaudies dailė ir zakopaniškas stilius. In: Vilniaus žinios, 1908 03 14 (27), nr. 58.

⁵⁹ Mulevičiūtė, Jolita. Dar kartą apie skirtį, arba kada Lietuvoje prasidėjo XX amžius. Vilniaus dailės akademijos darbai, kn. 45: Iš šimtmečio perspektyvos: XX a. pradžios Lietuvos dailė, Vilnius, 2007, p. 14.

⁶⁰ Šlapelis, Ignas. Keramika. In: Bangos, 1932, nr. 3, p. 69.

Lijana Šatavičiūtė

Culture, Philosophy and Arts Research Institute, Vilnius

Craft Revival in Lithuania at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Centuries: Searching for National Identity

Key words: the national renaissance movement in Lithuania, crafts, Arts and crafts' movement, the Lithuanian Art Society, national style.

Summary

The object of the article is the analysis of the situation concerning craft revival in Lithuania at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, when the national renaissance of Lithuanians began and coordination of craftsmen activities was started at the institutional level. Building on previously unpublished archival materials and periodicals of the analysed period, the author attempts to restore the picture of craft revival, including crafts-

manship politics, education system and public organizations of the national renaissance period. The crafts' movement in Lithuania was influenced by the European Arts and Crafts Movement on the one hand, and submitted by the pressures of local surroundings on the other. It was especially aimed at solving the social and demographic issues caused by the abolition of serfdom in the 19th century. The relations between folk style and cosmopolitan manifestations were of great importance to the manufacturers of mass-production artefacts. Even though hand-made wares were still widely in use, economic and cultural changes of modern time deeply affected the daily life and traditional crafts faced the threat of extinction.

During the period, enlightened people realized that crafts and especially folk crafts were of great significance to the Lithuanian people; therefore, it was necessary to attach more importance to this problem in order to protect crafts from extinction. The Lithuanian Art Society and the first Lithuanian art exhibitions played an essential role in the recognition of folk art. Thanks to the first exhibitions, folk art crystallized into a part of artistic being and became a foundation of the entire national culture.

The mastering of the national style in crafts was far away from being a smooth process under the conditions of modern life-style. Written sources reveal the fact that a lot of work was done by cultural figures of national renaissance in pursuance of enhancing respect to the folk art. The members of the Lithuanian Art Society considered folk art as a means of national identity construction. The national style's road to public life and art was a result of efforts of the members of national renaissance.

Gauta 2008 03 04

Parengta spaudai: 2008 05 15

Lietuvos stiklo mokyklos meninės ypatybės: tradicijų ir įtakų aspektas

Reikšminiai žodžiai: meninis stiklas, stiklo mokykla, studijinis stiklas, dekoratyviniai indai, stiklo dirbiniai, technika, raizymas, pūtimas, liejimas, šalto ir karšto stiklo apdirbimo metodai.

ĮVADAS

Šiame straipsnyje analizuojama lietuvių meninio stiklo mokykla, susiformavusi XX a. antroje pusėje. Minėtu laikotarpiu lietuvišką stiklo mokyklą veikė skirtingi veiksniai, kurie gali būti apibūdinami keliais lygmenimis. Viena, tai – įvairių dailės krypčių, modernizmo ir postmodernizmo reiškinių sąveika, atsispindėjusi stiklo meno stilistikoje. Antra, tai – užsienio šalių (tokių, kaip Estija, Baltarusija, Slovakija ir kt.), turėjusių ženklų poveikį lietuvių stiklo kūrinių formoms ar technologijoms, įtakos įvardijimas. Meninio stiklo mokykla čia analizuojama edukaciniu, institucinės raidos aspektu. Kita vertus, ji nagrinėjama kaip kūrybinis reiškiny, atspindintis įvairių stiklo temų, meninio vaizdavimo, rūšių plėtotę. Straipsnyje siekiama nustatyti esminius lietuviškos stiklo mokyklos tapatumo bruožus, apibrėžti susiformavusias kūrybinės raiškos tradicijas ir ypatybes.

Lietuvoje meninio stiklo mokyklą (tiek kaip edukacinės institucijos, tiek ir kaip kūrybinės menininkų raiškos terpės) pirmiausiai turėtume sieti su XX a. aštuntojo–devintojo dešimtmečių laikotarpiu. Šiuo metu pavienių stiklo dailininkų kūryba, kurios raidą dekoratyvinio stiklo srityje galėjome stebėti nuo šeštojo dešimtmečio pradžios, pasipildė profesionaliu akademinio stiklo specialistų ugdymu Lietuvoje, ženklesniu ir gausesniu intensyviai dirbančių stiklo menininkų ratu, ryškesne stiklo meno rūšių įvairove. Reikia pastebėti, jog jau minėtais dešimtmečiais Lietuvos stiklininkystė patyrė

gana skirtingas, bet svarbias stilistines ir technologines įtakas, kurios išryškėjo viename ar kitame stiklo mokyklos raidos etape.

PABALTIJOS STIKLO MOKYKLOS IŠSKIRTINUMAS IR SAVASTIS SOVIETŲ SĄJUNGOS STIKLININKYSTĖS KONTEKSTE

Pabaltijos stiklą tuometinės Sovietų Sąjungos kontekste žymiausi rusų stiklo istorikai (Liudmila Kazakova, Nikolajus Voronovas, Elena Račiuk ir kiti) nagrinėjo ir vertino kaip vientisą bei vienybę lytinį objektą. Išskirdami ir tarpusavyje lygindami Sąjungoje susiformavusių vadinamųjų stiklo mokyklų fenomenus, *mokyklos* termino minėti dailėtyrininkai beveik nesiejo su konkrečiomis akademinėmis institucijomis, juo tiesiog apibendrindami tam tikriems regionams būdingus stiklo meno bruožus¹. *Pabaltijos stiklo meno mokyklą* stiklo tyrinėtojai dažniausiai aptarinėjo kaip vientisą meno reiškinių, iš jo labiausiai pabrėždami ir akcentuodami estų stiklininkų kūrybą. Anot rusų menotyrininkų, aštuntojo dešimtmečio Pabaltijos stiklui būdinga racionali meninio vaizdo estetika: minimalus, lakoniškas dekoras, nesudėtinga, paprasta, saikinga kūrinių forma. Pamėgti „baltiški, rūkus, pilkšvus jūrų tolius, lietu, neryškią laukų žalumą primenantys spalviniai stiklo tonai“², dūmo atspalvio stiklo vartojimas³. Baltijos dailininkų stiklo darbai apibūdinami kaip europietiški, respektabilūs, subtilūs, skoningi. Juose pastebima puiki amato kokybė, techninis stiklo kūrinių meistriškumas, kruopštumas, preciziškumas⁴.

Panašiai devintojo dešimtmečio pabaigoje *Baltijos šalių stiklo mokyklą* charakterizavo ir Baltarusijos meninio stiklo tyrinėtoja Maja Janickaja. Ji teigė, jog Pabaltijo, ypač estų, stiklo dailininkų kūryboje dar nuo profesoriaus Makso Roosmos laikų ženkliai konstruktyvizmo įtaka: geometrinės, monolitinės dirbinių formos, aiški stiklo kūrinių architektonika, griežtoki siluetai ir šiaurietiška, „prigesintų tonų“ spalvinė gama⁵. (Beje, panašūs meniniai bruožai iš tiesų ryškėjo ir kai kuriuose Filomenos Ušinskaitės, Vitalijos Blažytės, Jūratės Ušinskaitės dekoratyviniuose stiklo induose, vėliau – Algimanto Žilio, Alfonso Binkio ir kitų lietuvių dailininkų darbuose).

Lyginant estų, latvių ir lietuvių stiklo kūrinius su tuo metu Rusijos, Baltarusijos, Ukrainos stiklo autorių unikaliais darbais, buvo juntamas nemažas skirtumas. Nors Baltijos šalių dailininkai dėl vietinių gamybos sąlygų stokos dažnai vykdavo dirbti į rusų, baltarusių ar ukrainiečių stiklo gamyklas, akivaizdu, jog jie tiesmukai neperėmė šių šalių puošnaus stiklo bruožų, o formavo savitą stilių, iš dalies sąlygojusį net kaimyninių respublikų gamyklų masinių dirbinių stilistiką, kuri, anot M. Janickajos, ypač išryškėjo *Nemano* (Baltarusija) stiklo fabrike⁶. Jame ilgesnį laiką kūrė estų dailininkai (Kersti Vaaks, Silvia Raudvee ir kiti) suformavo racionalią, lakonišką čia įgyvendintų dekoratyvinių stiklo kūrinių formų ir dekorų sampratą, atsiskleidusią tiek masiniuose, tiek autoriniuose stiklo darbuose. Taigi galima teigti, kad sovietmečiu Baltijos šalių stiklas formos ir dekorų požiūriu, lyginant su kitais Sovietų Sąjungos regionais, rutuliojosi saikingesne linkme⁷, tuo tarpu panašumas ir analogijos tarp minėtų sovietinių stiklo mokyklų labiausiai plito technikų panaudojimo, medžiagos apdorojimo lygmenimis⁸.

Tačiau vadinamoji *Pabaltijo šalių stiklo mokykla*, kaip ją tuomet įvardijo N. Voronovas, E. Račiuk, M. Janickaja, iš tiesų nebuvo vienalytė. Lietuvoje nuo ketvirtojo dešimtmečio dominavo vitražo tradicija, išlikusi pokariu ir patyrusi dar didesnę pakilimą septintuoju ir aštuntuoju dešimtmečiu. Šalia vitražo, iš lėto, tarsi antrame plane, plėtojosi dekoratyvinis, taikomojo pobūdžio stiklas. Jo meninis vaizdas palaipsniui įgijo koloristinį,

„tapybiškesnį“ nei kaimyninėse šalyse, pobūdį. Tuo tarpu Latvijoje, o ypač Estijoje, dekoratyvusis stiklas laikytas pagrindine, perspektyviausia raškos sritimi, turėjusia menines tradicijas dar nuo prieškarinio laikų. Šiose šalyse iš tiesų vyravo racionali, minimali, taikomojo stiklo formų ir dekorų samprata. Todėl tokiam kontekste kalbėti apie *Pabaltijo stiklo mokyklą* buvo galima tik pačiais bendriausiais bruožais⁹.

Nagrinėjant lietuvių dekoratyvinio stiklo mokyklos meninę specifiką ir ypatumus, svarbu konstatuoti, kad Lietuvoje – vienintelėje iš visų Baltijos šalių – aštuntajame dešimtmetyje dar nebuvo akademinė dekoratyvinio stiklo studijų¹⁰. Stiklo specialybę Lietuvoje bandyta steigti keletą kartų, tačiau visi šie fragmentiški bandymai neturėjo ilgalaikio tęstinumo, todėl būsimieji lietuvių stiklininkai studijuoti vykdavo į Estiją ar netgi į Ukrainą¹¹.

DEKORATYVINIO STIKLO MOKYKLOS UŽUOMAZGOS LIETUVOJE XX A. ŠEŠTUOJU- AŠTUNTUOJU DEŠIMTMEČIU

Pavieniai meninio stiklo specialybės edukaciniai bandymai Lietuvoje prasidėjo dar Kauno valstybiname taikomosios dekoratyvinės dailės institute. Oficialiai įteisintos meninio stiklo specialybės čia dar nebuvo, tačiau institute dirbęs prof. Stasys Ušinskas ir jo mokinės F. Ušinskaitė ir V. Blažytė bandė ne tik vitražo, bet ir kitokias stiklo technikas. Palaipsniui šie autoriai ėmėsi kurti dekoratyvinius stiklo indus (daugiausiai – vazas), naudodamiesi Kauno *Aleksoto* stiklo fabrike įsirengta asmenine baze. Šių menininkų tapybiniame indų dekore atsispindėjo gana įvairių motyvų ir stilistikų skalė. Čia buvo galima įžvelgti S. Ušinsko priešakyje pamėgto modernizmo (labiausiai – konstruktyvizmo) atgarsius, lietuvių liaudies meno motyvų stilizaciją, socialistinio realizmo tematikos aktualijas, o kiek vėliau (septintajame dešimtmetyje) ir dizainiško, abstraktaus dekorų tendenciją¹².

Kitas dekoratyvinio stiklo dailininkų pagausėjimo ir aktyvesnės kūrybinės veiklos Lietuvoje etapas, susietas su Vilniaus dailės institute 1961 m. fragmentiškai įsteigta meninio stiklo specialybe, kuri įteisinta, siekiant nuosekliau ir visapusiškiau plė-



1 pav. Stasys Ušinskas. Dekoratyvinė stiklo vaza *Palanga*. 1970.

toti stiklo meną. Tuo metu stiklininkystės takoskyra Lietuvoje tapo gana akivaizdi¹³: vitražo kūrėjai šalyje rengti jau ne vienerius metus, tuo tarpu



2 pav. Vitalija Blažytė. Dekoratyvinė stiklo vaza. 7-asis dešimtmetis.

dekoratyvinio stiklo dailininkų tebuvo vienas kitas. Į naujai paskelbtą meninio stiklo specialybę 1961 m. buvo priimti tik trys studentai: Gražina Didžiūnaitė, Anita Šlėgel ir Bronius Bružas. Pirmąją jų dėstytoja tapo jau minėta stiklo dailininkė J. Ušinskaitė, su šiuo kursu dirbusi 1961–1963 m. ir būsimuosius stiklininkus kreipusi dekoratyvinių indų graviravimo linkme. J. Ušinskaitė buvo ne tik įsisavinusi savo tėvo S. Ušinsko stiklininkystės pamokas, bet ir baigusi meninio stiklo specialybę Estijoje. Besimokydama Taline, ji gerai susipažino su ten populiaria stiklo raižymo technika, beje, praeityje gausiai naudota Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės stiklo manufaktūrose. Šiuolaikiniai stiklo specialistai galėjo atgaivinti ir pratęsti šį, mūsų šalyje istorines tradicijas turėjusį, dekoravimo būdą, stiklo kūriniams suteikiantį išskirtinį rafinuotumą, prabangą ir apdailos grožį. Deja, dailės institute neturint jokios stiklo mokymosi bazės, minėtos technikos nebuvo galima visiškai įsisavinti. 1964–1965 m. J. Ušinskaitė išvyko stažuotis į Čekoslovakiją, ir stiklo studentai neteko savo dėstytojos, vienos iš nedaugelio Lietuvoje dekoratyvinio stiklo specialistės¹⁴.

Septintojo dešimtmečio pradžioje siekta, kad ideologinį poveikį turintys vaizduojamieji ir monumetalieji menai įvairiose Sovietų Sąjungos respublikose nebūtų dėstomi apskritai. Motyvuota tuo, kad įvairios respublikinės mokyklos gali nepakankamai tiksliai perteikti propaguojamą socialistinio realizmo metodą dailėje¹⁵. To pasekmė – Vilniaus dailės institute laikinai uždarytos vaizduojamojo meno katedros. Apribojimai taikyti ir monumetalaus vitražo specialybei. Remiantis tuo, jog dekoratyvusis stiklas tokios reikšmingos, vadinamosios ideologinės, vertės neturi ir, norint išlaikyti studentų skaičių, 1962 m. vietoje vitražo nutarta antrą kartą surinkti dekoratyvinio stiklo studentų kursą. Deja, meninio stiklo pagrindai šiems studentams dėstyti dar trumpiau – vos du semestrus. Negavę pakankamų kompozicinių ir techninių žinių, beveik visi šios laidos absolventai (Algirdas Dovydenas, Henrikas Kulšys, Rūta Katiliūtė ir kiti) diplominius darbus atliko vadovaujami žymių vitražo menininkų: Algimanto Stoškaus ir Kazimiero Morkūno ir pasuko vitražo arba tapybos kryptimi,



3 pav. Gražina Didžiūnaitytė. Vazos lietuvių liaudies meno motyvais. 1970.

o dėl dėstytojų stokos ir nesamos stiklo mokymo bazės į meninio stiklo specialybę nuspręsta daugiau studentų nebepriimti.

Ir vis tik tai dalis iš jau studijuojančių jaunuolių pagaidavo ginti dekoratyvinio stiklo baigiamuosius darbus ir įgyti stiklininko diplomą. Šiems asmenims vadove nuspręsta pakviesti stiklo specifiką puikiai išmaniusią estų dailininkę – Silvią Raudvee. Jos pasirinkimas nebuvo atsitiktinis. Baigusi studijas Taline, S. Raudvee ilgą laiką dirbo Baltarusijos *Nemano* stiklo fabrike, kuriame lietuvių studentai (G. Didžiūnaitytė, A. Šlėgel, B. Bružas, A. Žilys) ir atliko gamybinę praktiką bei sukūrė diplominius darbus. Šie keli stiklo entuziastai, nors ir susidūrę su techninės bazės Lietuvoje nebuvimu, visą gyvenimą liko ištikimi meninio stiklo sričiai. Ypač išgarsėjo G. Didžiūnaitytė ir A. Žilys: aštuntąjį ir dešimtąjį dešimtmetį jie laikyti pagrindiniais Lietuvos stiklo meno kūrėjais. Pirmieji šių autorių darbai buvo gana gilių spalvinių tonų, grindžiami lietuvių liaudies motyvų (daugiausiai ornamentų, skulptūrėlių) panaudojimu indų dekorui.

Vėliau, aštuntąjį dešimtmetį, dirbdami *Nemano*, Lvovo ir Vilniaus stiklo fabrikuose, šie menininkai suformavo abstrakčiais, koloristiniais sprendimais grįstų dekoratyvinių stiklo vazų stilistiką, Lietuvoje vyravusią daugiau nei dvidešimtį metų ir tapusią šios kartos menininkų kūrybos savastimi.

LIETUVIŠKOS STIKLO MOKYKLOS SUSIFORMAVIMAS IR JOS MENINĖS SPECIFIKOS APIBRĖŽTIS XX A. DEVINTAJAME DEŠIMTMETyje

Be jau aptartų pirmųjų stiklo menininkų individualių pasiekimų, esmingiau stiklo meno mokykla Lietuvoje pradėjo formuotis tik aštuntajame dešimtmetyje. Šiuo laikotarpiu išryškėjo ženkliai dekoratyvinio stiklo edukaciniai ir kūrybiniai pokyčiai. Aštuntojo dešimtmečio viduryje stiklo specialybė pradėta dėstyti buvusiam Kauno St. Žuko taikomosios dailės technikumui¹⁶, kurio absolventai¹⁷, nuėję dirbti į Vilniaus, Kauno, Panevėžio stiklo fabrikus, suformavo profesionalesnį pramoninio, masinio stiklo vaizdą. Anot Kazio Strazdo, dailininko-meistro kvalifikaciją įgiję minėto tech-

nikumo diplomantai išmanė ne tik techninius, bet ir dizaino pagrindus. Jie ženkliai paspartino stiklo gaminių tobulėjimą, rengė personalines ekspozicijas, dalyvavo bendrose dekoratyvinės dailės parodose¹⁸.

Stiklo plėtotė Lietuvoje dar labiau suintensyvėjo devintuoju dešimtmečiu, kuomet Vilniaus dailės instituto Kauno taikomosios dailės skyriuje (dabar – Vilniaus dailės akademijos Kauno dailės fakultetas)¹⁹ pagaliau įteisintos aukštosios meninio stiklo specialybės studijos. Galima teigti, jog nuo tada ir prasidėjo lietuvių dekoratyvinio stiklo intensyvios raidos etapas.

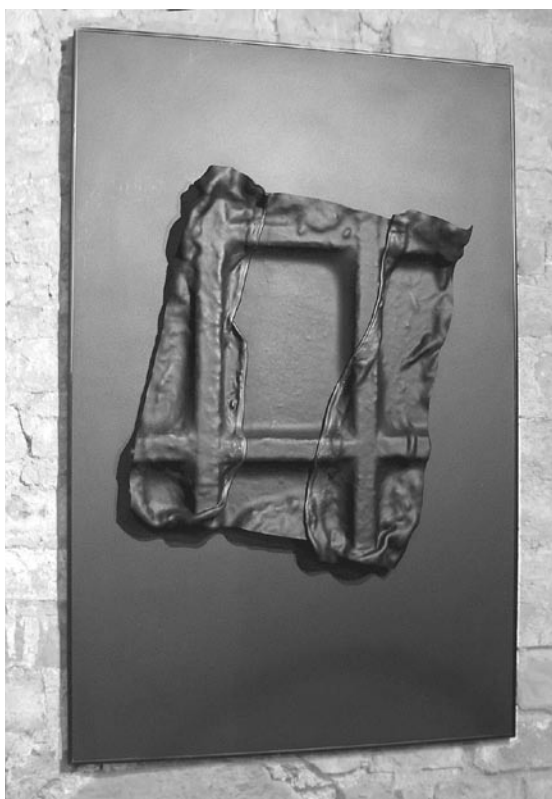
Tai, kad ši specialybė atsirado Kaune, lėmė du faktoriai. Pirma, 1979 m. jau nuo 1959 m. Kaune veikęs Vilniaus dailės instituto vakarinis skyrius persikėlė į naujai įrengtus rūmus, kuriuose atsirado galimybė plėstis, atidaryti dienes studijų programas. Viena jų ir buvo stiklo specialybės programa, pradėta tais pačiais – 1979 m.²⁰. Antra aplinkybė galima laikyti tai, kad šis filialas formuotas kaip pramoninės dailės fakultetas, orientuotas į dizaino specifiką, pri-

taikomosios paskirties meną, o Lietuvos stiklo pramonėje dizainerių stoka ir poreikis tuo metu buvo akivaizdus²¹.

Iš pradžių Kaune bandyta suburti stiklo specialybės specifiką išmanančių pedagogų kolektyvą. Pirmajai studentų laidai meninio stiklo disciplinas dėstyti buvo pakviesta G. Didžiūnaitė. Pedagoginį darbą ji dirbo vos dvejus metus (1979–1980 m.), tačiau savo kūrybos pavyzdžiu, entuziazmu studentams padarė nemažą įtaką. G. Didžiūnaitės mokymas buvo paremtas ne tiek konkrečios programos suformavimu, kiek asmenine patirtimi, siekiu studentams suteikti elementarius praktinius darbo įgūdžius, padėti įvaldyti stiklo medžiagą²². Dailininkė aiškino ne tik stiklo projektavimą, bet ir stiklo istoriją, technologiją, skatino lavinti stiklo apdirbimo įgūdžius. Šiuos įgūdžius studentams įgyti buvo sunku, nes Kauno taikomosios dailės skyrius bazės stiklo studijoms tuo metu neturėjo, tad dalis paskaitų vykdavo *Aleksoto* stiklo fabrike. Deja, jaunieji menininkai gamybininkų nebuvo laukiami, nuolatos turėjo derintis prie jų darbo grafiko. Rimtesniems mokslams ir projektuojamų darbų realizavimui tai buvo didžiulis kliuvinys.

1980 m. dėstytojų kolektyvą papildė dizaineris A. Binkis, Kauno dailės fakultete dirbęs iki 1993 m. Studijuodamas Vilniaus dailės institute, jis įgijo stiklo dizaino specializaciją, todėl 1977 m. buvo paskirtas į Kauno St. Žuko taikomosios dailės technikumą meninio stiklo katedrą. Čia sukaupęs pedagoginės patirties, stiklo projektavimą A. Binkis ėmėsi dėstyti ir Vilniaus dailės instituto Kauno taikomosios dailės skyriuje. Būtent jis ir dar vienas kolega, Vytautas Janulionis, pirmieji stengėsi pasirūpinti studijų tikslams reikalinga įranga, įtaisė stiklo šalto apdirbimo ir graviravimo įrenginius. Sudėtingesni devintojo dešimtmečio stiklo studentų darbai ir toliau buvo atliekami Kauno *Aleksoto* fabrike bei Vilniaus *Raudonosios aušros* stiklo gamykloje, kur vyriausiuoju dailininku dirbęs A. Žilys studentams gana noriai padėdavo atlikti praktines užduotis. Diplominius darbus važiuota įgyvendinti ir į Baltarusijos bei Latvijos stiklo fabrikus²³.

1982–1983 m., Kauno taikomosios dailės skyrių performuojant į Kauno pramoninės dailės



4 pav. Vytautas Janulionis. Stiklo plokštė *Naktyje*. 2001.

fakultetą, griežtai nubrėžta mokymo kryptis, palaikanti dekoratyvinės dailės specialistų, galinčių dirbti pramonėje, rengimą. Tai koregavo mokymo programas, studijų užduotis akivaizdžiai kreipė racionalią, dizainišką linkmę, skatino masinės gamybos ir interjerui skirtą utilitarų stiklo pobūdį: projektuotos vazos, sietynai, dekoratyvinės stiklo plokštės, o daugiausiai – įvairūs servizai, kai kurie, iš tiesų, tapę pramoninės gamybos etalonais.

1981 m. Vilniaus dailės instituto Kauno filiale pradėjo dėstyti V. Janulionis, meninio stiklo studijas baigęs Estijoje, Talino dailės akademijoje. Šis dailininkas atsivežė novatoriškų stiklo meno idėjų, skandinaviškos stiklo mokyklos patirtį, buvo įgijęs platesnį XX a. stiklo meno akiratį. (Studijų metu Talino stiklo dėstytojai į paskaitas nuolat atsinešdavo įvairių Šiaurės šalių stiklo parodų katalogų, studentus pasiekdavo įvairūs suomiški, švediški vaizduojamosios ir taikomosios dailės žurnalai). V. Janulionio dėstymo programa taip pat buvo paremta estų stiklo mokyklos tradicijomis: pradėdamas dirbti pedagoginį darbą, dailininkas konsultavosi su tuometine Talino stiklo katedros profesūra – Ana Maria Raun, Peteriu Rudašu, K. Vaaks. Todėl V. Janulionio požiūris į stiklo medžiagą buvo kiek laisvesnis, stiklo kūrinys jam tiesmukai nesisiejo tik su fabrike gaminamu stikliniu daiktu. Be dizaineriškų, praktinių užduočių dailininko mokymo programoje kreiptas didesnis dėmesys į unikalaus kūrinio ypatumus: individualų formos sprendimą, plastišką dekorą parinkimą ir įgyvendinimą, įdomesnę stiklo koloristinę traktuotę. Dėstytojas stengėsi akcentuoti dekoravimo reikšmę (pedagoginio darbo pradžioje mėgo iš estų mokyklos perimtas graviravimo ir ėsdinimo technikas). V. Janulionio dėka, viena iš kursinių užduočių būdavo pasirenkama dekoratyvinė stiklo lėkštė, tapusi geru pagrindu įvairių technikų ir siužetų (figūros ar gamtos motyvų transformacijos) spalvinei ar grafinei traktuotei. Menininkas įrodinėjo plačias stiklo galimybes, kuriant ir nefunkcionalią formą (ja dažniausiai tapdavo skulptūrinis *Prizo* užduoties sprendimas)²⁴.

Nežiūrint visų šių pastangų, devintajame dešimtmetyje stiklo specialybės studentai buvo la-

biau orientuoti į masinio dizaino uždavinius. Diplominiams darbams jie gaudavo konkrečius funkcionalios paskirties užsakymus: servizus barams, kavinėms, šviestuvus valstybinėms visuomeninėms įstaigoms. Iki devintojo dešimtmečio vidurio utilitarumas lietuvių taikomajai daili apskritai buvo aktualus. Kadangi pramoninių prekių (stiklo indų, šviestuvų) pasiūla sovietmečiu buvo itin ribota, originalius darbus užsakovai vertino ir jų pageidavo.

MENINIŲ TENDENCIJŲ IR NAUJOVIŲ ĮTAKA ŠIUOLAIKINIO LIETUVOS STIKLO RAIDAI

Devintojo dešimtmečio antroje pusėje tiek pačių dėstytojų, tiek jų studentų kūriniuose pastebėtas aktyvesnis siekis išsilaivinti iš funkcionalaus pobūdžio kūrybos ir išbandyti skulptūrinės, visų pirma, abstrakčios stiklo plastikos kelią. Šią tendenciją paskatino lietuvių taikomojoje dailėje tolydžio plintantis vaizduojamumas, o taip pat tuo metu užsienyje itin populiarūs čekoslovakų abstraktaus minimalistinio stiklo meno pakraipa²⁵, kurią mūsų dailininkams nuosekliai atskleidė Lietuvoje populiarus žurnalas *Glass Review*²⁶ ir pavienės išvykos į Čekoslovakijoje rengtus tarptautinius stiklo simpoziumus. Devintojo dešimtmečio čekų, o ypač slovakių, stiklo menininkų vaizdą sąlygojo geometriškos, skulptūrinės formos, optiniai lūžiai, skaidrumo, blizgumo savybės. Ši stiklo tendencija lietuvių dailininkus sudomino dviem aspektais: abstrakčius plastinius stiklo kūrinius buvo galima traktuoti kaip neutralius dekoratyvinius akcentus, skirtus aplinkai papuošti. Toks paaiškinimas turėjo nukreipti meno ideologijos saugotojų dėmesį ir utilitarumu, funkcionalumu grindžiamą mokymo programą praplėsti nefunkcionalių, dekoratyvių daiktų kūrimo uždaviniais. Kitas aspektas atsirėmė ir į konkrečias stiklo apdirbimo galimybes – Kauno fakultete kaip tik turėta šalto stiklo apdirbimo bazė, reikalinga ir tinkama „stiklo akcentams“ techniškai įgyvendinti.

Pasikeitus ideologinei ir kultūrinei situacijai dešimtojo dešimtmečio pradžioje, stiklo specialybės mokymo programoje palaipsniui atsakyta pramoninės dailės pakraipos prioriteto. Ženklesnės naujovės prasidėjo, stiklo dėstymui pasitelkus



5 pav. Arūnas Daugėla. Stiklo skulptūra *Magas*. 2005.

jaunus specialistus, to paties Kauno fakulteto absolventus – Valmantą Gutauską, Arūną Daugėlą, Jaunių Kaubrij.

Būtent šie menininkai lygiavosi į užsienyje jau kelis dešimtmečius populiarių ir nuo fabrikinės ga-



6 pav. Eglė Kartanaitė. Instaliacija *Komunikacijos*. 2005.

mybos nepriklausomą *studijinio stiklo* judėjimą, sekė pasaulines meninio stiklo vystymosi tendencijas, propagavo skulptūrinio pobūdžio stiklininkų raišką, neretai susietą su groteskišku, ironišku pasaulėvaizdžiu, asociatyvia plastikos deformacija. Studentams šie dėstytojai skyrė naujas užduotis, perteikė teoriškai žinomas, bet Lietuvoje dar nevertas, stiklo technikas, kurios pakeitė stiklo kūrinių meninį vaizdą idėjos, formos, stikliškumo ir kitais požiūriais. 1995–1996 m. Kauno fakultete įsteigta profesionali stiklo studija iš esmės pagerino stiklo specialybės dėstytojų ir studentų kūrybos bei darbo sąlygas, lėmė originalesnę kūrinių medžiagiškąją išraišką. Kursiniams ir diplominiams darbams pradėtas naudoti įvairesnės kokybės stiklas bei skirtingi jo apdorojimo būdai – pūtimo, liejimo į formą, moliravimo, *pâte de verre*, prikepinimo, šalto apdirbimo (graviravimo, nuodijimo, šlifavimo, poliravimo) technikos, archajiški stiklo gavybos metodai. Minėtų sudėtingų technikų įvaldymas praplėtė individualias

dailininkų stilistines galimybes, papildė stiklo kūrinių meninį vaizdą asociatyviais, vien stiklo medžiagai būdingais, raiškos ir vizualiniais efektais: stiklo optika, blizgančio ir matinio stiklo, plonų, ažūriškų sienelių ir storos stiklo masės deriniais, grubaus faktūrinio ir lygaus, šlifuoto paviršiaus kontrastais.

2000 m. fundamentalią karšto stiklo apdirbimo studiją Panevėžyje įsteigė dailininkas Remigijus Kriukas. Tai tapo gana svarbiu įvykiu šiuolaikinės Lietuvos stiklininkystės istorijoje. Baigęs stiklo specialybę Kauno fakultete ir nemažai metų dirbęs Panevėžio stiklo fabrike, šis vidurinėsios kartos stiklo menininkas nusprendė vadovautis užsienio šalių analogais ir, palaikant studijinio stiklo apdirbimo idėją²⁷, kurti personalinėje dirbtuvėje. Joje buvo įgyvendinami ne tik serijiniai ar autoriai paties R. Kriuko darbai, bet pradėti stiklo meno simpoziumai, praktikas atliko ir Kauno fakulteto stiklo specialybės studentai.

Šiandieninė Vilniaus dailės akademijos Kauno dailės fakulteto stiklo katedros programa kreipiamą tiek stiklo dizaino, tiek vaizduojamosios stik-

lo plastikos linkme, studijuojančiuosius ji skatina ieškoti unikalių autorių stiklo kūrybos būdų – tematikos, formos, rūšių ir technikų lygmenimis. Individualia studijų kryptimi palaikomas studentų gilinimasis į taikomąją ar grynąją – *art* stiklo sritį. Ypač plėtotos stiklo plastikos ir stiklo panaudojimo konceptualiajame mene galimybės²⁸. Taigi stiklo specialybės baigiamųjų kūrybinių darbų meninis pobūdis, lyginant su XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais, yra gana ženkliai pasikeitęs. Jaunosios kartos menininkų kūriniuose skleidžiasi gilesnis meninių idėjų laukas, dažniausiai pasirenkamos skulptūrinės ar postmodernistinės išraiškos priemonės, puoselėjamos autorinės technikos ir individuali stilistika.

Siekiant platesnio stiklo menininkų akiračio, gausiai dalyvaujama tarptautinėse stiklo meno parodose, simpoziumuose, nuo 2000 m. tarptautinės stiklo parodos pradėtos nuolat rengti ir Lietuvoje²⁹. Akivaizdu, kad šiandieninė meninio stiklo mokykla lygiuojasi į svarbiausius pasaulinius meninio stiklo pasiekimus. Šie prioritetai, o taip pat vaizduojamojo ir konceptualaus meno įtaka mokymo užduočių



7 pav. Indrė Stulgaitė. Stiklo skulptūra *Kančia*. 2006.



8 pav. Julija Pociūtė. Media. Instaliacija *Pasižiūrėk*. 2007.

formulavimui ir geresnės mokymosi sąlygos nulėmė naujus jaunosios stiklininkų kartos meninių kūrinių bruožus: antiutilitarumą, meninės raiškos individualumą, skulptūrinio prado sustiprėjimą, postmodernistinio mąstymo sklaidą, lietuvišką stiklo meno mokyklą priartino prie pasaulinių stiklo meno aktualijų.

APIBENDRINIMAS

Apžvelgus Lietuvos meninio stiklo mokyklos raidą, joje neabejotinai galime išskirti kelis svarbesnius etapus. Pirmiausiai, šeštąjį–septintąjį dešimtmečius, kuomet Lietuvoje dekoratyvinių indų srityje pradėjo dirbti pirmieji šios srities dailininkai profesionalai: Kaune – S. Ušinskas, F. Ušinskaitė, V. Blažytė, J. Ušinskaitė, o kiek vėliau, Vilniuje – G. Didžiūnaitytė, A. Žilys ir kiti menininkai.

Kitas etapas yra susietas su nuoseklių aukštųjų meninio stiklo studijų įsteigimu Vilniaus dai-

lės instituto Kauno filiale (1979 m.) ir šių studijų metu suformuota pramonine dizainiška kryptimi. Trečiasis etapas, prasidėjęs XX a. paskutiniajame dešimtmetyje, dekoratyvinio stiklo sampratą praplėtė vaizduojamojo meno linkme, o modernistinių dizainišką stiklo suvokimą pakeitė postmodernistinėmis raiškos tendencijomis.

Akcentuojant meninio stiklo mokyklos (kaip edukacinės institucijos ir kultūrinio reiškio) raidą, svarbu dar kartą pabrėžti tuos meninius veiksnius, kurie formavo ir apibrėžė profesionalios stiklininkystės Lietuvoje pobūdį. Pirmiausiai, tiesioginį ir svarbų impulsą tam suteikė kaimyninių šalių (Estijos, Ukrainos) stiklo mokyklos, kuriose lavinosi patys pirmieji lietuvių profesionalūs stiklininkai. Nemažą įtaką meninei stiklo dirbinių specifikai darė Baltarusijos, Ukrainos, Latvijos fabrikai, kuriuose sovietiniu laikotarpiu kūrė dalis lietuvių menininkų bei naudojosi ten esančiomis medžiagomis ir dirbusių meistrų paslaugomis. Tai, iš dalies, nulėmė lietuviško stiklo medžiagiškumą, kūrinių stilistiką, dirbinių įgyvendinimo braižą.

Derėtų įvardyti ir pagrindines XX a. stilistines kryptis, reikšmingas lietuvių stiklininkystės raidai. S. Ušinsko ir jo mokinių kartai, o taip pat G. Didžiūnaitytės, A. Žilio kūrybai svarbios buvo konstruktyvizmo, realizmo, lietuvių liaudies meno ir abstrakcionizmo srovės, šeštąjį–aštuntąjį dešimtmetį pasireiškusios stiklo kūrinių dekore bei formose. Vėliau sustiprėjo dizainiškas, minimalistinis daikto traktavimas, įkūnytas funkcionaliuose stiklo dirbiniuose. XX a. pabaigoje dominuoti pradėjusi skulptūrinė stiklo plastika dažniausiai kryo į abstrakčius formos sprendimus ar realistinį (nerečiai figūratyvinį), bet paradoksaliai, groteskiškai deformuotą, stiklo kūrinių meninį vaizdą. XXI a. pradžioje jaunosios stiklininkų kartos eksperimentai labiausiai buvo grindžiami postmodernistine meno kalba.

Prie pasaulyje paplitusių šiuolaikiškų stiklo gamybos formų lietuvišką stiklą priartino ir XX a. paskutiniajame dešimtmetyje–XXI a. pradžioje Lietuvoje pradėtas plėtoti studijinis stiklas. Lietuvių stiklo mokyklos raidą ir tapatumą nulėmė ir asmeniškos

patirtys, menininkų stažuotės³⁰, kartu gana įvairi, kosmopolitiška idėjų, formų, technologijų, stilistikų sąveika. Visa tai suformavo šiuolaikinę modernią, įvairioms meninėms patirtims atvirą, lietuvių meninio stiklo mokyklą.

Nuorodos

¹ Aštuntajame ir devintajame dešimtmetyje minėtieji dailėtyrininkai Sovietų sąjungoje išskyrė žymiausias – Maskvos, Peterburgo (Leningrado), Užkaukazės, Ukrainos, Baltarusijos ir Pabaltijo stiklo mokyklas.

² Voronov, Nikolai; Ratchouk, Elena. *Vérre soviétique*. Leningrad: Aurora, 1973, s. 9.

³ Lietuvoje dūminį stiklą vazoms gana dažnai naudojo dailininkai G. Didžiūnaitė, A. Žilys, R. Balsys. Aštuntajame dešimtmetyje estų stiklininkų mėgstama medžiaga taip pat laikytas šis stiklas, nors vadinamojo dūminio (baltai pilkšvo atspalvio) stiklo masė dar anksčiau buvo verda ir Baltarusijos bei Ukrainos fabrikuose. Tačiau čia ji naudota negausiai, tik atskiriems dirbiniais ir stiklo indų pridėtinėms detalėms gaminti. Dūminio atspalvio populiarumas įvairiose SSRS šalyse išaugo aštuntajame dešimtmetyje, kuomet madinga tapo pastelinė, švelnių tonų spalvinė gama, o Rusijos, Baltarusijos ir Ukrainos stiklo dailininkams pabodo specifinis, ryškus jų kūrinių koloritas. Яницкая, Майя. *Стекло советской Белорусии*. Минск: Наука и техника, 1989, c. 64.

⁴ Voronov N., Ratchouk E. Ten pat, p. 9.

⁵ Яницкая, Майя. *Стекло советской Белорусии*. Минск: Наука и техника, 1989, c. 101–102.

⁶ Su *Nemano* stiklo fabriku tampriai susieta buvo ir lietuvių dailininkų kūryba, nes mūsų menininkai XX a. aštuntajame ir devintajame dešimtmetyje taip pat naudojo šia stiklo bazę.

⁷ Rusų, ukrainiečių ir baltarusių meniniam stiklui tuo metu buvo ypač būdingos tiesmukos folklorinių, nacionalinių siužetų ir motyvų interpretacijos, atsispindėjusios daugelyje septintajame ir aštuntajame dešimtmetyje sukurto stiklo darbų, neišskiriant nei mažųjų, kameriškų, nei monumentalų formų. Tuo tarpu estų, latvių ir lietuvių meninio stiklo darbai primityviu folkloriniu siužetu rėmėsi mažiau, čia vyravo kur kas įvairiapusiškesni, asociatyvesni teminiai sprendimai.

⁸ Baltijos šalių, kartu ir lietuviško stiklo raidos, be abejo, neįmanoma atsieti nuo buvusios SSRS stiklininkystės konteksto. Baltijos šalių dailininkai kūrė įvairiuose Sąjungos stiklo fabrikuose, naudojo panašiomis stiklo medžiagomis, tų pačių meistrų paslaugomis, iš dalies nulėmusiomis kūrinių tarpusavio bendrumą.

⁹ Šiuo atveju, *Pabaltijo stiklo mokyklos* terminas atsirado, remiantis į bendrą geografinį artumą.

¹⁰ Kaip jau minėta, Taline meninio stiklo specialybė nuo lat pradėta dėstyti dar prieškarui – 1938 m. Raun, Maie. *Eesti klaasikunst 60*. Tallinn: Keurunprint OY, 1996, p. 5. Latvijos valstybinėje T. Zalkalnio dailės akademijoje stiklo specialybė įsteigta 1963 m. Неймышева, Людмила. *Декоративно-прикладное искусство Латвийской ССР*.

Москва: Советский художник, 1990, c. 6. Kaimyninėje Baltarusijoje, Valstybiniame Teatro ir dailės institute, stiklo ir keramikos katedroje stiklininkai rengti nuo 1964 m. Яницкая, Майя. *Стекло советской Белорусии*. Минск: Наука и техника, 1989, c. 47.

¹¹ Taline lietuviai stiklą studijavo Estijos dailės akademijoje, o Ukrainoje – Lvovo nacionalinėje dailės akademijoje. Pastarojoje, pavyzdžiui, mokėsi dailininkas Algimantas Ulis.

¹² Šiuo laikotarpiu, šalia metalų oksidų ir emalinės tapybos, indų dekorui Ušinskai pradėjo naudoti ir matinimą.

¹³ Daugelyje pasaulio mokyklų meninė stiklininkystė apskritai nėra daloma į vitražą ir dekoratyvų stiklą, kaip tai susiklostė Lietuvoje, kurioje šis atskyrimas dėl gana subjektyvių priežasčių (tarkime, dekoratyvų stiklą galinčių dėstyti dailininkų stokos) susiformavo prieškarui ir dėl ideologinio spaudimo (monumentalaus vitražo meno propagandos bei prioriteto) buvo stiprinamas sovietmečiu.

¹⁴ Tuomet dailiojo stiklo studentus perėmė dėstytojai vitražistai – A. Stoškus ir K. Morkūnas.

¹⁵ Tą siekta daryti tik centralizuotai – labiausiai ideologizuotose, patikimose Maskvos, Peterburgo (Leningrado) aukštosiose dailės mokyklose.

¹⁶ Dabar tai – Kauno kolegijos J. Vienožinskio menų fakultetas. Jame stiklo dėstytojai dirba Kauno dailės fakulteto absolventai: Sigita Grabliauskaitė, Artūras Rimkevičius, Linas Labanauskas.

¹⁷ Žymesni dailininkai, baigę stiklo studijas šiame techniku, yra Viačeslavas Gibovskis, Virginijus Venclova, Juozas Taraila, Dalius Daknys, Ričardas Anskaitis ir kiti. Jie stiklo meistrais ir dabar sėkmingai dirba Kauno, Panevėžio stiklo studijose.

¹⁸ Strazdas, Kazys. *Lietuvos stiklas nuo 1940 metų*. Kaunas: Technologija, 1997, p. 125.

¹⁹ Kauno dailės fakulteto raida yra gana komplikauta: 1959 m. Kaune įsteigtas Vilniaus dailės instituto Kauno vakarinis taikomosios dailės skyrius, 1979 m. peraugęs į dienos studijas. 1983 m. Kauno taikomosios dailės skyriaus pagrindu suformuotas VDI Pramoninės dailės fakultetas, o 1991 m. – VDA Kauno dailės institutas, kuris nuo 2004 m. vėl tapo VDA Kauno dailės fakultetu.

²⁰ Taigi, jau arti trisdešimties metų stiklo dailininkai Lietuvoje rengiami nuosekliai ir nenutrūkstamai, o meninio stiklo specialybė VDA KDI dėstoma bakalauriniu (nuo 1996 m.) ir magistro (nuo 1999 m.) lygiu.

²¹ Septintojo dešimtmečio pabaigoje ir aštuntojo pradžioje Lietuvos stiklo gamyklose įsteigus dailininkų etatus, juos užėmė Lietuvoje negausūs stiklininkai profesionalai (A. Žilys, A. Šlėgel). Nuo 1976 m. fabrikuose stiklo meistrais pūtėjais, karšto stiklo formuotojais pradėjo dirbti St. Žuko taikomosios dailės techniku absolventai. Kylant masinio dizaino produkcijos reikalavimams, šių specialistų pasirengimas nebeatitiko siekiamo gaminių lygio. Pirmieji Kauno pramoninės dailės fakultete stiklo specialybę įgiję absolventai ėmėsi pedagogikos arba įsidarbino įvairiuose Lietuvos stiklo fabrikuose: į Vilniaus stiklo fabriką 1986 m. paskirtas Algirdas Mazgelis, 1990 m. – Vyngantas Paulauskas. 1986 m. Panevėžyje pradėjo dirbti Remigijus Kriukas, 1984–1986 m. Kauno *Aleksoto* fabrike dailininkų etatus užėmė Rita Kabašinskaitė, Edmundas Unguraitis, Arūnas Daugėla, Valmantas Gutauskas, 1989 m. čia įsidarbino stiklo studijas baigusi Viktorija Anskaitienė, 1992 m. – Audronė Mikšytė. 1993 m. Panevėžio *Ekrano* stiklo dailininke tapo Eugenija Dubinskaitė.

²² Simanaitienė, Raimonda. *XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija, VDU / ASI, Kaunas, 2003, p. 75.

²³ Kiekviename iš šių fabrikų buvo savitos, medžiagos, spalvas, apdorojimo technikos lemiančios, sąlygos, kurios kūriniams kas kartą suteikdavo tam tikrą naujovę. Pavyzdžiui, Kauno *Aleksote* buvo gaminamas ne itin gražus, rudo atspalvio stiklas. Tuo tarpu Vilniaus stiklo fabrikas turėjo daugiau spalvinių stiklo masės variantų, spalvų gamos pasirinkimas čia buvo turtingesnis. Tą patį ryšį užsimezgė tarp VDI Kauno taikomosios dailės fakulteto ir Baltarusijos *Nemano* stiklo gamyklos. Su šia gamykla 1982 m. buvo pasirašyta studentų praktikų atlikimo sutartis, galiojusi iki 1991 m. (VDA KDI archyvas). Baltarusijos *Nemano* gamykla garsėjo geromis techninėmis sąlygomis bei įvairių atspalvių stiklo masėmis. Taigi į praktikas nuvykę mūsų stiklo studentai sugebėdavo pamatyti įvairių stiklo medžiagų apdorojimo technikų ir padarydavo nemažai įdomių darbų.

²⁴ Tokių „prizų“, skirtų gamybininkų pasiekimams, sporto šventėms ir kitoms progoms pažymėti, sukurta nemažai. Baigiamiesiems darbams pasirinkę „prizą“ užduotį jaunieji stiklo absolventai sprendė įvairesnes, ne tik pritaikomojo, bet ir vaizduojamojo meno plastines užduotis, eksperimentavo skulptūrine stiklo forma. Iš devintojo dešimtmečio „prizų“ tarpo meniškumu išsiskyrė Ingos Armonaitės, Kazimiero Žaltausko 1987–1988 m. diplominiai darbai.

²⁵ Ši įtaka buvo pastebėta dailėtyrininkų, recenzavusių lietuviško stiklo parodas. Zovienė, Danutė. *Stiklas „Lange“*. In: *Respublika*. 1994 birželio 8, p. 17.

²⁶ *Art* stiklą devintajame dešimtmetyje kūrė V. Ciglerio va-

dovaujami Bratislavos aukštosios dailės mokyklos auklėtiniai A. Žačko, K. Drexler, E. Fišerova, Š. Pala, J. Tomečko ir kiti autoriai mūsų stiklininkams atrodė labai novatoriški, jų kūriniai domino atlikimo precizika, kokybiškumu, abstrakčia forma. Slovakų stiklininkų darbams būdinga geometriško, skaidraus, optinio stiklo specifika nulėmė jų kūrinių meninio vaizdo ir netgi dailininkų stilistikų supanašėjimą, bet kartu tai sąlygojo ir, vadinamosios, šiuolaikinės slovakų stiklo mokyklos bendrumą. *Sklo / šperk. Sučasne slovenske umelecke: katalog / Komisarka vystavy a autorka katalogu A. Žačkova*. Bratislava: Slovenska narodna galeria Bratislava, 1987.

²⁷ Cousins, Marck. *Twentieth century Glass*. London: Grange books. 1995. Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais užgimęs studijinio stiklo judėjimas dabar tapo pagrindiniu meninio stiklo raidos katalizatoriumi. Šio sąjūdžio esmė pasireiškė tuo, jog stiklo menininkams iš dalies pavyko išsivaduoti iš gamyklų terpės ir įsirengti asmeninę kūrybos aplinką, kurioje menininkas gali nevaržomai kurti įvairius kūrinius. Šis judėjimas užgimė JAV, Europoje labai paplito Skandinavijos šalyse. Beje, dailininkas R. Kriukas ne kartą stažavosi šiose šalyse.

²⁸ *VDA KDI studijų programų pristatymas* / Sud. G. Gasparavičius, R. Kogelytė-Simanaitienė. Internetinė prieiga www.kdi.lt

²⁹ Turima galvoje tarptautinė stiklo meno paroda *Vitrum Balticum*, nuo 2000 m. trienalės principu rengiama Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, Kaune.

³⁰ Daugiausiai stažuotasi, dalyvauta simpoziumuose Rusijoje, Ukrainoje, Čekoslovakijoje, Vengrijoje, Danijoje, Vokietijoje, JAV.

Raimonda Kogelytė-Simanaitienė

Vytautas Magnus University, Kaunas

Artistic Features of Lithuanian Glass School: Traditions and Influences

Key words: artistic glass, glass school, studio glass, decorative dishes, glass wares, technique, engraving, blowing, casting, hot and cold glass processing.

Annotation

The purpose of the present article is to analyze the development of Lithuanian school of decorative glass which formed in the second half of the 20th century. A variety of factors affected glass school formation. First, the stylistics of glass art was influenced by the trends of modernism and postmodernism. Second, Lithuanian glass shapes and technologies were affected by glass art traditions of foreign countries (such as Estonia, Belarus, Slovakia). The paper analyzes the school of glass art from educational and institutional perspectives. It is also examined as a cultural phenomenon which reflects different subjects, representation and development of different kinds of glass.

Summary

The main task of the article is to determine the characteristic features of Lithuanian glass school and to describe the local traditions of artistic expression. Soviet glass historians (Kazakova, Voronov, Rachuk, etc.) rated Baltic glass art in the context of the Soviet Union. The researchers accentuated and compared the phenomena of “glass schools” of different countries. The term “school” is not concerned with academic institutions and is rather used

to describe the artistic features of different regions. Voronov and Rachuk discussed the Prebaltic glass school as an integrated phenomenon, although they mostly drew attention to Estonian glasswork. Art critics mark out such Prebaltic glass art features of the eighties as minimal laconic decor, simple shapes and clarity. The Baltic artists are described as European, respectable, elegant and in good taste. Also, excellent quality, technical skills, carefulness and precision are noticed in their work. In the end of the nineties, Janitskaja, a Belarus researcher of decorative glass, described the Prebaltic “glass school” in a very similar way. She claimed that Prebaltic and especially Estonian glass art had been strongly affected by constructivism since the times of Roosmos with dominating geometric solid shapes, plain architectonics, regular silhouette and dim northern color spectrum. (Similar features became apparent in decorative glass-ware of Ušinskas, Ušinskaitė, Žilyš, and Binkis, although their works were never the basis of Lithuanian glass work in the eighties or nineties.)

Comparing the Baltic glasswork with the unique production of Russian, Ukrainian and Belarusian authors of the same period, visible differences can be seen. Although the Baltic artists often went to work in Russian, Ukrainian and Belarusian factories as there were low technical conditions in Lithuania (Didžiūnaitė, Šlėgel), it is obvious that they did not adopt any of the features of these countries but formed their own style, which partly affected the massive glass production of the neighboring countries.

However, the Baltic “glass school” (as presented by Voronov, Rachuk, and Janitskaja) was not homogeneous. Since the forties, the dominant tradition in Lithuania had been stained glass, which became even more popular in the seventies and eighties. Decorative glass was developing in the background at the same time: it gained a more colorful and pictorial appearance than in the neighboring countries. In Latvia and especially in Estonia, decorative glass was the main and the most perspective field at that time which had retained strong traditions since the pre-war period. Rational and minimal shapes and decor dominated in decorative glass. Thus the Baltic “glass school” can be described only generally. One more important factor in analyzing the situation of “glass school” is that Lithuania was the only country from the Baltic region which did not have any academic decorative glass studies in the eighties. As mentioned before, although glass specialty was funded several times, it did not last for a long time. Thus, glaziers to be went to Tallinn or Lvov to gain the profession.

The situation began to change in the end of the eighties. Since 1976, glass specialty had been taught in S. Žukas Applied Arts Technical School, in Kaunas. The graduates of the school worked at the glass factories in Vilnius, Kaunas and Panevėžys and formed a more professional glass appearance of mass production. The development of glass became even more intensive in the nineties when higher studies of glass art were finally funded in Kaunas Department of Applied Art of Vilnius Art Institute. This marked the beginning of the third and the most intensive period of the Lithuanian glass art. The specialty of glass art was funded in Kaunas because of two reasons. First, the Kaunas Faculty of Vilnius Art Institute, established in 1979, was moved to a new building which gave an opportunity to develop and fund day studies; glass specialty was organized the same year. The second condition was that Kaunas Department was formed as a faculty of industrial art oriented at design and applied art, whereas an obvious lack of designers in glass industry of those times could be felt.

The first thing to do was to gather a group of well qualified lecturers. Didžiūnaitė taught the first student group of the programme. Although Didžiūnaitė had worked as a lecturer only for two years (1979–1980), she had made a great impact on her students. The specifics of her teaching was based not on the study programme but on personal experience, with the aim to give general practical skills and to master the material of glass. The artist lectured not only glass design, but also glass history and technology; taught to recognize the specifics of materials and encouraged the mastering of glass processing operations. Didžiūnaitė taught design in a glass factory *Aleksotas*. In 1980, a designer Binkis, a graduate of Vilnius Art Institute glass design specialization, joined the glass faculty. Namely, he and his colleague Janulionis, who had graduated glass art studies in Estonia, were the first to introduce the rational glass art conception, supported by design and Estonian schools (the program lectured by Janulionis was especially influenced by Estonian glass school traditions). Besides design related and practical assignments, academic syllabus concentrated on the unique peculiarities of art work: individual shape, plastic

choice and realization of décor and non-customary approach to coloring. Eventually, the emphasis was put on the significance of decor in glass art (in the beginning of pedagogic work, engraving and etching technologies saturated from Estonian school were favored). In the eighties, despite endeavor, glass specialty students were oriented towards mass design problems. In the eighties, more complex works by glass students kept coming from *Aleksotas* in Kaunas and *Red Daybreak* in Vilnius, where the head artist Žilys was willingly helping the students with their practical assignments. Works for diplomas were also manufactured in Latvian and Belarusian glass factories.

In the second half of the eighties, a more pronounced striving to disengage from the functional work and to try sculptural, abstract glass plastic art can be noticed in both, the works of the lecturers and the educational assignments for students. This trend was encouraged by the spreading tendency of visualization in applied arts as well as the foreign popularity of abstract Slovak glass branch which became known among the Lithuanian artists through a Czech journal in Russian *Glass Review*.

When in the nineties the ideological and cultural situation of the country changed, industrial art orientation was abandoned from the syllabus of glass specialty. In 1991, new specialists, graduates of the same institute, Gutasukas, Daugėla, and Kaubrys, joined the glass education program and brought more significant innovations with them. Precisely these artists sought to encourage the non-industrial *Studio Glass Movement* which was proliferating in the world for the three decades at that time, but reached Lithuania just in the last decade of the twentieth century. Furthermore, they appointed new assignments (encouraged interest in sculptural plastics and historically known but unused techniques in Lithuania glass), which altered glass art in perspectives of form and idea. A professional studio established in Kaunas (a hot glass manufacturing workshop) in 1995–1996, significantly improved the study environment for glass art students, determined the original material appearance of their works and promoted the use of different quality glass and its innovative handling methods. New sophisticated techniques widened the choice of individual expression possibilities for artists and complemented glass works with associative and characteristic for glass material only expression features. In this way, the stylistics of studio works grew rich; attention was paid to the subtle glass art-typical visual effects. An active reaction to the processes in the global glass art plane was encouraged. Changes in the area of glass art, which became prominent in the nineties, determined the artistic view of study works of the new generation of artists; namely, anti-utilitarianism, individuality of artistic expression, intensification of a sculptural first and dispersion of post-modern thought.

Gauta: 2008 03 24

Parengta spaudai: 2008 05 26

Įsivaizduojami identitetai ir legitimacijos būdai XX a. 10 dešimtmečio Lietuvos meno diskurse

Reikšminiai žodžiai: meno laukas, skirtingumo vertė, simbolinė prievarta, simbolinis kapitalas, meno institucijos.

ĮVADAS

XX amžiaus 10 dešimtmetis Lietuvoje tapo esminių pokyčių metais: išsipildė tautos nepriklausomybės siekis, atgaivintos ilgus metus draustos idėjos ir vertybės, totalitarinę santvarką ėmė keisti kuriamos pilietinės visuomenės ir demokratijos tradicijos. Meninės kūrybos srityje įvyko ne mažesni pokyčiai: naują prasmę įgavo sąvoka *kūrybos laisvė*, neberibojama ideologinio valstybės aparato; atrandamos sovietmečiu užmirštos ar užslopintos meninės tradicijos, kartu iškilo poreikis formuluoti aktualias temas, metodus ir kūrybos kriterijus, atidžiai pažvelgti į naujus iššūkius metančių pasikeitusią tikrovę.

Tačiau 10 dešimtmetį stipriai ženklino ir postsovietinės visuomenės išgyvenamos transformacijos problemos: trauminė patirtis, sukėlus klaidinančias sublimacines racionalizacijas ir kompensacinių elgesį bei „postsocialistinę būseną“; griuvus valdančiajai politinei doktrinai, laikiusiai visą socialinę lauką, visuomenėje atsivėrė ideologinė, politinė ir socialinė tuštuma – imta kalbėti apie vertybių krizę, tapatybės paieškas, nacionalistines idėjas. Kultūros slinktis po 1990-ųjų, iš esmės pakeitusi intelektualų vietą visuomenėje ir santykius su valdžios struktūromis, paskatino aktyvias diskusijas apie kultūros krizę, o svarstymai apie kultūros pozicijas įtvirtinančias priemones, sutapę su naujomis „centristinėmis“ nuotakomis meno lauke, kartu atskleidė ir kultūros elito ambicijas išlaikyti mistinę tautos „vedlio“, „auklėtojo“ statusą. Vyresniosios

menininkų kartos artkuliuojamas moralizuojantis diskursas įtvirtino nacionalistinę retoriką, o pagrindinėmis Lietuvos kultūrinės paradigmos sąvokomis tapo tautiškumas ir krikščionybė – reikšmingiausi kultūrinio identiteto veiksniai.

Idėjos, vertybės, tradicijos, „iš naujo atrastos“, remiantis ikisovietinio periodo tradicija, kartu su sovietinio mentaliteto palikimu nulėmė kolektyvistinių tendencijų dominavimą. Atgimę mitai tapo savotiškais postsovietinės epochos ideologiniais surogatais, siekusiais suvienodinti visuomeninį diskursą ir pateikti lengvai atpažįstamą apibrėžtos etninės ar politinės bendruomenės identiteto šaltinį. Istorijos ir politinių mitų atgaivinimas ženklino jaunos visuomenės, sunkiai prisitaikančios prie tradicinių bendruomeninių sątų žlugimo, traumą, šoką, patirtą sandūroje su modernybe. Naujieji mitai padėjo įsivaizduoti tikrovę, ją paaiškinti ir netgi pakeisti, suteikė identiteto jausmą, padėjo orientuotis padrikame pasaulyje, tapo „socialiniais klėjais“.

Tačiau socialinės įtampos ir istoriniai poslinkiai paskatino aktyvią simbolinės erdvės reartikuliaciją, naujų identitetų, kartu ir meno lauko dalyvių, naujų savilegitimacijos būdų paiešką ir įtvirtinimą. Jaunųjų menininkų ir kritikų atsiribojimas nuo vietinės meno tradicijos, „vakarietiška“, dažnai postmodernistinė, orientacija ženklino jaunosios kartos siekį maištauti prieš stagnaciją, kartu – aktyvią savojo identiteto paiešką ir troškimą įtvirtinti savas meno legitimacijos formas.

Kita vertus, simbolinį kapitalą sovietmečiu sukau-
pęs elitas saviidentifikacijos proceso metu naudo-
josi priešinga taktika – siekė delegituoti naujas
meno formas ir įtvirtinti sovietinių laikų tradicijas
ir jas palaikusias institucijas. Todėl postsovietinės
visuomenės diskurse ir kultūros politikoje giliai
įsišaknijo perdėtos autentiškų ištakų paieškos ir
modernybės baimė; šio laikotarpio Lietuvos kul-
tūros kritikų rašiniuose dominavusios sąvokos *mi-
tas, archaika, etninė kultūra, tradicija* ženklino ne
tik tautiškos kultūros sampratos įteisinimą, bet ir
stiprėjančią meno recepcijos ideologizaciją, kartu
ir tokių kategorijų kaip, *nacionalinis, moralus, tra-
dicinis, klasikinis*, įtvirtinimą.

Šiame straipsnyje mėginamas aptarti bene žen-
kliausias 10 dešimtmečio Lietuvos meno diskurso
aspektas – konkuruojančių ideologijų ir dominuo-
jančių interesų grupių sandūra, jų formuluojami
specifiniai meno ir tam tikrų kovos būdų legiti-
macijos būdai. Kartu bandoma atskleisti, kaip
ideologinėmis priemonėmis meno diskurse buvo
formuojami ir stiprinami identitetai – „išsivaizduo-
jami“ identitetai – arba priklausomybė vienai iš do-
minuojančių meno lauko jėgų.²

Pagrindinis dėmesys skiriamas kultūros periodi-
kos tekstams, kuriuose, kaip socialinėje erdvėje
veikiančiame galios ryšių lauke, pasireiškė stipri
konkurencinė kova tarp įsitvirtinusio moderniz-
mo ir užgimstančio naujojo meno paradigmu.
Periodikos tekstai apie meno procesus – parodas,
meno institucijas, reikšmingus lauko įvykius,
meno kūrinius, jų autorius – tapo viena iš meninio
kapitalo platinimo formų, svarbiausiu jį legitimuo-
jančiu veiksmu, kartu ir viena iš tapatybės, pripa-
žįstamos meno paradigmos, įtvirtinimo priemo-
nių. Meno produkcijos laukas, kaip tikėjimo erdvė,
gaminanti meno kūrinio vertę, kaip fetišą, produ-
kavo tikėjimą menininko kūrybine galia ir meno
kūrinio verte.³ Taigi meno kritika ir rašiusieji apie
meno procesus bei įvykius kartu su institucijomis
ir kuratoriais kūrė meno kūriniai kontekstą, tam
tikrą tarpininkaujantį diskursą, skatinantį žvelgti į
kūrinį, kaip į „tikro“ meno objektą.

Kita vertus, kaip atskleidžiama antroje straips-
nio dalyje, meno lauko dominuojančių jėgų kova,

daugeliu atvejų, vyko ne dėl estetinių ar etinių ver-
tybių, bet dėl institucinės galios įtvirtinimo; meni-
ninkas galėjo arba priešintis šioms galios jėgoms,
arba naudotis jų teikiamomis privilegijomis, taigi
kūrėjui teko spręsti savo vietos hierarchinėje struk-
tūroje problemas.

Tyrinėjant postsovietinio Lietuvos meno lauko
dalyvių identiteto ir naujų savilegitimacijos me-
chanizmų paieškas, tikslinga pasitelkti sociologo
Pierre'o Bourdieu *meno lauko* sąvoką, lauką aiški-
nančią kaip socialinių santykių konkuruojančią si-
stemą, funkcionuojančią pagal savo vidinę logiką,
sudarytą iš konkuruojančių institucijų ir individų.
Taigi meno laukas suvokiamas kaip legitimacijos
kovų arena dėl teisės monopolizuoti *simbolinės
prievaratos* vykdymą – meninės legitimacijos arba
galios monopolio autoritetingai sakyti, kam lei-
džiama save vadinti, ar sakyti, kas yra menininkas ir
kas turi įgaliojimus sakyti, kas yra menininkas.

Pasak Bourdieu, kiekvienas lauko agentas (šiuo
atveju – menininkas, dailėtyrininkas, kuratorius,
meno administratorius) bando primesti savo lau-
ko ribas, palankias savo interesams. Tačiau poky-
čių iniciatyva paprastai priklauso naujiems (t.y.,
jaunesniems) dalyviams, turintiems mažiausiai
specifinio kapitalo ir sugebantiems įtvirtinti savo
tapatybę, t.y. skirtingumą, primetantiems naujus
mąstymo ir raiškos principus, nutraukiantiems sai-
tus su paplitusiais mąstymo būdais. Šiame straips-
nyje naujaisiais lauko agentais įvardijama jaunoji
menininkų karta, dažnai menotyrininkų vadina-
mo „naujojo“ ar „šiuolaikinio“ meno kūrėjai, savo
kūrybines nuostatas priešpastatantys vyresniosios
kartos, vadinamajai tradicionalistinei pasaulėžiū-
rai. Taigi kova dėl legitimacijos traktuojama kaip
kova tarp *ortodoksijos* ir *heterodoksijos* – priešprie-
šos forma tarp vadinamųjų dominuojančiųjų, se-
niai dalyvaujančių meno lauke, sukaupusių nema-
žą simbolinį kapitalą ir naujai įeinančiųjų, jaunųjų
menininkų, esančių pačioje legitimacijos proceso
pradžioje.

Meno elito sąvoka straipsnyje vartojama remiantis
Bourdieu siūlomu intelektualo apibrėžimu, kuris
yra neatskiriama susijęs su klausimu, kas turi įta-
ką apibrėžiant ir klasifikuojant; be to, pats *intelekt-*

tualo terminas jau yra simbolinio kapitalo forma, kurio vertė ir turėjimas yra kovos objektas.⁴ Nors intelektualų pozicija yra gana prieštaringa (jie yra tie, kuriems dominuojama santykiuose su turinčiais politinę ir ekonominę galią, kita vertus, jie yra dominuojančioje klasėje, nes mėgaujasi galia ir privilegijomis), didžiausias konfliktas slypi tarp tų, kurie užima institucines pozicijas ir konservuoja bei reprodukuoja esamą tvarką, ir tų, kurie kvestionuoja ją, siūlydami naujas simbolinio kapitalo formas. Būtent tokia kontekste vartojamos *senojo* ir *naujojo* elito sąvokos. Siekiant labiau apibrėžti elitų dispozicijas, jų deklaruojamas nuostatas bei poziciją meno lauke, santykį su prieškarinėmis, sovietinėmis ir moderniomis vakarietiškomis praktikomis, vartojamos ir *tradicionalistų* ar *radikalų* sąvokos.⁵

1. ELITŲ KOVA IR SIMBOLINĖS PRIEVARTOS TAKTIKOS

Atkūrus nepriklausomybę ir įvykus radikaliai politikos atsiejimui nuo kultūros, Lietuvoje ėmė formuotis autonomiškas kultūros elitas, postmodernųjų intelektualų sluoksniš (ekspertai ir t.t.), kuris vis mažiau tapatinosi su valstybe,⁶ o šis procesas skatino norą išstumti buvusį elitą ir įtvirtinti naują „pasiskolintą“ diskursų formavimo būdą.⁷ Nors *naujasis meno lauko elitas* daugeliu atveju save suvokė esant dar modernistinėje paradigmoje,⁸ tačiau būtent naujieji dalyviai skatino esminius pokyčius 10 dešimtmečio meno lauko erdvėje. Jauniausieji (ką tik baigę tuometinį Vilniaus dailės institutą ar dar jame tebesimokę – Gediminas Urbonas, Artūras Raila, Deimantas Narkevičius, Gintaras Makarevičius, Eglė Rakauskaitė, Dainius Liškevičius, Evaldas Jansas ir kt.), turėję mažiausiai specifinio kapitalo, siekė įtvirtinti savo tapatybę, t.y. skirtingumą, prinesdami naujas mąstymo ir raiškos formas, nutraukiančias saitus su paplitusiais mąstymo būdais. Būdami mažiausiai pažengę legitimacijos procese, šie „radikalai“ atmetė visa tai, ką darė jų pirmtakai, taip kurdami savo skirtingumo vertę. Nauja meno kalba, nauji meno organizavimo principai, pakitę menininkų santykiai su įvairiomis vietinėmis ir tarptautinėmis meno institucijomis ar kiti radikalūs pokyčiai bylojo apie jaunosios kartos lietuvių dailininkų siekį įsitvirtinti kaip moderny-

bės meno atstovams.⁹ Orientacija į platesnę šiuolaikinio meno terpę leido jauniems atsiskirti arba tiesiog nusišalinti nuo buvusio meninio konteksto jo negriaunant ir tiesiogiai ar radikaliai jam neoponuojant. Nors, pasak Lolitos Jablonskienės, naujasis Lietuvos menas gimė nekonfliktiškai,¹⁰ jo propaguotojai ėmė kurti monopolį tam tikroje lauko dalyje, įdiegdami specifinius kriterijus („portfolio“, kūrinio/parodos conceptualumo reikalavimas ir t.t.) ir kitus, daugiau ar mažiau institucionalizuotus, barjerus, apsunkinančius patekimą į naujojo meno lauką. Kita vertus, formuodami savo fizinę terpę jaunieji menininkai neapsiribojo alternatyviomis erdvėmis; neartikuliuojant aiškos alternatyvos sampratos nei estetinėje, nei fizinėje erdvėje, šis menas egzistavo paraleliai moderniajai lietuvių dailės tradicijai, su pastarąja beveik nesusiliesdamas. Ne ideologinis oponavimas, o indeferentiškumas praeities mitų nepaisymas leido naujajai kartai gana abejingai žvelgti į konfliktą su vyresniaisiais.

Dešimtmečio pradžioje pokyčių inspiravimas meno periodikoje buvo susietas su tradicijos kvestionavimu. Ekspresionistinė lietuvių tapybos mokykla daugelio jaunųjų menotyrininkų imta vertinti kaip „kanonas“, „dogma“, už kurios slypi, anot Virginijaus Kinčinaičio, „spontaniškos“ saviraiškos mitas“, sąlygojęs nekritinę meninę tradiciją. Dominuojanti ribota „folklorinės“ kultūros samprata skatino naujuosius kultūros ir meno kritikus teoriškai paneigti sovietmečiu susiformavusį stagnacinį kultūros modelį:

Tai, kuo mes šiandien remiamės ir kas suvokiama kaip autentiška (gryna) lietuviška kultūra, yra XIX a. valstietiškos kultūros dalis, kuria bandoma užpildyti visą kultūros erdvę. Ši evoliucionavusi, bet nepakitusi savo esme, veikianti ir dominuojanti iki šiol kultūra neleidžia menui išsilaivinti. Miesto kultūra, kurią integravus, atsirastų pagrindas plėtoti elitiniam menui, yra neigiama, geriausiai atveju suvokiama kaip antilietuviška.¹¹

1990 m. *Literatūros ir meno* savaitraštyje Herkaus Kunčiaus inspiruota ir atsako sulaukusi diskusija apie tradicionalizmo, arba, kaip vėliau rašė Saulius Grigoravičius – „oficialaus formalizmo“ dogmą,¹²

pabrėžė „atviro“,¹³ konceptualaus meno ir alternatyvios meninės idėjos suvokimo būtinybę, kuri sudarytų atsvarą „leisgyvei tradicinei kūrybai“. Modernistinio menininko – genijaus, individualisto pozicijos kvestionavimas ir modernistinės meno strategijos delegitimavimas tapo viena iš savilegitimacijos formų¹⁴: tradicinei kūrinio individualumo sampratai priešinamas kūrinio asmeniškumas, sukuriantis „nemenišką“, gyvenimišką žiūrovo ir meno kūrinio santykį; meno kūrinys vertinamas kaip natūrali refleksyvos patirties dalis. Šiuolaikinis menas suvokiamas kaip vienas „iš daugybės vaizdinių (tekstinių, garsinių ir t.t.) būdu artikuliuotų gyvenimiškų pasirinkimų“.¹⁵ Sąmoninga naujojo meno orientacija į socialinę patirtį leido jauniems menininkams kurti nuolat atsinaujinantį identitetą, kartu formuoti tam tikrą opoziciją vyresniajai kartai: „Manau, kad menininkui nedera gyventi užsisklendus savo pasaulyje. Štai dėl ko mane vyresnioji karta ir erzina. Jie visiškai nesikeičia, ir jų kūryba – taip pat“.¹⁶ Orientavimasis ne į uždarą sąmonės pasaulį, o platesnius reikšmių klotus, persipinančius su įvairiomis gyvenimo sritimis – politika, socialine, kultūrine sfera skatino jaunąją menininkų kartą kalbėti apie pasikeitusią meno funkciją ir atsiriboti nuo vietinio meno konteksto, įveikti kultūrinę izoliaciją, įsitraukti į Europos ir pasaulio „meno apykaitą“.

Delegitimuojamos ne tik modernistinės meno formos, bet ir šią tradiciją įtvirtinusi meno kritika. Kvestionuojamos vyresniosios kartos dažniausiai vartojamos sąvokos – *mitas*, *metafora*, *archetipas* – įteisinančios subjektyvistines kūrybos taktikas ir tapusios „tradicinės“ meno kritikos reikšminiais žodžiais, „mitinės“ kultūros ženklais, identifikuojamais su atitrūkusia nuo pasaulio ir vietos aktualiųjų subjektyvistine kūryba.¹⁷ Tačiau dominuojanti meno, o ir platesnio kultūros lauko ideologija, besiformuojančio naujojo meno elito vertinama kaip praeities turinių reaktualizavimas, „atminties“ ideologija, „siekti išlikti „pažįstamos“ semiosferos ribose futurofobinė sąmonė“.¹⁸ Modernizmo, kaip kultūrinės paradigmos, revizavimas¹⁹ tapo besivertinančio naujojo meno ir naujosios meno kritikos identifikacijos sąlyga, kartu ir prielaida,

kurti pamatus naujai – postmodernistinei – kultūros paradigmai.

Saitų su tradicija ir vyresniąja karta nutraukimas bei mestas iššūkis jos legitimumui apibrėžti lauko standartus, padėjo jauniems meno lauko dalyviams susikurti savo skiriamuosius bruožus. Dešimtmečio pradžioje pasirodžiusios recenzijos apie naujus meno reiškinius, jaunų, konceptualių menininkų kūrybą, siekė pagrįsti naujų meno formų legitimumą, griauti įprastus parodų logikos dėsnius, įtvirtinti naujas žaidimo taisykles ir pateisinti kūrybą kaip bendravimo būdą paiešką, vertintiną labiau, nei jų raiškos forma, kartu – įteisinti naujojo meno skirtingumo vertę: „Šiuolaikinis menas, norėdamas būti prasmingas, turi naudotis šiandienos informacija, sąvokomis bei formomis, iš naujo peržiūrėdamas žmogaus egzistencijos esmę. *Jaunas dailininkas turi rasti savo raiškos būdą* [kursyvas mano – D. C.] – kelią, kuriuo eidamas prisidėtų prie jau egzistuojančio meno“, – sakė pirmosios *Gerų blogybių* parodos Šiuolaikinio meno centre atidarymo proga tuometinis studentų grupės dėstytojas, atvykęs iš Jungtinių Valstijų, Kęstutis Zapkus.²⁰

Skirtingumo vertė buvo kuriama ne tik pačiu rašymo apie juos aktu, bet ir siejant naująsias meno formas su Vakarų meno apraiškomis, kartu atsiribojant nuo sovietinio meno palikimo. Savilegitimacijos vyksmą vykdė ne tiek oponuodami vyresniajai menininkų kartai, kiek orientuodamiesi į platesnį meno kontekstą, jaunieji menininkai savo karjerą vertino kaip pragmatišką procesą, reikalaujantį naujų „vakarietišku“ modernių išraiškos priemonių, naujų technologijų, užsienio kalbų ir neprikaištingai parengto kūrybos portfolio. Visa tai turėjo liudyti, jog susiformavo „vakarietiška ideologija, gyvensena ir taisyklėmis besiremiantis naujas menininko tipas“, temų, įvaizdžių ir sąvokų vartojimo laisve gerokai pranokęs „savo pirmtakus, tradiciškai vengusius kūryboje atvirai kalbėti apie istorinį-politinį kontekstą“.²¹ Sumanus manipuliavimas moderniomis medžiagomis, technikomis ir sąvokomis bei karjeros orientavimas į Vakarų meno sceną sudarė sąlygas daliai jaunųjų menininkų sąmoningai siekti vadinamosios „ekspertinės kokybės“ standartų.²² Taigi jaunųjų artikuliuojamas diskursas savo „mo-

dernumu“, „vakarietišku“ siekė parodyti, kad vyresniojo elito pozicijos neteko galios ir tik naujojo diskurso „gamintojai“ buvo šiuolaikiški, vadinasi, teisėtai galintys užimti į Vakarus orientuotos Lietuvos atstovų vietas. Be to, nauja, daugeliu atvejų postmodernistinė, jaunųjų menininkų ir kritikų orientacija tapo viena iš maišto prieš stagnaciją ir savojo identiteto paieškos forma.

Vyresniųjų menininkų karta, priversta iš naujo pradėti simbolinio kapitalo kaupimo procesą, vienu iš savo taktikos būdų pasirinko naujosios kritikos, prisidėjusios prie šiuolaikinio meno pozicijų²³ įtvirtinimo, dequalifikavimą. Daugelyje periodikos tekstų apgailestaujama dėl pasikeitusių kritiko ir menininko statusų – pirmajam išsiveržus iš buvusios subordinuotos pozicijos, o antrajam netekus savo išskirtinumo.²⁴ Naujoji kritika kaltinama ne tik padėjus „į sceną užlipti“ avangardui ir ištūmus tradiciją į „užkulius“, bet ir tapus monopolizuojančia lauko agente, prisiimančia galią „įteigti“ žiūrovui, ką jis turi pamatyti, suvokti, priimti. Radikaliai pasikeitus galios santykiams meno lauke, o menininkams, daugiausia tapytojams, praradus savo tvirtas pozicijas ne tik parodų salėse, bet ir visame meno diskurse, jaunieji meno kritikai tapo bene svarbiausiu vyresniosios menininkų ir dailėtyrininkų kartos kritikos taikiniu.

Nevertinamoji naujosios kritikos pozicija kėlė grėsmę dėl savo ekspansyvios taktikos, skatinusios „horizontalią meno raidą, meno ribų plėtimą, naujų sferų užkariavimą“.²⁵ Ji privalėjo būti delegituota kaip neprofesionali – paviršutiniška, negili. Pavyzdžiui meno kritikams siūlomi senieji menotyros gildijos atstovai, įkūniję tradicinį meno istoriko – muziejaus metraštininko įvaizdį. Meno kritikui sovietinės tradicijos (kuri ir diskreditavo kritiko – kaip partinės ideologijos propagandisto – vardą) palikimu teko menininkų „patarnautojo“, bet jokių būdu ne tradicijos „laužytojo“ ar avangardo vėliavnešio vaidmuo.²⁶

Naujosios kritikos orientavimasis į vakarietišką teorinį diskursą delegitimuojamas kaip „snobiskas maivymasis“, konceptualumas – kaip „įtikinėjimas miglota ir nesuprantama kalba, kad jame [meno kūrinys] kažkas yra“.²⁷ Sudėtinga naujojo diskurso kalba dequalifikuojama kaip nesupranta-

ma, pretenzinga, taigi nepajėgi pakeisti įtvirtinto diskurso pozicijų. Paradoksalu tai, kad vyresnioji karta, siekdama iš naujo save legitimuoti, tai darė iš antiintelektualistinių pozicijų²⁸, nors sovietmečiu būtent intelektualumas sudarė dalį vyresniosios kartos simbolinio kapitalo.

Tačiau reikia pažymėti, jog dešimtmečio pradžioje išryškėjusi „radikalų“ ir „tradicionalistų“ diskursų kova liudijo kur kas gilesnį konfliktą pačioje naujai besiformuojančioje kultūros lauko struktūroje. 1989–1991 m., pakitus socialinei visuomenės sanklodai ir galios bei kultūros laukų santykiams, nepriklausomos Lietuvos valdžios struktūroms neberekėjo jų valdžią pagrindžiančio ar įteisinančio intelektualų sluoksnio, tad pastarasis akivaizdžiai neteko turėtos politinės (kad ir menamos) ir visuomeninės įtakos bei turėtų poveikio priemonių. Kultūros pokyčiai po 1990-ųjų, iš esmės pakeitę intelektualų vietą visuomenėje ir santykius su valdžios struktūromis, sutapo su naujomis „centristinėmis“ nuotakomis meno lauke, atskleidusiomis kultūros elito ambicijas išlaikyti mistinį tautos „vedlio“, „auklėtojo“ statusą.²⁹ Menininkams, subrendusiems sovietmečiu, prarasta įtaka galios lauko erdvėje tapo skaudžia istorine trauma, neleidusia susitaikyti su realybe, kurioje menininko vietą žiniasklaidos akiratyje užėmė politiko ar šou verslo atstovo veidas.³⁰

Tačiau skausmingai išgyventi turėtų pozicijų praradimą vertė ne tik menininko vaidmens susilpnėjimas galios lauke, bet ir naujojo meno lauko agento – kuratoriaus – reikšmės išaugimas. Konfrontacija, kilusi tarp skirtingų kartų bei meno lauko institucijų, didele dalimi buvo inspiruota pasikeitusių prioritetų: menininkai, sovietmečiu turėję meno legitimacijos monopolį bei buvę pagrindiniais parodinio gyvenimo formuotojais, ėmus rengti konceptualias, kuratorių inicijuojamas parodas, neteko turėto vaidmens ir įtakos. Kita vertus, kuratorių strategijų įtraukimas į parodinį gyvenimą reiškė menininko ir jo kūrybos prioriteto menkėjimą – nuo šiol ne menininko originalumas, bet kuratoriaus vizija ar subjektyvios nuostatos tapo svarbiausiu veiksmu, formuojančiu dailės gyvenimo procesus. Neteikę galimybės tęsti jubiliejinių, apžvalginių parodų tradicijų, leidusių be jokios selekcijos eksponuoti

prestižiškiausiose šalies parodų salėse, menininkai ėmė kaltinti ne tik naująsias šiuolaikinio meno institucijas, bet, visų pirma, kuratorius ir menotyrininkus, tapusius svarbiausiais parodinio gyvenimo režisieriais: „Kodėl nekviečiami į parodas Džiaukštas, Veiverytė, Gečas? (...) Lietuvos tapytojai, per trejus metus išdrįsę surengti respublikinę parodą, gavo vieną saliukę. Kodėl? Todėl, kad dabar meno gyvenimui *diriguoja tie menotyrininkai, kuriems mūsų praeitis atrodo nevertinga*, neįdomi, nešiuolaikiška“.³¹ [kursyvas – D. C.].

Taigi naująsias meno formas ir naujųjų meno lauko agentų veiklą kvestionuojanti „tradicionalistų“ retorika tapo egzistencinės savignyos išraiška, kartu ir siekiu dequalifikuoti besiformuojantį naująjį meno lauko elitą, kaip intelektualiai nepajėgų tapti šiuolaikinio meno viešintoju. Panašios taktikos naudotos ir šiuolaikinio meno delegitimavimo procese – troškimas monopolizuoti *simbolinės prievartos* vykdymą skatino įvairiapusiškai menkinti priešininkų strategijas, nes, anot Bourdieu, „kai labiausiai „gryno“, griežčiausio ir siauriausio priklausymo apibrėžimo gynėjai deklaruoja, kad tam tikri menininkai iš tikrųjų nėra menininkai, ar kad jie nėra tikri menininkai, jie paneigia jų kaip menininkų egzistenciją (...)“.³² Tad nenuostabu, jog siekiant galios monopolio, buvo kvestionuojama pati galimybė šiuolaikiniam kūrėjams nusavinti meno ar menininko vardą. Dažnuose tekstuose šiuolaikiniai menininkai vadinami ne menininkais, bet „diletantais“, „mėgėjais“ ir „šarlatanais“³³. Jų menui apibūdinti vartojami tokie būdvardžiai kaip „vienadienis“ arba jis tiesiog pakeičiamas kitu – „žaidimu“, „niekalu“, „plagiatu“; tokios legitimuojančios sąvokos, kaip *kūryba, menininkas, kūriniai, menas* rašomos su kabutėmis, siekiant įteigti, jog rašinio autorius abejoja aptariamo produkcijos gamintojo kūrybos galimybėmis.³⁴ Dešimtmečio pradžioje, t.y., ir šiuolaikinio meno įteisinimo proceso pradžioje, gamintojo tariamą neprofesionalumą, kartu ir negalėjimą vadintis legitimuojamosiomis sąvokomis lėmė ir gamintojo nepriklausymas konkrečiam specifiniam dailės cechui – tapybos, grafikos, skulptūros: „(...) vienas iš *„kūrinių“* – Česlovo Lukensko (*muziko!*?) „Persižvaigždžiavimas“ dvokia iš tolo.“³⁵ [kursyvas – D. C.].

Naujojo meno kalba nuvainikuojama kaip neturinti galios, atimant iš jos aktualumo kriterijų, lyginant ją su „pasenusiu“, „išėjusiu iš mados“, „seniai matytu“ avangardu: vakarietiškos kultūros įtakos svarba, kurią deklaravo postmodernizmo šalininkai, kvestionuojama, akcentuojant jos žalą tautinei kultūrai³⁶ ir keliant abejones dėl jos produkcijos vertės. Daugelyje tekstų vakarietiškos įtakoms ir reiškiniams prikišama kokybės stoka; bandoma įteigti, jog šiuolaikinis Vakarų menas, toks, kos rodomas Lietuvoje (ŠMC), nėra vertinamas ir pačiuose Vakaruose: „...tų vargšų [menininkų iš Vakarų] jau gal padoresnės galerijos net už nemenkus pinigų nebeįsileidžia su jų pablizgintais gelžgaliais“.³⁷

Tokia pati dequalifikavimo „procedūra“ vykdoma ir naujojo meno vartotojo atžvilgiu, kuris, dėl savo simpatijos šiuolaikiniam menui vadinamas naiviu, nes „nenorėdamas atrodyti neišmanėlis, tuo [meno kūrinio konceptualumu] patiki (arba apsimeta patikėjęs)“.³⁸ Naujųjų meno formų akceptavimas suvokiamas kaip tolygus moraliniam, dvasiniam nuosmukiui ir estetinio išsilavinimo stokai.³⁹ Dažnai apeliuojama į „visuomenės daugumą“, kuri teikia pirmenybę tradiciniam menui, yra jo „išsiilgusi“, ką, esą, liudija pilnos lankytojų tradicinių, apžvalgiųjų parodų salės: „Individualistų paroda – tai vienintelė paroda Šiuolaikinio meno centre, kuri šiuo metu gausiai lankoma. Vadinasi, žmonėms labai reikia tokio meno. Žiūrovas ilgisi *dvasingumo*, ieško mene *žmogiškumo* bei jausmų polėkio. Jis *pavargo* nuo technikos eros pagimdytų *konceptualių meno žaidimų* (...)“.⁴⁰ [kursyvas – D. C.]. Daroma prielaida, kad šiai meno vartotojų daliai šiuolaikinis menas nėra priimtinas, kaip nedvasingas ir racionalus, nesuteikiantis peno širdžiai.

Taigi besiformuojančiame 10 dešimtmečio Lietuvos meno lauke matoma kova dėl meno legitimacijos monopolio, pasireiškusios specifinėmis simbolinės prievartos taktikomis. Vyresnioji, modernistinėje kultūros paradigmoje subrendusi menininkų karta, „tikrojo“ meno ir „tikro“ menininko sampratas siekė įtvirtinti dequalifikuodama naujojo meno ir jo šalininkų strategijas – orientaciją į Vakarų kultūrą, intelektualią kritikos kalbą ir kt. Tokia retorika liudijo ne tik siekį iš naujo įsitvirtinti pakitusiame meno lauke, bet ir reakciją į

naujų meno lauko agentų (kuratorių) pasirodymą bei menininko vaidmens susilpnėjimą. Jaunosios menininkų kartos menas ir jį propaguojanti kritika siekė įtvirtinti ir pagrįsti naujų meno formų legitimumą, pateisinti kūrybą kaip bendravimo būdą paiešką. Orientuodamiesi į platesnę šiuolaikinio meno terpę, kvestionuodami lietuvių tapybos tradiciją ir atmesdami tai, ką darė jų pirmtakai, jaunosios kartos kūrėjai kūrė savo skirtingumo vertę. Diegdami specifinius šiuolaikinio meno kriterijus, apsunkinančius patekimą į šiuolaikinio meno sublauką, jo propaguotojai ėmė kurti monopolį tam tikroje meno lauko dalyje.

2. INTERESŲ KONFLIKTAS: LDS – ŠMC

10 dešimtmetis pasižymėjo stipria centrinių institucijų konfrontacija dėl įtakos Lietuvos meno lauke. ŠMC ir LDS vadovų trintis peržengė institucinę erdvę ir persikėlė į kultūros periodikos puslapius. Šios ideologinės sandūros atšvaitai stipriai ženklino viso dešimtmečio meno publikacijas, parodų recenzijas, menininkų ir institucijų vadovų interviu; pareikšti savo priklausymą ar simpatijas vienai ar kitai „grupei“ buvo raginami ne tik dailininkai, literatai, kiti kultūros lauko dalyviai, bet ir politikai ar žurnalistai.

LDS ir ŠMC konfliktas savo apogėjų pasiekė 1992–1993 m., skirtingoje spaudoje pasipylus straipsnių, interviu ir laiškų gausai. Aktyviausiais ŠMC institucijos kritikais tapo meno lauko agentai, suinteresuoti LDS, kaip monopolį dailės gyvenime turinčios institucijos, ir „tradicijos“ išlaikymu. Naujojo ŠMC vadovo, jo vykdomos politikos šalininkų ir priešininkų, „radikalų“ ir „tradicionalistų“ konflikte Kęstutis Kuizinas pastarųjų imtas kaltinti valstybinių dotacijų švaistymu, „elitinio“ meno propagavimu ir autokratine veikla,⁴¹ pakreipusia ŠMC kryptį „dailininkams nepageidaujama linkme“ bei išstūmęs iš parodų salių tuos, kurie „iki 1992-ųjų sudarė lietuviškosios dailės kūrėjų branduolį, formavo jos nacionalinius ypatumus, atstovavo Lietuvai“.⁴²

Nors keičiantis dešinėsios ir kairėsios galios santykiams Vyriausybėje, Kultūros ministerijos pozicija ŠMC atžvilgiu kartais susvyruodavo,⁴³ ŠMC – LDS

konfliktas ir jėgų santykis visą dešimtmetį išliko panašus. Dešimtmečio viduryje ŠMC, tapusi dominuojančia šiuolaikinio meno lauko institucija, modernistinio kultūros elito požiūriu liko alternatyvaus diskurso gaminimo vieta. Taigi LDS pozicijų įtvirtinimas naujoje meno scenos sandaroje tapo esminiu vyresniosios kartos inicijuojamos kovos uždaviniu. Nenuostabu, jog LDS suvažiavimai, tapdavę metų įvykiu, kėlė neracionalias aistras ir nepamatuotas iliuzijas: 1996 m. išryškėjusi sąjungos krizė daugelio menininkų buvo išgyventa kaip egzistencinė trauma; dailininkai, sovietmečiu naudojęsi sąjungos teiktomis privilegijomis, galimą organizacijos mirtį suvokė kaip „skausmingą dvasinį sukrėtimą“.⁴⁴

Senosios organizacijos siekis išlikti ir monopolizuoti dailės gyvenimą reiškė sovietmečiu įsitvirtinusio elito, turinčio *status quo*, nenorą užleisti turėtų pozicijų, todėl suvažiavimuose priimami nutarimai Seimui ir Vyriausybei, prašantys atkreipti dėmesį į varganą dailininkų finansinę ir socialinę būklę, spaudoje kėlė jaunosios menininkų kartos ir jos šalininkų pasipiktinimą: į valdžios institucijas kreipėsi menininkai, sovietmečiu gavę butus, automobilius, dirbtuves ir kitas socialines garantijas, apie kurias jaunieji menininkai nepriklausomoje valstybėje negalėjo nė svajoti.⁴⁵ Vyresnioji menininkų karta, sudariusi LDS branduolį, kaltinama ne tik pasinaudojusi visomis okupacinės valdžios teiktomis privilegijomis, bet ir sovietinio mentalito, įpročių ir autoritariško reglamentuoto požiūrio išlaikymu, „partinių susirinkimų“ tradicijos tęsimu ir troškimu išlaikyti vieną, „teisingą“ sąjungos daugumos nuomonę.⁴⁶ Kita vertus, neigtyvus tokios LDS aktyvistų pozicijos vertinimas buvo sąlygotas ir bendro sociopolitinio konteksto: anachronistiškai skambėjo vienos menininkų grupės noras išlikti privilegijuota valstybėje, kurioje jaunoji karta nebeturėjo jokių materialinių ir socialinių garantijų.

Vis dėlto reikia pastebėti, jos sovietmečiu sukauptas simbolinis kapitalas savo statusą padėjo įtvirtinti ir „nonkonformistiniam“ (arba, pasak menotyrininko Alfonso Andriuškevičiaus, „seminonkonformistiniam“) elitui, monopolizavusiam svarbiausias vietas modifikuotose meno institucijose, įvairiose ekspertų komisijose. Nors šis elitas, kurio branduo-

lys susibūrė į grupę „24“, bandė save legitimuoti sudarydamas opoziciją vadinamajam konformistiniam sovietmečio meno elitui, jos nariai buvo Dailės akademijos profesorai ir dėstytojai, Baltijos tapybos trienalijų dalyviai ir laureatai, meno tarybų nariai, įtakingi Dailininkų sąjungos veikėjai, personalinėms parodoms gaudavę geriausias parodų sales. Taigi dauguma modernistinio elito sukurtų grupių, deklaravusių menininko individualybės prioritetą, kiekvieno nario kūrybinę laisvę, tokiu būdu kovojo už savo būvį: „už galerijas, už jų meno reklamą, leidybą, už dotacijas, už galimybę išeiti į užsienį ir pan.“⁴⁷

Vyresniosios kartos kova dėl savo padėties pasikeitusioje meno lauko sanklodoje, neslepama nostalgija buvusiai monopolinei praeičiai neleido susitaikyti ne tik su pakitusiu menininko socialiniu statusu, bet ir nauja menininko ir institucijos santykių situacija, ŠMC, kaip savarankiškos institucijos statusu. Nesusitaikymas su įtakos sferos susiaurėjimu ženklino daugelį publikacijų, kuriose „nudvasinto, suniveliuoto, individualumo žymes praradusio“ šiuolaikinio meno kritika buvo palydima skausmingais apgailestavimais dėl ekspozicinių salių praradimo.⁴⁸ Nors paprastai buvo linkstama rašyti apie naujojo diskurso „prasmę“ ar „vertę“, nepamiršamos ir galios „vietos“, kuriose jis produkuojamas, tad šiuolaikinis menas – „antiestetiškas“, „brutalus“ ir „atvirai ciniškas“ – buvo siejamas su savo „globėjais“, kuriems „netrūksta stambių (finansiška) rėmėjų“.⁴⁹

Mėginimas iš naujo įtvirtinti savo pozicijas toje ekonominės ir simbolinės galios vietoje – Šiuolaikinio meno centre – buvo bandomas įgyvendinti, kovojant dėl teisės rengti sovietinę tradiciją tęsiančias *apžvalginio tipo* parodas, patenkinančias didelio Dailininkų sąjungos narių skaičiaus poreikius. Nors toks parodų organizavimo būdas buvo ne kartą aštriai kritikuotas, šis modelis, ko gero, tapo viena iš vyresniosios menininkų kartos saviidentifikacijos formų. Jau dešimtmečių sandūroje kritikuota Dailininkų sąjungos parodų politika, kaip „štampuojanti leisgyves menkavertes parodas“⁵⁰ tokios parodų rengimo tradicijos neatsisakė: „esame šalininkai kūrėjo ir jo kūrybos prioriteto, su apžvalginių, tradicinių parodų planavimu ir kolek-

tyviniu jų organizavimu, kaip, beje, ir buvo iki tam tikro laikotarpio“.⁵¹ Todėl nepaisant to, jog pačios Dailininkų sąjungos iniciatyva buvo keletas bandymų konceptualizuoti vadinamąsias tradicines metines parodas,⁵² jos sovietinis modelis nesuteikė galimybės kuratorėms nei griežtai apibrėžti koncepcijos, nei suformuoti atrinktų kūrinių visumos, todėl idėja liko deformuota, be subjektyvaus žvilgsnio akcentų.⁵³ Siekis išlaikyti sovietmečiu įtvirtintą parodų organizavimo struktūrą, kartu įtvirtinti naujus meno valdymo principus deklaruojančioje institucijoje, ženklino dviejų sistemų, dviejų galios laukų sankirtą. Taigi Dailininkų sąjungos vadovybės ir daugelio jos narių siekis išlaikyti apžvalginę parodų rengimo praktiką turėjo sustiprinti monopolį praradusių „tradicionalistų“ pozicijas meno lauke ir įtvirtinti su vyresniąja menininkų karta identifikuojamas sovietmečio tradicijas.

Nors tradicines pažiūras deklaruojančio menininkų elito mėginimas sovietinio modelio parodas sieti su „nonkonformistine“ laikysena“, kurią esą svarbu palaikyti tiesiog sukeičiant akcentus – priešintis jau ne gniuždančiai totalitarinei sistemai, bet „steriliems“, „pragmatiškiems“ reiškiniams – ženklino šiame dešimtmetyje paaštrėjusį manualinės raiškos kompleksą,⁵⁴ tačiau LDS narių ir daugelio „tradicijos“ šalininkų nepasitenkinimas „vakarietiškomis“, „mums nebūdingomis“, „kosmopolitiškomis“ ir „ilgaamžės tradicijas niekinančiomis“ šiuolaikinio meno apraiškomis slėpė šios lauko agentų dalies interesą išlaikyti lauke monopolį; daugelyje tekstų, straipsnių ir interviu išsprūdo apgailestavimai dėl prarastos pozicijos pasikeitusiame meno lauke: „Siekis bet koku būdu gauti valstybines dotacijas skatina nešvarią konkurencinę kovą, anoniminius „elitinio“ meno junginius, valstybinių kultūros valdymo postų grobimą ar naikinimą. Natūrali šio proceso seka – iš *potencialių konkurentų atimamos galimybės eksponuoti, atlikti, spausdinti kūrinius, koncertuoti* ir pan.“ [kursyvas – D. C.].⁵⁵ Naujųjų institucijų finansinė galia lyginta su sovietmečio ideologijos cenzūra,⁵⁶ tačiau akivaizdu, kad „viską niveliuojančio“, „nepripažįstančio tradicijų ir tęstinumo“ meno kritika slėpė užmaskuotą ne tik simbolinio,⁵⁷ bet ir ekonominio intereso buvimą.⁵⁸

Situacija, kuomet prestižiniai ekspoziciniai plotai, valstybės ir privačių fondų lėšos, garsiausių menotyrininkų pajėgos ir žvilgsniai nukreipti tik viena kryptimi, kelia nerimą. Kaip vertinti faktą, kad pustuštėse, bet šiuo metu geriausiai įrengtose Šiuolaikinio meno centro salėse (beje, išlaikomose mokesčių mokėtojų lėšomis) eksponuojami objektai, vargiai priskirtini menui (...).⁵⁹

LDS nesusitaikymas su agresyvia šiuolaikinio meno institucijų ir ypač ŠMC veikla skatino imtis alternatyvių strategijų, mažinančių pastarųjų įtaką ir galią šiuolaikinio meno sublauke.⁶⁰ Kita vertus, LDS siekis tapti dominuojančia neapsiribojo tik ŠMC, kaip prarastos įtakos zonos vieta.⁶¹ Aktyviausių LDS narių pareiškimuose buvo apgailestaujama ir dėl prarastos kontrolės pačios sąjungos viduje,⁶² ir už jos ribų.⁶³

Tokią LDS vadovybės politiką ŠMC atžvilgiu, be abejo, skatino stiprėjantis šios institucijos, kaip centrinės reprezentacinės meno erdvės, vaidmuo, kurį palaikė ir stiprino didžioji dalis vidurinėsios ir jaunosios kartos meno kritikų bei menininkų. Daugelyje „atsakymų“, laiškų ir peticijų, reaguojančių į tradicionalistų kritiką, buvo deklaruojamas eksperimentinės, į Vakarų šiuolaikinio meno struktūrų modelius besiorientuojančios institucijos politikos palaikymas;⁶⁴ kvestionuojama LDS tęsiama sovietinė „oficialaus“ meno reprezentavimo tradicija,⁶⁵ kritikuojama sąjungos narių propaguojama modernistinė individualizmo ideologija, skatinanti menininko – genijaus, kuriam nebūtinai režisierius, sampratą.⁶⁶ LDS organizuojamos apžvalginės parodos kritikuojamos kaip „kičo, meno nuosmukio demonstravimas“.⁶⁷ Kartu propaguojamas ŠMC kuriamas naujas parodų modelis bei jame reprezentuojamos „postmodernistinio“ meno tendencijos.

IŠVADOS

Bendrais bruožais apžvelgus 10 dešimtmečio Lietuvos kultūros periodikos publikacijas matome, jog šiuo laiku buvo įtvirtinti svarbiausi specifiniai meno legitimacijos mechanizmai: vyresnioji, modernistinėje kultūros paradigmoje subrendusi menininkų karta, praradusi turėtas dominuojančias

pozicijas, siekė dequalifikuoti šiuolaikinio meno propaguotojų bandymus nusavinti „tikro“ meno ir „tikro“ menininko sampratą kaip intelektualiai nepajėgias bei savo legitimacijos siekė palaikydama sovietmečiu įtvirtintas tradicijos ir dvasingumo mitologemas. Tuo tarpu jaunoji, šiuolaikinį meną kuriančių ir propaguojančių menininkų bei kritikų karta, orientuodamasi į platesnę šiuolaikinio meno terpę, atsiribojo nuo lietuvių tapybos tradicijos bei subjektyvistinės kūrybos taktikas įteisinančios meno kritikos sąvokų (tokių kaip „mitas“, „metafora“, „archetipas“ ir kt.), kurdami savo skirtingumo vertę „vakarietišku“ ir intelektualiu diskursu.

Centrinių Lietuvos meno institucijų konfrontacijos atspindžiai šio laikotarpio periodikoje, LDS mėginimas išlaikyti sovietmečiu įtvirtintą parodų organizavimo struktūrą, kartu įsitvirtinti šiuolaikinio meno institucijoje, besiorientuojančioje į vakarietiškus prototipus, ženklino ne tiek dviejų meno sistemų sankirtą ar stiprėjančią meno lauko fragmentaciją, kiek institucijos bei jos šalininkų siekį pratęsti „tradicijas“, siejamas su socialinėmis privilegijomis ir išskirtiniu menininko statusu. Kita vertus, tai liudijo akivaizdų simbolinio ir ekonominio intereso egzistavimą, skatinusį kvestionuoti ŠMC veiklos teisėtumą ir pagrįsti LDS monopolijos siekius. Taigi, daugeliu atvejų, meno lauko dominuojančių jėgų kova vyko ne dėl estetinių ar ideologinių vertybių, bet dėl institucinės galios įtvirtinimo.

Nuorodos

¹ Siekiant išlaikyti tvirtas kultūros lauko pozicijas galios lauke, 1990 m. įsteigtas Kultūros kongresas – kuriuo, kaip nauju valdymo mechanizmu, elito atstovai ketino kurti kultūros politikos nuostatas, kartu ir kontroliuoti valdžios institucijas, vykdančias kultūros reguliavimo funkcijas. Žr: Stoškus, Krescencijus. *Kultūros prioritetas: tradicija ir naujoji politika*. In: *Kultūros barai*, nr. 5, 1990, p. 4.

² „Identitetai yra iš esmės įsivaizduojami, (...) priklauso mybės tam tikrai grupei jausmas nėra tiesiogiai palaikomas bendrų patirčių (...) jis yra formuojamas ir stiprinamas ideologinėmis priemonėmis“. Rindzevičiūtė, Eglė. *Europietiško problema diskusijose apie lietuvišką nacionalinę identitetą*. In: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, nr. 2, 2002, 23 p.

³ Bourdieu, Pierre. *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996, p. 229.

⁴ Swartz, David. *Culture and Power: the Society of Pierre*

Bourdieu. Chicago, London: University of Chicago Press, 1997, p. 221–222.

⁵ Tokias kategorijas savo disertacijoje išskiria Skaidra Trilupaitytė. „Tradicionistais“ ji apibūdina buvusios tvarkos šalininkus (besiorientuojančius į prieškario ir sovietmečio pavyzdžius), o „radikalais“ – naujovių siekusius lyderius. Šios kategorijos, anot autorės, apibendrina ir tuometinių diskusijų viešojoje erdvėje (ypač nuo 1993 m.) suformuotus epitetus. Žr.: Trilupaitytė, Skaidra. *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požiūriu. Devintojo dešimtmečio pabaiga–dešimtojo dešimtmečio pradžia*: humanit.m.dr. disertacija. VDA. Vilnius, 2002, p. 9.

⁶ Donskis, Leonidas; Jonušas, Kazys. *Kultūra sau, politika sau*. In: *Literatūra ir menas*, 1995 05 27.

⁷ Rubavičius, Vytautas. *Apie postmodernųjį lietuvių kultūros poslinkį*. In: *Literatūra ir menas*, 1995 11 18.

⁸ Jono Valatkevičiaus teigimu, jaunosios kartos tapatybės paieškos, noras įsitvirtinti kaip menininkui, kurio nuomonės paisoma, rodė „norą tikėti, kad menas yra itin svarbus socialinis reiškinys, galintis paveikti visuomenės gyvenimą...“. Taigi daugelis net ir jaunesnės kartos lietuvių menininkų tebegyveno modernistinės paradigmos teritorijoje. Valatkevičius, Jonas. *Menininko biografinis tyrimai. Kosto Bogdano instaliacija „Lietuvos Aido“ galerijoje*. In: *7 meno dienos*, 1999 03 14.

⁹ Jablonskienė, Lolita. *Kūrėjo identiteto problema ir šiuolaikinė dailė*. In: *Menotyra*, nr. 4, 1999, p. 34.

¹⁰ Jablonskienė, Lolita. *Naujoji Lietuvos dailė*. In: *Literatūra ir menas*, 1996 09 28.

¹¹ Kunčius, Herkus. *Atviro meno poreikis*. In: *Literatūra ir menas*, 1990 04 26.

¹² Grigoravičius, Saulius. *Intelektualus menas – alternatyva tradicijai*. In: *Literatūra ir menas*, 1990 06 09.

¹³ Taip dešimtmečio pradžioje daugelio recenzentų tekstuose vadinamas šiuolaikinis menas – performansai, instaliacijos, hepeningai ir kt.

¹⁴ Jonas Valatkevičius „Individualistų“ grupės parodos ŠMC proga paskelbtame straipsnyje dekonstravo modernistinę grupės strategiją, slypinčią po komunikacinių, šiuolaikinam menui būdingomis, pastangomis. Žr.: Valatkevičius, Jonas. *Aš esu = kaip aš atrodau? Apie Individualistų grupės parodą ŠMC*. In: *Šiaurės Atėnai*, 1997 07 12.

¹⁵ Dubinskaitė, Renata. *Pacifizmas, Nudizmas ir nekaltybė*. In: *Šiaurės Atėnai*, 2000 12 06.

¹⁶ Šepetytė, Danutė. *Gražu tai, kas išnyksta. Interviu su E. Rakauskaite*. In: *Respublika*, 1996 03 26.

¹⁷ Kuizinas, Kęstutis. *Konteksto implikacijos*. In: *Šiaurės Atėnai*, 1994 12 17.

¹⁸ Kinčinitis, Virginijus. *Lietuvių postmodernizmas – stilius iš vieko*. In: *Kultūros barai*, nr. 8, 1991, p. 5–6.

¹⁹ Ten pat, p. 5–6.

²⁰ Skurvidaitė, Sandra. *Šuolis į kitą laiko juostą. Kultūros barai*, nr. 8, 1992, p. 28.

²¹ Kuizinas, Kęstutis. *Konteksto implikacijos*. In: *Šiaurės Atėnai*, 1994 12 17.

²² Ten pat.

²³ „Didžiausia bėda, kad visur kišasi vadinamieji meno kritikai. Dalis jų geba tik kurią nors grupelę stumti, apie dailininko, kuris 50 metų kasdien stovi už molberto, kūrybą sprendžia su aplombu“. Bičiūnas, Rimantas. *Ant nostalgijos kranto*. In: *Dienovidis*, 1996 05 10.

²⁴ Dailininkas R. Bičiūnas, teigdamas, kad menininkai neprivalo rūpintis salių nuoma, su ilgesiu sako: „Šeiminkai

parodų salę, kurią mes visi iš savo kišenės išlaikom, turėtų jam pasiūlyti: Kokia mums garbė, kad sutikot pas mus parodą surengti“. Bičiūnas, Rimantas. *Ant nostalgijos kranto*. In: *Dienovidis*, 1996 05 10.

²⁵ Giedrius Kazimierėnas. In: Liniauskas, Jonas. *Satyras mėnesienoje*. In: *7 meno dienos*, 1994 02 18.

²⁶ Apie kritikos situaciją atgimimo laikotarpiu Krescencijus Stoškus rašė: „Persitvarkymo vėjų dvelkimas dar neišjudino nusistovėjusio meno teorijos oro. Tiesa, kai kurie teorijos liguistumo simptomai jau užkliudyti: peikiama patikaujančioji, ritualinė, komplimentinė kritika, smerkiamas kritikų bailumas, neprincipingumas, konformizmas, amoralumas. Bet čia tematamos tik kritikų charakterio pakrikimas ir išorinės sankcijos, kurių sulaukia kritikai, neatsargiai paminėję neliečiamumo statusu apdovanojus menininkus.“ Stoškus, Krescencijus. *Kūrybos prasmė ir galia. Forumas „Menas ir kultūros atsinaujinimas“*. In: *Kultūros barai*, nr. 12, 1987, p. 33.

²⁷ Lankauskas, Romualdas. *Žaidimas menu (ne stiklo karoliukais)*. In: *7 meno dienos*, 1994 02 18.

²⁸ A. Jablonskienė savo publikacijoje apie ŠMC parodą „Daugiakalbiai peizažai“ gana ironiškai vertina sudėtingą teorinį naujosios kritikos diskursą. Cituodama parodą lydėjusio leidinio tekstą, autorė komentuoja: „šis meno tyrinės gražbylostės perlas vertas dėmesio, nes toks kalbėjimas – simptomiškas. ŠMC salėse ne kartą yra tekę matyti panašių tekstų, anotuojančių avangardinio meno parodas“. Jablonskienė, Audronė. *Peizažai už 60 000 dolerių*. In: *Respublika*, 1997 01 09.

²⁹ „Valstybė – apgailėtinių elementarų kraštas, todėl galvoju, kad globoti dvasinės veiklos sritis – viena pagrindinių valdžios prievolių. Kaip valstybė rūpinasi savo valstybingumo ir funkcionavimo struktūromis, tai taip ji turi rūpintis savo dvasinių institucijų gyvenimu. Siūlau: sudaryti teoretikų – filosofų grupę, etatinę. Kad bendrai su kitomis kūrybinėmis sąjungomis, kurios uždavinys būtų formuoti, pagrįsti ir nuolat aiškinti Valstybės veikėjams ir visuomenei žodžiu ir per spaudą, kad negalima kūrybinių grupių skandinti bendroje rinkoje. Valstybei, kuri yra abejinga savo dvasinės veiklos institucijų veiklai gresia neišvengiama bendrosios kultūros krizė ir nužmogėjimas“. [kursyvas mano – D. C.] A. Stasiulevičiaus kalba LDS XIII suvažiavime, 1991 11 16, LDS suvažiavimo stenograma, *LDS archyvas*.

³⁰ „Jie [kultūrinių laidų autoriai – D. C.] niekaip nesupranta, kad raukšlėtas dailininko veidas ekrane visai kas kita negu amžinai spindintis politiko.“ Sventickas, Valentinas. *Meno kūrėjai ir negailestinga tikrovė. Lietuvos rytas*, 1999 04 06.

„Nenormalu, kad mūsų visuomenėje į pirmą planą iškilo politikai, toliau – mergaitės su madomis, visi tie masiniai renginiai. Ir labai mažai dėmesio skiriama rimtajai kultūrai“. Mikšionienė, Rūta. Pokalbis su G. Raudoniu, A. Kliauga, A. Stasiulevičiumi. In: *Lietuvos rytas*, 1998 03 10.

³¹ Giedrius Kazimierėnas, cit. iš Liniauskas, Jonas. *Satyras mėnesienoje*. In: *7 meno dienos*, 1994 02 18.

³² Bourdieu, P., min. veik., 1996, p. 223.

³³ Taip A. Andriuskevičius, R. Antinis ir Č. Lukenskas vadinami S. Žirgolio laiške – proteste, parašytame menininkų pirmosios parodos LDS namuose 1990 metais, proga. Žr.: Kanopkaitė, Rūta. *Ver-r-r-r-r-žimasis iš Europos užpelkio?...* In: *Kauno diena*, 1990 02 23.

³⁴ Ten pat. (S. Žirgolio laiškas).

- ³⁵ Kanopkaitė, Rūta. *Ver-r-r-r-žimasis iš Europos užpelkio?...* In: *Kauno diena*, 1990 02 23.
- ³⁶ „Apie žalingą jų [„interkultūrų“] poveikį tautinėms kultūroms su nerimu yra kalbėję Skandinavijos, Prancūzijos ir kitų didelių valstybių kultūrologai. Geriau atrodyti kiek senamadiškiems, nei priimti svetimų kultūrų surogatą“. Kynas, Arūnas. *Ir žiūrovai turi teisę*. In: *Literatūra ir menas*, 1993 01 23.
- ³⁷ Lankauskas, Romualdas. *Žaidimas menu (ne stiklo karo-liukais)*. In: *7 meno dienos*, 1994 02 18.
- ³⁸ Ten pat.
- ³⁹ Žr.: Šilenkaitė, Loreta. *Ar visuomet menas yra menas?* In: *Atgimimas*, 1998 10 23.
- ⁴⁰ Tumėnienė, Nijolė. *Ar baigiasi romantikų epocha Lietuvoje?...* In: *Literatūra ir menas*, 1994 04 23.
- ⁴¹ Žr.: Kynas, Arūnas. *Ir žiūrovai turi teisę*. In: *Literatūra ir menas*, 1993 01 23.
- ⁴² *Atviras laiškas Kultūros ministrui*. In: *Literatūra ir menas*, 1993 02 06.
- ⁴³ Kultūros ministru tapus Dainiui Trinkūnui, buvo pareikšta: „Ponas Kuizinas privalo būti tolerantiškas ir suktis su DS reikalavimais dėl visų dailininkų lygybės arba susirinkti daiktus ir išeiti“. Vilkelytė, Daiva. *Vilniaus menininkai ginčijasi dėl supelijusio pyrago*. In: *Lietuvos Aidas*, 1993 03 04.
- ⁴⁴ Žr.: Aloyzo Stasiulevičiaus interviu. In: Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Dailininkų Sąjungos suvažiavimas – lyg Seimo rinkimų repeticija*. In: *Lietuvos rytas, Mūsų malūnas*, 1996 03 15.
- ⁴⁵ Žr.: Mikšionienė, Rūta. *Dailininkų sąjungos laivas dar skęsta*. In: *Lietuvos rytas: Mūsų malūnas*, 1998 04 28.
- ⁴⁶ Žr.: Mikšionienė, Rūta. *Dailė visuotinio chaoso parašėse*. In: *Lietuvos rytas: Mūsų malūnas*, 1996 08 15.
- ⁴⁷ Laučkaitė, Laima. *Grupė 1 apie Grupę 24*. In: *Literatūra ir menas*, 1990 04 07.
- ⁴⁸ „Nejaugi tos vilniškės salės taip ir bus paliktos nesibaigiančiam nesubrendėlių pasimaivymui? O juk čia galėtume įrengti visiškai padorią ir išpūdingą nuolatinę XX amžiaus dailės ekspoziciją“. Lankauskas, Romualdas. *Anglijon vėl sugrįžus. Po septynerių metų*. In: *Kultūros barai*, 1999, nr. 11, p. 63.
- ⁴⁹ Šilenkaitė, Loreta. *Ar visuomet menas yra menas?* In: *Atgimimas*, 1998 10 23.
- ⁵⁰ Andriušytė, Rasa. *Visiems reikliams pesimistams*. In: *Kultūros barai*, nr. 2, 1990, p.11
- ⁵¹ Laiškas Kultūros ministrui J. Nekrošiui, 1995 09 05, *LDS archyvas*, ap.1, b. 83.
- ⁵² Vienas tokių bandymų – 2000 metais ŠMC surengta paroda *Tradicija ir ateitis*, kuratorės: E. Lubyte, I. Kuizininė.
- ⁵³ Narušytė, Agnė. *Formalinės progresijos*. In: *Šiaurės Atėnai*, 2000 11 04.
- ⁵⁴ *Šiuolaikinė tapyba: tarp pragmatiškumo ir „atkerėtos“ realybės*. In: *Naujasis židinys – Aidai*, 2000/6, p. 342.
- ⁵⁵ Kynas, Arūnas. *Ir žiūrovai turi teisę. Literatūra ir menas*, 1993 01 23. Kitame dienraštyje dailininkas R. Bičiūnas apgailestavo, kad ŠMC per mažai dėmesio skiriama Lietuvos menininkams: „Tik 30 procentų vietos čia skiriama nacionalinei dailėi, o 70 – užsieniečiams. O turėtų būti atvirkščiai“. Bičiūnas, Rimantas. *Ant nostalgijos kranto*. In: *Dienovidis*, 1996 05 10.
- ⁵⁶ „Tačiau egzistuojanti realybė sukelia prieštarų minčių: ar ideologinės cenzūros nepakeis dar baisesnė – finansinė ar kokia kitokia.“ Nalevaika, Eugenijus. *Ar tradicijai jau metas į kapus?* In: *Kauno diena: Santaka*,

1998 11 14. „Anksčiau visas gyvenimo sritis reguliavo ideologiniai svertai, dabar – finansiniai. Akivaizdu, kad jais manipuluojant galima formuoti tam tikrą dailės politiką Lietuvoje. Įdomu, kaip tokią ŠMC strategiją vertina pats Sorosas?“ Jablonskienė, Audronė. *Peizažai už 60 000 dolerių*. In: *Respublika*, 1997 01 09.

⁵⁷ Dailininkų sąjungos siekį kontroliuoti visas su dailė besisijiančias sritis, rodo LDS vadovybės nuostaba, kad Nacionalinės premijos laureatais tapo keli sąjungai nepriklausantys menininkai; Žr.: Rūta Mikšionienė *kalba su G. Raudoniu, A. Kliauga, A. Stasiulevičiumi*. In: *Lietuvos rytas*, 1998 03 10. Kita sritis – Vilniaus dailės akademijos švietimo programos kontrolė: „Reikia tartis ir kalbėti koks akademinio paruošimo lygis, kiek ir kokių sričių dailininkų reikia šiuo metu Lietuvai, (...) Dailės akademija taip įsijautė į kone paskutinės instancijos vaidmenį, jog kartais prieinama iki komiškų situacijų: mes nesame kviečiami į svarbius renginius, pasitarimus, nes dailės akademija jau yra už Dailininkų sąjungą viską nusprendusi, tik pamiršusi apie tai pranešti“. [kursyvas – D. C.]. G. Raudonius, kalba LDS suvažiavime, 1998 04 24. *LDS archyvas*. Ap. 1, b. 125. Kita vertus, 1997 m. Dailininkų sąjungos konferencijoje pasakytoje LDS pirmininko G. Raudoniaus kalboje išryškėjo tokios LDS „įtakos zonos“: LDS buvo viena iš Spaudos, radijo ir televizijos fondo steigėjų, turėjo savo deleguotus atstovus šio fondo taryboje, Nacionalinio radijo ir televizijos taryboje, Radijo ir televizijos komisijoje, aktyviai dalyvavo Vilniaus menininkų rūmų veikloje. Žr.: *LDS pirmininko ataskaita. LDS archyvas*. Ap. 1, b. 107.

⁵⁸ Vienoje pirmųjų diskusijų tarp LDS ir ŠMC šalininkų paskatinusioje publikacijoje, dailininkai A. Stasiulevičius, R. Bičiūnas ir L. Tuleikis rašė: „Šiuo metu Dailininkų sąjunga yra nušalinta nuo daugelio veiklos sričių. Ji nedalyvauja valstybinių stipendijų skirstyme (rekomendacijas rašo atskiri dailininkai). Siūlant kandidatus Nacionalinėms premijoms gauti irgi neatsižvelgiama į Sąjungos nuomonę. Nėra mūsų atstovo Kultūros ir švietimo ministerijos kolegijoje. Žinomi dailininkai nedalyvauja kūrinių užpirkimo komisijos darbe. Komisijos daugumą sudaro neseniai baigę Dailės akademiją dar neturintys reikiamos kvalifikacijos menotyrininkai. Dažniausiai perkami tik vienos kūrybinės grupės (24) dailininkų darbai (...). Su Dailininkų sąjungos nuomone nesiskaitoma, kaip pavyzdžiui, Kultūros ir švietimo ministerijoje sprendžiama, koks turėtų būti šiuolaikinių meno kūrinių išvežimo muitas“. [kursyvas – D. C.]. A. Stasiulevičius, R. Bičiūnas, L. Tuleikis. *Dailininkų kryžiaus keliai*. In: *Vakarinės naujienos*, 1993 01 08. 1997 metais Kultūros kongrese pasakytoje kalboje tuometinis LDS pirmininkas G. Raudonius tvirtino: „Valstybė yra atsakinga už kultūros institucijų išlaikymą, todėl privalėtų pastoviai dotuoti organizacijas, kurios prisideda prie kultūros puoselėjimo, kai jų veiklos rezultatai turi išliekamosios vertės. (...) Menininkus Lietuvoje šiandien atstovauja meno kūrėjų sąjungos ir šių organizacijų asociacija. Štai šios institucijos turi būti pripažintos kaip Nacionalinės“ [kursyvas – D. C.], *LDS archyvas*. Ap. 1, b. 107, p. 16.

⁵⁹ Nalevaika, Eugenijus. *Ar tradicijai jau metas į kapus?* In: *Kauno diena: Santaka*, 1998 11 14.

⁶⁰ Skulptoriui S.Kuzmai pasiūlius steigti conceptualaus meno sekciją, „nes ŠMC piktnaudžiauja šia situacija“, 1995 metais birželio 22 LDS Prezidiumo nutarimu įkurta netradicinių meno formų sekcija. Žr.: *LDS prezidiumo*

protokolas nr. 7, LDS archyvas. Ap. 1, b. 83. Tų pačių metų spalio mėnesio prezidiumo posėdyje L. Pivoriūno siūlymas įkurti dailininkų tarybą prie ŠMC įkūnijo, ko gero, daugelio jo narių didžiausią troškimą: „...turi būti įkurta dailininkų taryba prie ŠMC, be kurios sutikimo vienas Kuizinas nieko negalėtų padaryti. Taryba nusprendžia – Kuizinas vykdo“. Šiame posėdyje nutarta „parengti dailininkų profesionalų tarybos prie Kultūros ministerijos, įtakojančios dailės vyksmą Lietuvoje, apmatų“. Žr: *LDS prezidiumo protokolas, 1995 10 05*, nr. 10. *LDS archyvas*. Ap. 1, b. 83. Panašių bandymų pažaboti ŠMC autonomiją buvo ir daugiau (pvz., reikalauta, kad pusė ŠMC ekspozicinio ploto per metus būtų perduodama LDS, reikalauta pateikti sąmatas, kaip naudojamos lėšos rengiamoms parodoms ir t. t.), tačiau bene visi jie nesulaukė palankios valdininkų reakcijos.

⁶¹ LDS vadovybė ne kartą kreipėsi į vyriausybės atstovus ir Kultūros ministeriją, reikalaudami Vilniaus parodų rūmus atiduoti LDS, paliekant ir jiems skiriamą valstybės dotaciją, tačiau šis susirašinėjimas naudos nedavė ir Parodų rūmai, 1992 metais tapę Šiuolaikinio meno centru, liko pavaldūs Kultūros ministerijai, kartu parengti ir ŠMC veiklos nuostatai, iš esmės, eliminuojantys LDS galiybę kištis į ŠMC veiklą.

⁶² Ypač aštri konfrontacija sąjungos viduje kilo daliai tapytojų pareiškus norą įkurti vienminčių grupę „24“, tuo labiau, kad pastarieji reikalavo ne tik kūrybinės, bet ir finansinės nepriklausomybės. Žr: *Protokolo nr. 14, 1989 10 18. LLMA*. Ap. 1, b. 4. Kitas konfliktas įsižiėbė įsikūrus Vilniaus tapytojų asociacijai – Vilniaus savivaldy-

bėje registruotai visuomeninei organizacijai, kurios prezidentas A. Beinoravičius pareikalavo iš LDS dalies turto – keturių LDS objektų. Žr: *LDS archyvas*. 1994. Ap. 1, b. 79.

⁶³ 1999 m. vasario 22 dienos laiške Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojai K. Prunskienė skundžiamasi, jog LDS negauna jokių pajamų iš į užsienį išvežamų LDS narių meno kūrinių: „Matome, kad gerokai pašlijo išvežamų iš Lietuvos šiuolaikinių dailės kūrinių (neretai turinčių muziejinę, išliekamąją vertę) kontrolė, dailė virsta pasipelnymo objektu. Nukenčia ir šiuolaikinės lietuvių dailės prestižas, mūsų dailė užsienyje pristatoma vienpusiškai, pardavinėjama pusvelčiui. Be to, kitoms organizacijoms, kooperatyvams, asmenims išvežant LDS narių kūrybą, materialiai nukenčia pati LDS (...). Toliau prašoma atleisti LDS nuo valiutinio mokesčio, kad visi išvežantys LDS narių kūrinius, jai sumokėtų 10 procentų vertės valiuta. Kad be LDS leidimo nebūtų leidžiama išvežti kūrinių pardavimo tikslais. Be LDS kontrolės leisti išvežti 3 kūrinius, o autoriui – 5.“ Akivaizdu, kad po tariamu sąjungos vadovybės susirūpinimu „šiuolaikinės dailės prestižu“ slypi finansinis interesas išlaikyti išsiplėtusios rinkos kontrolę. Žr: *LLMA*. Ap. 1, b. 28.

⁶⁴ Jurėnaitė, Raminta. *Ar ne per greitai užmirštam vakybę dieną?* In: *Literatūra ir menas*, 1993 02 27.

⁶⁵ Vaitkūnas, Arūnas. *Kur veda dailininkų „kryžiaus keliai“?* In: *Literatūra ir menas*, 1993 02 27.

⁶⁶ Grigoravičienė, Erika. *Pasirodymai*. In: *Literatūra ir menas*, 1992 09 12.

⁶⁷ Jonušys, Laimonas. *Kurčiųjų džiazas*. In: *7 meno dienos*, 1993 10 08.

Daiva Citvarienė

Vytautas Magnus University, Kaunas

Imagined Identities and Mechanisms of Legitimation in the Discourse of the Lithuanian Art of 1990s

Key words: art field, value of difference, symbolic violence, symbolic capital, art institutions.

Summary

The present article attempts to discuss probably the most significant aspect of the Lithuanian art discourse in the 1990s – the struggle between the competing ideologies and dominant interest groups, as well as the specific mechanisms for legitimizing art and certain forms of struggle formulated by these groups. At the same time, the article attempts to reveal how ideological means were used within the context of artistic discourse to formulate and strengthen the „imagined“ identities or subordination to one of the dominant forces of artistic field.

The transformational problems felt by the post-soviet society – traumatic experience and “post-socialist condition” – which marked the 1990s, incited discussions within the cultural discourse about the crisis of values, the search for identity, and the spread of nationalistic ideas. The development of culture after 1990 not only encouraged active discussions about the cultural “crisis” but also revealed the ambitions of the cultural elite to retain the mystical role of the nation’s “guide”, and “mentor”. The moralistic discourse articulated by the artists of older

generation established nationalistic rhetoric. „Nationality“ and Christianity – central factors of cultural identity which sustained the tradition of romantic nationalism and patriotic monumentalism – became the main concepts of the Lithuanian cultural paradigm.

However, social tensions and historical developments induced active rearticulation of the symbolic field, search and establishment of new identities, as well as new mechanisms of self-legitimation for the participants of artistic field. The young artists' and critics' dissociation from the local artistic tradition and their “Western”, often post-modern orientation marked the effort of the young generation to rebel against the stagnation, as well as the active search for their own identity, and desire to establish their own forms of art legitimation.

The primary attention of this article is focused on cultural periodicals, in which, just like in the field of social power relations, there was a strong competitive struggle between the paradigms of established modernism and emerging new art. Periodicals about artistic processes – exhibitions, artistic institutions, significant events in the field, works of art and their authors – became one of the forms of artistic capital accumulation, an important legitimizing factor, and one of the means to establish identity and accepted artistic paradigm.

Gauta: 2008 03 20

Parengta spaudai: 2008 05 29

Asmens tapatybė Ramunės Pigagaitės fotografijų cikle *Mano miesto žmonės*

Reikšminiai žodžiai: šiuolaikinė Lietuvos fotogra-
fija, asmens identitetas, psichoanalizė.

XX a. aštuntojo dešimtmečio pabaigoje Jungtinių Amerikos Valstijų fotografijos mene įvyko žymūs pokyčiai. Nors tuo metu menininkai kūrė skirtingais būdais ir savo darbuose analizavo skirtingas problemas, tačiau, remiantis Halu Fosteriu, jų atotrūkį nuo meninės fotografijos tradicijų galima apibūdinti kaip kokybės kriterijaus atsisakymą ir įdomumo kriterijaus sureikšminimą. Jei pirmuoju atveju kūrinio kokybė galėjo būti nustatoma remiantis praeities menu, tai antruoju svarbesnis tampa dabarties kultūros kvestionavimas – nuo formalių, konkrečiai meno šakai (šiuo atveju – fotografijai) svarbių uždavinių sprendimo pereinama prie platesnių, už meno ribų išskylančių, problemų analizės¹.

Pirmieji tokios kaitos ženklai Lietuvos fotografijoje pasirodė XX a. paskutiniosios dekados antroje pusėje, tačiau aiškesnę išraišką įgijo tik tūkstantmečių sandūroje. 1997-aisiais dailėtyrininkė Raminta Jurėnaitė pastebėjo, kad lietuviška fotografijos mokykla, kurios vienalytiškumu abejota ir anksčiau, „subyra į daug skirtingų variantų, susiliedama su bendru daugiakalbiu šiuolaikinės fotografijos peizažu“². Keletu metų vėliau fotografijos ir kino kritikas Skirmantas Valiulis rašė, jog „vis daugiau kuriama tylomis ir pavieniui [...]“, nebelieka „manifestiško [...] kūrybos iššūkio ankstesniam fotografijos raidos etapui“³. Aptardama jaunųjų fotografų darbus 2005 m. Lietuvos fotografijos metraštyje, jų kosmopolitiškumą pastebėjo dailės ir kino kritikė Laima Kreivytė⁴. Rašydama apie jaunosios kartos debiutus 2006 m., menotyrininkė Agnė Narušytė

teigia, kad jie – „nuoseklaus subyrėjimo proceso tąsa“, o ne „posūkis mene“, vedantis į „naują vaizdavimo ir kalbėjimo sistemą“⁵. Taigi Lietuvos fotografijos įsiliejimo į globalų fotografijos kontekstą sąlygotą jos įvairialypiškumą reikėtų laikyti ne pereinamojo etapo požymiu, o nuolatine šiandien kuriamos fotografijos būseną.

Vis dėlto šiuolaikinės Lietuvos fotografijos įvairovėje galima įžvelgti keletą vyraujančių temų, kurias nagrinėti ėmėsi lietuvių fotografai, savo dėmesį sutelkę į vadinamojo meno užribio problemų analizę. Viena jų – tai asmens tapatybės klausimas, kurį savo darbuose reflektuoja ne vienas lietuvių fotografas, taip įsiliedamas į bendrą šiuolaikinio Lietuvos meno tendenciją kurti įvairių sociokultūrinių grupių ar jiems priklausančių asmenų reprezentacijas⁶. Asmens tapatybės tema Lietuvos fotografijoje tapo svarbi XX a. pabaigoje, kai buvo pastebėtas naujas jaunųjų Lietuvos fotografų dėmesys socialinei stebėsenai. Tuomet fotografai atkreipė dėmesį į žmogaus saviraišką „renkantis drabužius, net įvaizdžius, interjerus ir t.t.“⁷. Bene ankstyviausias bandymas fotografijoje parodyti „socialinę žmogaus charakteristiką, atrandamą kūne, judesyje ar aprangoje“ – tai Gintauto Trimako 1995 – 1996 m. sukurta fotografijų serija „Torsas – kūno dalis“, kurioje užfiksuoti įvairiais drabužiais aprengti „anoniminiai moterų torsai“⁸. Žmogaus išvaizdos, charakterizuojančios jo asmenybę, studijų primena ir Ramunės Pigagaitės 1996–1998 m. fotografijos iš ciklo *Kaimų gyventojai*. Vėliau, 2000–2002 m.,

ši menininkė sukūrė dar vieną įvaizdžių analizei skirtą fotografijų seriją *Mano miesto žmonės*, kuri bus plačiau analizuojama šiame straipsnyje. Kitas nuosekliai į asmens identiteto problemą besigilinantį menininkas, Arturas Valiauga, 1999 m. ėmė fotografuoti kaimo interjerus, atspindinčius juose gyvenančių žmonių kultūrinę savastį. Pastarosios ženklus jis taip pat fiksavo 2003 m. fotografijose, pavadintose *Iš blynų ir barščių gyvenimo*, o 2005 m. sukūrė fotografijų seriją *Tylusis identitetas*, skirtą tautinės tapatybės problemai. Šiuo metu A. Valiauga įgyvendina ilgalaikį projektą, kurio fotografijose bus analizuojamas Lietuvos tautinių mažumų identitetas. Kitas ryškus socialinio asmens statuso išraišką išvaizdoje analizuojantis darbas – tai 2000 m. Eglės Rakauskaitės kartu su fotografu Modestu Ežerskiu sukurtas fotografijų ciklas *Vilniaus benamių*. Pastaraisiais metais asmens identiteto tema užima svarbią vietą ir jauniausios kartos fotografų darbuose: skirtingais aspektais ją nagrinėja Akvilė Anglickaitė, Tadas Šarūnas, Ugnius Gelguda, Kristina Inčiūraitė ir kiti. Daugelis minėtų autorių savo kūriniuose asmens identitetą traktuoja kaip nuolat atliekamą vaidinimą, kuris ne išreiškia vidinę, pastovią asmenybės savastį, tačiau kuria kintantį, performatyvų asmens identitetą. Tokia tapatybė, kaip ir teatro spektaklis, nepaklūsta logikai, apibrėžiamai *tikro* ir *fiktyvaus* opozicija – pastarąją performatyvaus identiteto atveju pakeičia įtaigumo kriterijus, leidžiantis įvertinti tik socialinio vaidmens atlikimo sėkmę.

Globaliame fotografijos teorijos kontekste žmogaus tapatybės ir jo atvaizdo santykio analizė jau ne vieną dešimtmetį užima svarbią vietą, kurią žymi įvairių humanitarinių disciplinų sankirta – asmens identiteto ir fotografijos ryšius užsienio autoriai aptaria remdamiesi sociologijos, pokolonializmo, feminizmo, psichoanalizės teorijomis bei įvairiais jų deriniais ir naudodamiesi poststruktūralizmo metodais. Tačiau Lietuvos menotyroje su asmens identiteto klausimu susijusi fotografija dar nėra išskirta iš bendro Lietuvos fotografijos konteksto ir išsamiau analizuota kaip atskira šiuolaikinės fotografijos sritis. Žmogaus tapatybės ir jo atvaizdo santykių aptarimas dažniausiai pateikiamas tik kaip platesnį fotografijos

ir jos teorijų lauką apžvelgiančių tekstų dalis ir todėl nėra pakankamai išplėtotas. Kaip išimtis galima paminėti postruktūralistinę žmogaus atvaizdo kritiką Agnės Narušytės straipsnyje *Nuo įvaizdžio iki vaizdo*⁹ ir Virginijaus Kinčinaičio tekste *Taksonominiai fotografijos impulsai ir tapatumo šizofrenija*¹⁰. A. Narušytė nuosekliai nužymi vieną iš galimų su asmens identiteto problematika susijusios šiuolaikinės Lietuvos fotografijos teorinės analizės kontekstų, tau tarpu V. Kinčinitis gana nuosekliai aptaria vieno autoriaus – Algimanto Aleksandravičiaus – darbus plačiame teoriniame kontekste.

Šiuo straipsniu siekiama plėtoti asmens tapatybės ir fotografijos santykiui skirtą Lietuvos menotyros diskursą, pagal psichoanalitinės teorijos teiginius išsamiai analizuojant konkrečius kūrinius:



1 pav. Ramunė Pigagaitė. *Poetas*. Iš serijos *Mano miesto žmonės*. 2000. Spalvotas atspaudas, 30,5 x 20 cm.
Publikuota: *Lithuanian insight: photography 1960 to now* / Ed. B. Pankūnaitė, L. Jablonskienė. Vilnius: Contemporary art information centre of Lithuanian art museum, 2002.

Ramunės Pigagaitės fotografijų ciklą *Mano miesto žmonės*. Šios analizės tikslas – atskleisti iki šiol neįvardytus minėtų kūrinių bruožus ir nurodyti, kurie iš jų sieja R. Pigagaitės darbus su bendru šiuolaikinės Lietuvos fotografijos kontekstu, o kurie lemia jos fotografijų išskirtinumą. Nors R. Pigagaitės fotografijų serija *Mano miestelio žmonės* jau yra aptarta publicistiniuose straipsniuose¹¹, tačiau ji nebuvo analizuota psichoanalitinės teorijos kontekste, kuris šiuo atveju atveria reikšmingų ir naujų įžvalgų galimybę.

R. Pigagaitės fotografijų ciklą nagrinėti, atsisakant įprastinių formos, stiliaus, individualaus kūrybinio braižo bei atlikimo kokybės kategorijų, verčia kūrinių ypatumai, skatinantys sutelkti dėmesį ne į fotografijas, kaip savarankiškus meno kūrinius, bet į tų fotografijų reikšmę, perteikiant žiūrovų ir, pirmiausia, pačios menininkės santykį su tikrove. Akivaizdu, kad R. Pigagaitės fotografijos negali būti traktuojamos kaip tradicinė menininė fotografija. Fotografė pasirenka spalvotąją, o ne menininės fotografijos tradicijoje įsitvirtinusią nespaltvotąją fotografiją. Be to, meninei fotografijai būdingą išraiškingą formą, perteikiančią išskirtinį fotomenininko matymą, bylojančią apie fotografijos estetikos ir technologijos išmanymą, cikle *Mano miesto žmonės* pakeičia nesudėtinga kompozicija, kurios laikomasi visose ciklo fotografijose. R. Pigagaitė gimtosios Varėnos žmones fotografuoja išsklaidytoje šviesoje, visu ūgiu, baltos sienos fone, dažniausiai frontaliai ir komponuoja jų figūras kadro centre.

Tokia meninės fotografijos imperatyvams prieštaraujanti R. Pigagaitės darbų kompozicinė schema sudaro galimybę jos darbų ciklą *Mano miesto žmonės*, bent jau formaliu požiūriu, lyginti su mėgėjiška fotografijos praktika. Pasak prancūzų sociologo Pierre'o Bourdieu, mėgėjiška fotografija „paprastai rodo žmones frontaliai, nuotraukos centre, iš pagarbaus atstumo, nejudriai stovinčius oria poza“¹². R. Pigagaitės darbus su mėgėjiška fotografijos praktika sieja ne vien minėti kompozicijos ypatumai, tačiau ir požiūris į fotografuojamą tikrovę, t.y., žmogų ir jo asmenybę. Anot P. Bourdieu, mėgėjiškoje fotografijos praktikoje nesiekama natūralumo iliuzijos – „[...] pozuoti, reiškia pasiūlyti save foto-



2 pav. Ramunė Pigagaitė. *Medžiotojas*. Iš serijos *Mano miesto žmonės*. 2000. Spalvotas atspaudas, 30,5 x 20 cm. Publikuota: *Lithuanian insight: photography 1960 to now* / Ed. B. Pankūnaitė, L. Jablonskienė. Vilnius: Contemporary art information centre of Lithuanian art museum, 2002.

grafuoti laikysenoje, kuri nėra ir nesiekia būti *natūrali*“¹³, tačiau suteikia informacijos apie fotografuojamo žmogaus socialinį statusą. Tokie nuostata akivaizdi ir cikle *Mano miesto žmonės*: „žmonės, kuriuos fotografavau, – tarsi kažkokios pjesės apie provincijos gyvenimą aktoriai“¹⁴, – teigia šio ciklo autorė. Režisuodama fotografuojamų žmonių elgesį, R. Pigagaitė sukūrė nuotraukas, kurios yra aki-vaizdžiai „nenatūralios“, tačiau, nepaisant to, aiškiai apibūdina juose matomų žmonių socialinius vaidmenis. Kaip teisingai pastebi A. Narušytė, fotografija negali visko pasakyti apie žmogų, [...] geriausiai jai sekasi apibūdinti socialinę padėtį [...]“¹⁵, kuri R. Pigagaitės nuotraukose sutampa su fotografuojamų žmonių profesija. Ciklo *Mano miesto žmonės* fotografijos – tai ne sudėtingų, įvairialypių asmenybių portretai, bet tam tikrų profesijų (geležinkelininko, medžiotojo, bitinininko ir kt.) inscenizacijų atvaizdai, sukurti pasitelkiant tų profesijų žmonėms

būdingą aprangą, darbo įrankius, pozas ir gestus.

Tačiau R. Pigagaitės fotografijos nėra gryna fikcija – jų santykis su realybe yra kur kas sudėtingesnis. Varėnoje gimusi, o dabar Vokietijoje gyvenanti, menininkė inscenizuoja savo pačios vaikystės prisiminimus, fotografijose įkūnija laike ir erdvėje nutolusią tikrovę. Serija grįžtama „į vaikystę, kai suaugusiųjų pasaulis masino nesuprantamais ženklais, kai profesijų atributai buvo suaugę su juos „dėvinčiais“ žmonėmis [...]“¹⁶. Atsižvelgiant į tai, galima sakyti, kad R. Pigagaitė ne tiesiog atsiribojo nuo menininės fotografijos tradicijos, pasirinkdama pabrėžtinai paprastą fotografijų vaizdinę formą, tačiau sukūrė konceptualiajai fotografijai būdingus darbus. Nors R. Pigagaitės darbų palyginimas su mėgėjiška fotografija leidžia aiškiai parodyti, kad jie neatitinka menininės fotografijos kanonų, tačiau cikle *Mano miesto žmonės* įgyvendintas sumanymas atsiskleidžia supratęs, kad šio ciklo fotografijos susijusios ne tik su mėgėjiška, bet ir kita fotografijos panaudojimo sritimi, kurioje atvaizdo informatyvumas taip pat yra svarbesnis už jo estetiką, t. y. – su dokumentiniais portretais. Amerikiečių meno istorikas Johnas Pultzas teigia, kad žmogaus fotografavimas tiesiai iš priekio vienspalviame fone, kuris nuotraukoje atskiria fotografuojamąjį nuo jo aplinkos, XIX a. fotografiniams indėnų portretams suteikdavo tariamą mokslinę vertę. Tokia pseudomokslinė fotografija, žmogų fiksuojanti kaip tyrimo objektą, buvo ypač veiksmingas rasinių stereotipų kūrimo ir „natūralizavimo“ įrankis¹⁷. Nors R. Pigagaitės fotografuoti Varėnos gyventojai nėra pasyvūs stebėjimo objektai, o aktyvūs savo vaidmenų atlikėjai, tačiau nuotraukų kompozicija primena dokumentinius portretus, kurių forma mažai pakito nuo XIX a. iki pat šių dienų. Ciklo *Mano miesto žmonės* fotografijos implikuoja objektyvų fotografuojamų žmonių stebėjimą, nešališką fotoobjektyvo „žvilgsnį“, kuris turėtų užtikrinti nuotraukoje matomos tikrovės autentiškumą ir stereotipinių socialinių vaidmenų tikrumą. Taigi R. Pigagaitės fotografijose nesunku įžvelgti tam tikrą prieštaravimą: viena vertus, juose matomi pačios fotografės surežisuoti ir atliekami socialiniai vaidmenys, kita vertus, šios prisiminimų inscenizacijos fiksuojamos fotografijose, ku-

rios forma artimos dokumentinėms nuotraukoms. Ciklo fotografijos žymi paradoksų išmonės ir dokumentikos sambūvį. R. Pigagaitės darbai atskleidžia prieštaravimą, kuris paprastai lieka nepastebėtas, nepaisant to, kad yra būdingas kone visai fotografijai – nors kiekviena nuotrauka yra daugelio subjektyvių fotografo sprendimų ir fotografuojamo žmogaus elgsenos rezultatas, kurį taip pat sąlygoja tam tikras sociokultūrinis kontekstas ir technologinės galimybės, tačiau fotografija dažniausiai yra suvokiama kaip objektyvus dokumentinis tikrovės atvaizdas. Tačiau R. Pigagaitės fotografijos nėra įprasta tariamo fotografijos tikrumo mito dekonstrukcija – ji negali būti interpretuojama, remiantis tiesos ir fikcijos opozicija, nes atvaizdo teisingumo ir tikroviškumo matas, t. y. tikrovė, tėra išlikusi tik fotografės atmintyje. Šiuo atveju susiduriame su tam tikru paradoksu – fotografija suteikia objektyvų pavidalą menamai tikrovei, kurią praeityje subjektyviai patyrė fotografijų autorė.

Šį paradoksą galima paaiškinti, remiantis prancūzų psichoanalitiko Jacques'o Lacano teorija. Ciklo *Mano miesto žmonės* fotografijas, atskleidžiančias menininkės ir tikrovės santykį, su tam tikromis išlygomis galima palyginti su veidrodžio poveikiu, formuojantis žmogaus savivokai vadinamojoje „veidrodžio pakopoje“, kurią aprašo J. Lacanas. „Veidrodžio pakopą“, J. Lacano teigimu, reikėtų suprasti kaip pirminę identifikaciją, t. y., „subjekto pasikeitimus, kurie įvyksta, kai jis atpažįsta savo atvaizdą“¹⁸. Tokius pasikeitimus vaikas patiria būdamas šešių–aštuoniolikos mėnesių – būtent šiuo augimo tarpsniu jis pradeda reaguoti į savo atvaizdą veidrodyje. Tokio amžiaus vaikui savęs atpažinimas veidrodyje yra vienintelis būdas savo kūną suvokti kaip visumą, kadangi fiziškai jis dar negali jo viso valdyti. Žvelgdamas į veidrodį, vaikas taip pat ima suvokti jame atsispindinčių savo judesių ir ten pat matomos aplinkos ryšį bei realybės santykį su ją atkartojančiu atvaizdu. Taigi atvaizdas tampa pirmuoju ir vieninteliu saviidentifikacijos pagrindu, ant kurio formuojasi vadinamasis *idealus ego*. Tačiau toks savęs pažinimas akivaizdžiai paneigia sau pakankamo ir vien-tiso subjekto sampratą – ji įgyja transcendentinį matmenį, nurodantį subjekto priklausomybę nuo

jam išoriško atvaizdo, su kuriuo tapatindamasis jis tarsi susvetimėja savo paties atžvilgiu, skyla ir niekada nebūna tapatus sau pačiam. Kita vertus, šis savęs pažinimas atvaizde, kaip jau buvo minėta, yra būtina prielaida, leidžianti formuotis *ego*, kuris, savo ruožtu, kuria autonomiško subjekto iliuziją ir maskuoja pirminį jo skilimą, įvykstantį „veidrodžio pakopoje“. J. Lacano teigimu, „veidrodžio pakopa“ subjektui suteikia fantazijų, nuo fragmentiško kūno iki jo visumos vaizdinio, ir pagaliau leidžia jam įgyti susvetimėjimą savo paties atžvilgiu sąlygojančią tapatybę, kurios nekintama struktūra lemia visą tolesnį subjekto psichinį vystymąsi. Taigi „veidrodžio pakopos“ veikimas yra gana prieštaringas – ji lemia subjekto skilimą ir tuo pat metu leidžia formuotis šį skilimą slepiančiam *ego*, t. y., savo autonomiška egzistencija neabejojančiai sāmonei.

Galima manyti, kad panašią vientiso savojo „aš“ iliuziją R. Pigagaitė padeda kurti, tiksliau tariant – rekonstruoti, ciklo *Mano miesto žmonės* fotografijos. Jei J. Lacano aprašytoje „veidrodžio pakopoje“ pirminė saviidentifikacija vyksta vaikui atpažįstant savo atvaizdą veidrodyje, tai R. Pigagaitės fotografijas galima traktuoti kaip atvaizdus, kuriais autorė gali atkurti savojo „aš“ vientisumą, žvelgdama ne į savo kūną, bet į negrįžtamai prarastos vaikystės tikrovę, kurios realumą atkuria fotografija. Taip interpretuoti aptariamas fotografijas leidžia ir pačios R. Pigagaitės pasisakymai, bylojantys, apie jos jaučiamą ne vien laiko, tačiau ir kultūrinį atotrūkį nuo praeityje likusios tikrovės, formavusios jos asmenybę: „[...] man žmogus buvo neįdomus. Ir tik pabuvusi Vakaruose praregėjau. Tokių veidų kaip Lietuvoje – niekur nepamatysi“¹⁹, – teigia fotografė. Tai suvokusi, R. Pigagaitė „skuba fiksuoti žmones iš savo praeities, nes viskas nyksta – patys žmonės paseno, nusidėvėjo ir jų atributai: „Rusų-lietuvių kalbos žodynas“ – tikra iškasena, kaip ir pati rusų kalbos mokytojos profesija [...]“²⁰. Tačiau jos fotografijos – tai ne kintančios provincijos bendruomenės fotografinė fiksacija, kurios pavyzdžių ypač gausu Lietuvos fotografijoje, bet jau nesančių socialinių tipažų rekonstrukcijos dokumentacija. Kitaip nei daugelis provincijos sociumą savo darbuose tyri-

nėję ir savitą jo vaizdinį kūrę lietuvių fotografai, R. Pigagaitė nuotraukose įamžino ne realų gyvenimą, tačiau savo pačios prisiminimus apie jį. Atsižvelgiant į fotografijos, kaip tikro ir tikroviško atvaizdo statusą, bei dokumentinei fotografijai artimą R. Pigagaitės fotografijų stilistiką, galima sakyti, kad ciklas *Mano miestelio žmonės* subjektyvų patyrimą įtvirtina kaip objektyvų dabarties tikrovės faktą, kuris tampa svarbiu asmens tapatybės suvokimo pagrindu. Patvirtindamos praeityje menininkės asmenybę formavusios realybės tikrumą, fotografijos kartu tarsi sukuria realų pagrindą, ant kurio gali būti konstruojama dabartinė menininkės tapatybė. Nuotraukos užpildo spragą tarp jų autorės vaikystės patirties ir dabarties, tuo lyg patvirtindamos jos tapatybės tęstinumą, nuoseklią identiteto kaitą laike, ar psichoanalitiniais terminais tariant – subjekto vientisumą.

Šiuo požiūriu R. Pigagaitės fotografijas galima laikyti kone idealiu pavyzdžiu, iliustruojančiu, kaip mūsų santykiui su praeitimi tarpininkauja šeimyninio albumo nuotraukos. Darbai iš ciklo „Mano miesto žmonės“, kaip ir mėgėjiška ar kita siauram šeimos ir draugų ratui skirta fotografija, tampa autentiškų prisiminimų pakaitalu – fotografiniai atvaizdai atstoja atmintį, jie tampa svarbesniu praeities tikrumo patvirtinimu nei autentiška asmeninė patirtis. Parodydama šią, ne visada sąmoningai suvokiamą, fotografijos ypatybę, R. Pigagaitė atskleidžia ir tam tikrą joje slypintį laiko paradoksą – nors vientiso subjekto iliuziją sukuria pati fotografija, atvaizdais nužymėdama asmenines ir šeimos istorijas (R. Pigagaitės atveju – Varėnos miestelio praeities sociumo žemėlapi), tačiau taip formuojama savivoka ir tapatybė yra suvokiama kaip objektyvus tikrovės faktas, egzistavęs dar prieš tai, kai buvo pagrįstas nuotraukų rinkiniais. Tokią fotografijų įtaką asmens savivokai ir jo identitetui galima prilyginti retroaktyviam atvaizdo poveikiui jau aptartoje „veidrodžio pakopoje“: „nors *ego* vaizdinys yra kuriamas performatyviai paties atspindėjimo akto, šio veiksmo rezultatas yra suvokiamas taip, lyg jis visuomet jau būtų egzistavęs praeityje [...]“²¹. Taip siekiama sukurti „tariamą realybę, kuri būtų buvusi sau pakankama ir save legitimuojanti“²¹.

Išvedus tokias fotografijas ir psichoanalitinėje teorijoje nagrinėjamo atspindžio poveikio subjekto tapsmui paraleles, galima teigti, kad R. Pigagaitės fotografijos kelia esminį tikrovės ir jos atvaizdo santykio klausimą. Atsižvelgiant į tai, kad fotografija yra reikšmingas asmens savęs suvokimą ir tapatybę formuojantis veiksnys, galima kvestionuoti įprastus realybės ir jos reprezentacijos priešastinius ryšius. Jei fotografijai pritaikysime psichoanalizės teiginį, kad „[...] vaizdinio dėka ego ne tiek identifikuoja, kiek konstituojasi“²², tai neišvengiamai teks suabejoti realybės pirmumu jos fotografinio atvaizdo atžvilgiu. Vadovaujantis šiuo teiginiu, galima sakyti, kad pati fotografija, panašiai kaip atspindėjimo veidrodyje aktas, sukuria subjektyvią realybę, kurią reprezentuoja atvaizdas. Taigi J. Lacano teorijos kontekste atvaizdo poveikis subjektui gali būti prilyginamas pačios realybės pakeitimui. „Turėdami galvoje kuriančiąją vaizdinio galią, galime teigti, jog atvaizdo originalas neegzistuoja ‚tikrovėje‘, nes pati ši ‚tikrovė‘ yra vaizdinio padarinys ir pasekmė“, – rašo A. Žukauskaitė, gana tiksliai apibrėždama J. Lacano teorijoje įvykstančią realybės ir jos reprezentacijos priešastinių ryšių inversiją. Kitaip tariant, vadovaudamiesi J. Lacano „veidrodžio pakopos“ teorija, ne realybę turėtume laikyti pirmesne už atvaizdą, o pastarąjį laikyti subjektui suvokiamos realybės priešastimi.

Taigi apibendrinant galima teigti, kad R. Pigagaitės ciklo *Mano miesto žmonės* fotografijos, savo forma neatitinkančios menininės fotografijos kanonų, yra priskirtinos šiuolaikinės konceptualios fotografijos sričiai. Cikle sprendžiamos ne tradicinei meninei fotografijai svarbios estetinės problemos, bet keliami už meno ribų kylantys klausimai, susiję su asmens identiteto ir fotografijos santykiu. R. Pigagaitės fotografijose reflektuojami keli šio santykio aspektai:

Fotografijos ir joje užfiksuoto žmogaus tapatybės santykis čia atskleidžia savo paradoksalumą: viena vertus, inscenizuojant tam tikrus socialinius vaidmenis, pabrėžiama, kad fotografija fiksuoja tik žmogaus išvaizdą ir jo elgesį, kurie apibūdina ne įvairialypės jo asmenybės esmę, bet tik socialinį statusą, kuris šiuo atveju prilyginamas profesijai;

kita vertus, minėtos inscenizacijos fiksuojamos, laikantis dokumentinei fotografijai artimos stilistikos, akcentuojančios dokumentinę fotografinių atvaizdų prigimtį ir implikuojančios jų objektyvumą. Tokiu būdu išryškinamas visai portretinei fotografijai būdingas prieštaravimas tarp fotografinio atvaizdo kultūrinio sąlygotumo ir jo, kaip dokumentinio atvaizdo, statuso.

Įprastinis **Fotografijos ir jos autorės (fotografės) identiteto santykis** cikle *Mano miesto žmonės* patiria inversiją – fotografijos, kuriomis esamajame laike realizuojami dabar Vokietijoje gyvenančios jų autorės prisiminimai, užpildo kultūrinį ir laiko nuotolį nuo jos asmenybės formavusių Lietuvoje praleistos vaikystės potyrių ir tokiu būdu tampa vientiso, tęstinumą laike išlaikančio, subjekto savi-vokos pagrindu. Taip R. Pigagaitės nuotraukų ciklas atskleidžia fotografijos, atstojančios asmeninį patyrimą ir atmintį, poveikį asmens tapatybės formavimuisi. Akivaizdu, jog, suteikdama galimybę atvaizdais nužymėti asmenines istorijas, fotografija tampa realiu vientiso subjekto savivokos pagrindu.

Taigi fotografija šiuo atveju turėtų būti suvokiama kaip subjektyvią realybę formuojantis, t.y., realybės atžvilgiu pirmesnis, atvaizdas.

Reflektuodama fotografijos ir joje užfiksuoto žmogaus tapatybės santykį, R. Pigagaitė įsilieja į šiuolaikinės Lietuvos fotografijos kryptį, kurios atstovai asmens tapatybę savo darbuose traktuoja kaip performatyvų reiškinį ar nuolat atliekamą vaidinimą, kuriuo vis iš naujo apibrėžiamas tam tikras asmens identitetas. Iš daugelio su asmens identiteto problematika susijusių lietuvių fotografijos pavyzdžių R. Pigagaitės ciklas *Mano miesto žmonės* išsiskiria fotografijos svarbos pačios autorės tapatybės formavimuisi refleksija.

Nuorodos

¹ Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of The Century*. London: MIT Press, 1996, p. xi.

² Jurėnaitė, Raminta. *Bandymai sustabdyti „praeinantį laiką“ Lietuvos fotografijoje*. In: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien* / Sud. S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininčių sąjunga, 1997, p. 9.

- ³ Valiulis, Skirmantas. *Ižanginis straipsnis*. In: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien* / Sud. S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2000, p. 6.
- ⁴ Kreivytė, Laima. *Žvilgsnis pro stovinčio traukinio langą*. In: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien* / Sud. M. Matulytė, S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005, p. 111.
- ⁵ Narušytė, Agnė. *Pradžios versijos*. In: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien* / Sud. M. Matulytė. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006, p. 116.
- ⁶ Grigoravičienė, Erika. *Šiuolaikinis Lietuvos menas: temos ir technologijos*. In: *Emisija 2004 – ŠMC* / Sud. L. Dovydaitytė. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005, p. 15.
- ⁷ Narušytė, Agnė. *Nuo įvaizdžio iki vaizdo*. In: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien* / Sud. S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004, p. 12.
- ⁸ Jurėnaitė, Raminta. Ten pat, p. 9.
- ⁹ Narušytė, Agnė. Ten pat, p. 12.
- ¹⁰ Kinčinaitis, Virginijus. *Taksonominiai fotografijos impulsai ir tapatumo šizofrenija*. In: *Intymios erdvės, vieši gyvenimai: kūnas viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje* / Sud. A. Tereškinas. Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 65–81.
- ¹¹ Narušytė, Agnė. *Ramunė Pigagaitė. Menschen Meine Stadt. Mano miesto žmonės*. Vilnius, 2003; Valiulis, Skirmantas. *Mūsų miestelyje*. In: *Literatūra ir menas*. 2003 birželio 20, p. 18; Venckutė Jolita. *Fotografės debiutą nu-plovė per karšti ryškalai*. In: *Lietuvos Rytas*. 2004 rugsėjo 7; Верпе, Карлис. *Взгляд Рамуны Пузагайтэ. Фото. Сибирский успех*. 2006, № 3 (54), с. 38; ir kt.
- ¹² Bourdieu, Pierre. *Photography. A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press, 1990, p. 80.
- ¹³ Ten pat.
- ¹⁴ Čekatauskaitė, Jurga. *Kur link nurodė smaili barzdelė*. In: *Laima*. 2004. nr. 11, p. 85.
- ¹⁵ Narušytė, Agnė. *Ramunė Pigagaitė. Menschen Meine Stadt. Mano miesto žmonės*. Vilnius, 2003, p. 6.
- ¹⁶ Ten pat, p. 3.
- ¹⁷ Pultz, John. *Photography and The Body*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1995, p. 24.
- ¹⁸ Lacan, Jacques. *Ecrits. A Selection*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1977, p. 2.
- ¹⁹ Adomonytė, Nijolė. *Ramunė ir dvasios*. In: *Veidas*. 1995 spalio 07, p. 35.
- ²⁰ Narušytė, Agnė. *Ramunė Pigagaitė. Menschen Meine Stadt. Mano miesto žmonės*. Vilnius, 2003, p. 12.
- ²¹ Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 82.
- ²² Ten pat, p. 79.

Tomas Pabedinskas

Vytautas Magnus University, Kaunas

Personal Identity in Ramunė Pigagaitė's Photographic Cycle *People of My Town*

Key words: contemporary Lithuanian photography, personal identity, psychoanalysis.

Summary

A great part of Lithuanian photography created at the end of the twentieth century belongs to the field of contemporary photography, which reflects on socio-cultural problems and is conceived beyond the boundaries of aesthetics of traditional art photography. Many creators of such photography analyze the problem of personal identity and its relations to the photographic image.

This article analyses an outstanding example of such kind of photography – a photographic cycle by a Lithuanian photographer Ramunė Pigagaitė “The People of My Town”. The analysis, based on the psychoanalytical theory developed by Jacques Lacan, focuses on two main issues: the relation between the identity of the photographed person and the photographic image, and the relation between the identity of the photographer and the photographic images she created.

The relation between the identity of the photographed person and the photographic image reveals its paradoxical nature in the above mentioned photographic cycle. On the one hand, it shows not the “real” personal identity of the people, but only the enactment of social roles, directed by photographer. On the other hand, formal properties of the photographs, which remind of the documentary photography, imply the objectivity of photographic imaging and emphasize its documentary nature. This aspect of Pigagaitė's photographic cycle relates it to

the work of other Lithuanian photographers who define personal identity as a performative phenomena instead of trying to show its “true” essence.

The traditional **relation between the identity of the photographer and the photographic images** undergoes inversion in Pigagaitė’s photographic cycle. The latter functions as the realization of the author’s childhood memories in the present time and fills in the cultural and temporal gap between her childhood experiences gained in small Lithuanian town Varėna and her present life in Germany. In such way, the cycle shows that photography replaces our personal memories and becomes a base for the self-conscious formation of identity, which preserves its integrity in time. Therefore, in this case, photography must be conceived as prior to the subjective reality of its author. Such reflection of photography’s role in formation of its author’s personal identity is peculiar to the discussed photographic cycle by Pigagaitė and distinguishes it from many other photographic works dedicated to the problem of personal identity.

Gauta: 2008 03 23

Parengta spaudai: 2008 05 25

LITERATŪRA

LITERATURE

Indrė Žakevičienė
Vytautas Magnus University, Kaunas

Imaginable Common Identity: Shall We Rely on Emotions?

Key words: comparative studies, emotions, family models, the lack of information, the excess of information.

Comparative studies are qualified ambiguously – you can speculate upon the lack of solid scientific background and predomination of pure empirical implications, or you can admire broad horizons of several literatures or even several fields having in mind the almost ideal notion of Johann Wolfgang Goethe's "Weltliteratur". We could also dream about the third approach – a specific synthesis of the two approaches mentioned above, where scepticism and imaginary Utopia could merge. Comparative studies could lead to better understanding of different cultures and literatures, first of all thinking about the differences and looking for the reasons for these differences.

Appropriate cultural distinctions can be stipulated by specific historical situations, which should be usually related to various invasions, surrenders, oppositions or simply influences; therefore the comparative aspect is always fruitful: distinctions lead to the search of similarities, to more information, to the efforts to perceive the otherness and to enrich the knowledge about the world. However, the aim of this article is to reflect upon possible similarities, which depend on purely humane factors – on particular intentions and personal character of the writer, on his or her dominant emotions or moods. The human being could be treated as a specific unit or an axis while speaking about our great attempts to learn more about the domain of others or about the global modern web without any centres, the part of which we are; we still feel as capab-

le of laughing, loving, suffering, fighting, crying or sulking. Emotions are still alive and perhaps have even remained unchanged since the beginning of our existence; may be because of that we feel the need to read, to discuss or to argue.

Coming back to comparative studies it would be useful to remember the imaginary pyramid, suggested by Anna Balakian, according to which all the comparisons could be perceived in the form of the pyramid, which has a broad base on its most elementary level and the broad bottom level is not separated by a gap from other levels but integral to a structure that grows gradually, becoming higher and narrower, eventually rising to a tip where the subject matter moves from fundamental sameness to diversity and where the diversity is eventually amalgamated and ultimately absorbed into a unity. From the bottom to the peak of the pyramid opportunities for comparison abound. "According to A. Balakian, this common base of the pyramid is a myth; and the top of the pyramid is a place of cohesion and unity. Great religious, philosophical, and literary movements create such transcultural manifestations that override or overpower national or ethnic differences (...). The interdisciplinary factor here engaged is philosophy".¹ Couldn't we speak about human differences instead of cultural?

In this case it would be better to choose another interdisciplinary factor and to speak about psychology instead of philosophy. Being a rather new branch

of philosophy, psychology can be treated as specific background for further assumptions and hypotheses. Having in mind this particular aspect it would be interesting to look at the two rather different cultures and literatures – English and Lithuanian – and to compare the works of some representatives of those different cultural contexts and the representatives themselves – Charlotte and Emily Brontës and Lazdynų Pelėda (Sofija Pšibiliauskienė and Marija Lastauskienė).

A pseudonym Lazdynų Pelėda (The Nutwood Owl) belongs to the two Lithuanian writers – Sofija Ivanauskytė–Pšibiliauskienė (1867–1926) and Marija Ivanauskytė–Lastauskienė (1872–1957). Lazdynų Pelėda is quite a phenomenon: while being the most popular authors during their lifetime, they gained rather contradictory estimation during the last decades of the 20th century. One of the most important reasons for such a situation could be their specific point of view having in mind their literary work in general. At the beginning of the 20th century, Lithuania started creating its own professional culture and literature; the most serious task was to make people living in Lithuania treat themselves as a nation with its own language and rich traditions, and to make them speak Lithuanian while reading Lithuanian newspapers and first texts of fiction. Therefore, the first realistic stories were based on everyday problems of common people, rather didactic and, so to say, monosemantic. The intention of the authors was almost the same: to speak to Lithuanians in order they could start thinking about their identity and future life as the life of the independent nation. Lazdynų Pelėda had a rather different intention, especially while speaking about Marija Lastauskienė; she spent a part of her life abroad, in Petrapilis and in Warsaw, and knew the city life very well. After returning to Lithuania, she decided to earn her living by writing. Such a situation stipulated specific intention – to write to the readers and to make them really interested in what they read, but not to make them think about their civic duties while reading her texts. Lastauskienė used to write having different priorities: she wanted her books to be sold successfully. Nevertheless, she could not escape the general atmosphere of this

particular period of spiritual liberation and made some exceptions.

Lazdynų Pelėda differed from other Lithuanian authors: the authors created a new type of character – the so called ‘universal Lithuanian’; usually they were not inclined to emphasize their character’s nationality but were more eager to speak about a particular ‘social type’. Their (especially true of Marija Lastauskienė) Lithuanian characters rather often have foreign names, as if betraying a particular historical and cultural situation mentioned above – Stenia, Matilda, Hiliaras and so on. They are interested in specific models of behaviour of a human being in specific situations and speak about those things in general, not defining any geographic boundaries. Because of that there are some short stories where the main characters are Russians, working in nasty workshops in Petrapilis, or Polish noblemen, thinking about humane values or their own lives without any sense. Nationality seems nothing in comparison with common human rights and universal problems of equality and fraternity. From this point of view, Lazdynų Pelėda could be treated as an original Lithuanian author of that period. Sofija Ivanauskytė Pšibiliauskienė used to concentrate on the life in the village and the relations between the villagers, emphasizing the difference of pure and moral peasants and brutish landlords.

The situation is a little different, when the authors start writing about Lithuanian emigrants, living most often in Russia. In such cases, they concentrate on the particular contrast between Lithuanians and Russians or anybody else of other nationality. Here is a small piece from her story ‘Naujasis takas’ (A New Path):

...Kalmucks, Russians, yellow as a lemon
Latvian shivering with fever, others from
who knows where, from the heart of matuški
Rosiji, and all of them are uneducated, ugly
spiritually and phisically, all of them are pa-
upers in their bodies and souls.²

Stenia is different: she is Lithuanian, she is educated, of a high morality and having bright ideals. In comparison with others, Lithuanians appear

almost perfect – they are naturally open hearted and extremely sincere. Oppression and occupation harden them and make all those best qualities of their character still more obvious. The main character of the short story mentioned here, Stenia, revives spiritually only in a foreign city, after bitter experience:

Up till now Stenia knew about Lithuanian language only a bit: that this is a language of the poorest ones or, to be more exact, only the dialect of a crowd. Nevertheless she felt from time to time, that something is wrong, that this language should be her natural language, forgotten and given up by her ancestors, replaced with a strange one, more rich. But there appeared some people, who started to work and to fight as if awoke after their sleep in order to make nation's spirit awake, to regain their human rights.³

Besides, Lazdynų Pelėda was one of the first Lithuanian authors, who made the first steps towards psychological fiction. Here we should turn back to more psychological things mentioned above – to the question of emotions and their influence on those of creative capabilities.

According to *Encyclopedia Britannica*, “the use of emotion words in literary works serves several purposes. They help define the motivations and personalities of the characters in a play or novel, and they help the reader to understand and identify with characters and to experience vicariously their emotions”⁴. But it would be more interesting to ponder upon the role of emotions while speaking about the creative process itself, or, so to say, about the period the work is being incubated in one's mind. “Emotion – any of a number of extremely complex phenomena that are a synthesis of subjective experience, expressive behaviour, and neurochemical activity. Though psychologists have not found a simple yet comprehensive definition of emotion, they have generally agreed that emotions entail, to varying degrees, awareness of one's environment or situation, bodily reactions, and approach or withdrawal behaviour.”⁵ Subjective experience and expressive behaviour apparently

encompass biographical facts, which for the most part coincide while speaking about the biographies of the Lithuanian and English sisters-the authors. Very much like family models (the Lithuanian sisters had one brother – the beloved one in their family; his education was the most important task for their parents. Here is an extract from biographical novel of M. Lastauskienė-Lazdynų Pelėda: “Manė (Marija) never considered her duty to play with her little brother. Though she was bothered by such things, almost all day long she used to be tormented by various games under the branches of the maple or on the terrace wheeling her dolls in a buggy, harnessing wooden horses and inventing various situations with her little puppets”⁶. The only son of Mr. Brontė used to be “pampered” by his sisters as well: “In 1826 Mr. Brontė brought home a box of wooden soldiers for Branwell to play with. Charlotte, Emily, Branwell, and Ann, playing with the soldiers, conceived of and began to write in great detail about an imaginary world which they called Angria”⁷. This is only one example for a simple illustration, but looking at the biographical facts of the writers plenty of them could be found) and could explain some future similarities of the lives and characters of the representatives of different cultures.

It would be useful to analyse the formula suggested by Simonov, who worked on the Informing Theory of Emotions. His point was, that a particular emotion comes from the need. According to him

$$E = - n (NE - AE).$$

Here E is an emotion; n – the need, NE – needed information, AE – available information. If we need more information than we have, the emotion will be negative, because the difference in the brackets will be positive. Simonov has singled out four functions of emotional phenomena. According to the researcher, emotions can help to assess what is useful and what is harmful to the individual; emotions carry out the function of reinforcement: everything, what causes positive emotions remains in one's memory and reinforces one's wish to repeat a particular action or anything, what caused the emotion; when some needs manifest themselves

at the same time, competition of those needs depends on emotions; the capacity of an individual to reveal information when there's not enough of it for the needs to be contented depends on emotions as well.⁸ In our case the word "information" can be treated in countless ways, but the conclusion should be only one – sisters Sofija and Marija and sisters Brontës more often experienced negative emotions, stimulated by the lack of love, good company, beloved family members, self-realization, self-expression, good job, ect. Melancholy and sadness without any good reason were almost the normal states of the Lithuanian sisters' mind and soul. Affected by their extremely strict and austere mother they grew quietly and in their own world of dreams – they had no right to laugh loudly, to play in the sunshine or to communicate with other children. The strict father of the Brontës had his own rules of life as well, and these rules were obligatory to all of his children. The most important need – the need of liberty – was not so easy to fulfil for all of them – English and Lithuanian. Suppressed emotions and the efforts to keep to the rules of sometimes too moral parents could serve as unpassable threshold at the doorway to spiritual liberation. During the hours of recreation, which were always spent in the garden, they invariably walked together, and generally kept a profound silence; Emily, though so much the taller, leaning on her sister. Charlotte would always answer when spoken to, taking the lead in replying to any remark addressed to both; Emily rarely spoke to any one. Charlotte's quiet, gentle manner never changed. She was never seen out of temper for a moment; and, occasionally, when she herself had assumed the post of English teacher, and the impertinence or inattention of her pupils was most irritating, a slight increase of colour, a momentary sparkling of the eye, and more decided energy of manner, were the only outward tokens she gave of being conscious of the annoyance to which she was subjected.⁹ The portraits of Lithuanian sisters are very much alike: "Zosė (Sofija) was the smartest and the most healthy. White, fresh, of a good figure she lived obsessed by longing and anxiety. She was much older than her sister (...). Her sister Manė (Marija) was of a poor health, very pale, used

to walk stooped like an old lady. She wasn't lured by green meadows; shivering with cold she used to sit in contemplation, if her brother hadn't demanded her to play with him. Manė used to sleep long and in the mornings it was rather difficult to wake her up. Sometimes she used to go to bed in daytime. She was happy while dreaming: she loved music very much since her childhood and dreamed the most beautiful melodies".¹⁰

The lack of hope and belief in others made Charlotte Brontë be sensitive to smaller ones, but at the same time added negative shades to her moods: "Charlotte was more than commonly tender in her treatment of all dumb creatures, and they, with that fine instinct so often noticed, were invariably attracted towards her. The deep and exaggerated consciousness of her personal defects – the constitutional absence of hope, which made her slow to trust in human affection, and consequently slow to respond to any manifestation of it – made her manner shy and constrained to men and women, and even to children."¹¹ Lithuanian sisters tried to get rid of their melancholy while writing sentimental short stories about poor, helpless children and orphans.

On the other hand, these specific family models could be formed not by particular characteristics of the parents and their attitudes towards their children and the others, but by the influence of cultural contexts and the laws typical to appropriate social levels. "Although the supposed blessings of ordered family life were generally proclaimed to be paramount, many individual Victorians saw the family as an agent of oppression and as the chief vehicle of encompassing conformity."¹² Though while speaking about the Brontës it would be wrong to mention oppression, a certain strait-laced atmosphere was obvious. In the Lithuanian sisters' family, appropriate inward discomfort was clearly felt: "Karolina" was painfully disappointed with people; she didn't rely on them in her young days and now she suspected and distrusted everybody. Sometimes she used to be very wrong spying depravity or hypocrisy everywhere and because of that she failed to make friends with anybody. The Ivanauskiai used to be rare guests in the hou-

ses of their neighbours and their neighbours were still more rare guests in their own house. (...) Both Ivanauskiai tried to conceal the real situation and in the company of others used to play sincerity, used to be strained, unnatural and because of that were unprepossessing to the neighbours. Their two girls growing in such an atmosphere were unnatural and strained too.”¹³ This inward discomfort and strain could be treated as a result of particular traditions cherished in patriarchal catholic families. It is clear that it is very difficult to find the border between the cultural and personal factors, but nevertheless the psychological aspect is very important. According to psychologists, any emotional phenomena is an experience of a human being's particular relations with some object; it means that the treatment of cultural phenomena in some sense depends on emotional attitude.

While speaking about psychological aspects in comparative studies it is interesting to look at some other examples and to use them as illustrations for the assumptions made above. Another English-American author Henry James and his fiction could be successfully compared to the creative work of Lazdynų Pelėda. Besides, there are some parallels between Lithuanian and American historical and cultural situation at the end of the 19th century. At that time the so called ‘experimental society’ of the United States experienced in a sense quite the same anxiety as the developing professional Lithuanian culture: they felt the need to show themselves as equal competitors to the Old Continent. Henry James was one of those, who decided to get over the irony of skeptic Europeans and to proclaim the victories of a new society. Here is his description of the characteristic of Americans:

We are Americans born – *il faut en prendre son parti*. I look upon it as a great blessing, and I think that to be an American is an excellent preparation for culture. We have exquisite qualities as a race, and it seems to me that we are ahead of the European races in the fact that, more than either of them, we can deal freely with forms of civilization not our own, can pick and choose and assimilate and in short (aesthetically, etc.) gain our

property wherever we find it. [...] We must of course have something of our own – something distinctive and homogeneous – and I take it that we shall find it in our moral consciousness, in our unprecedented spiritual lightness and vigor.¹⁴

It seems that at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century, Americans and Lithuanians were eager to free themselves from a kind of a complex while trying to prove to everybody that they do have the right to feel themselves unique, that they are able to meet cultural changes. ‘Unprecedented spiritual lightness’ seems to be one of the most important motives for both countries. Positive emotions were described as specific instruments which could help on one's way towards acknowledgement.

According to modern researches and experts in literature, we must make clear, “*why* the artist feels the need to make his art while working on one particular trend, the influence of which historical directions of the development of aesthetic feeling he feels, what aspects of modern culture he is fond of...”¹⁵ Feelings and emotions appear as dominant components of this particular “definition” of our aims. “The art doesn't help us know the world; it *creates* the supplements of the world, autonomous forms, which adjoin existing ones and reveal the laws of their own.”¹⁶ These laws are being grasped and experienced by us, who surrender to our emotional response and only then try to rationalize our conclusions. Emotional response after reading the Brontës and Lazdynų Pelėda is almost the same and may be because of that there occurs the need to look at their books closer and to explain the possibility of similarities, which seem rather unexpected having in mind historical contexts of the two rather different cultures.

References

1. Balakian, Anna. *Theorizing Comparison: The Pyramid of Similitude and Difference*. In: *World Literature Today*, Spring, 1995.

2. Berland, Alwyn. *Henry James: the Ambiguities of Culture*. In: *American Literature* / Ed. by Boris Ford. Penguin Books, 1991.
3. Cody, Diablo. *Charlotte Brontë: A Brief Biography*. In: www.google.lt
4. Eco, Umberto. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto Alba, 2004.
5. *Encyclopedia Britannica* CD 98. Human Emotion. In: www.google.lt
6. Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. In: www.lang.nagoya-u.ac.jp/matsuoka/EG-Charlotte-1.html
7. Lazdynų Pelėda. *Raštai*. T. 2. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1954.
8. Lazdynų Pelėda. *Šviesuliai ir šešėliai. Praeities šmėklos*, Vilnius, 1996.
9. Markšaitytė, Rasa. *Emocijos ir motyvacija*, Kaunas: VDU, 2004.
10. Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, 2000.
- ² Lazdynų Pelėda. *Raštai*. T. 2. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1954, p. 424.
- ³ Ten pat, p. 417.
- ⁴ *Encyclopedia Britannica* CD 98. Human Emotion. In: www.google.lt
- ⁵ Ten pat.
- ⁶ Lazdynų Pelėda. *Šviesuliai ir šešėliai. Praeities šmėklos*, Vilnius, 1996, p. 364.
- ⁷ Cody, Diablo. *Charlotte Brontë: A Brief Biography*. In: www.google.lt
- ⁸ Markšaitytė, Rasa. *Emocijos ir motyvacija*, Kaunas: VDU, 2004.
- ⁹ Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. In: www.lang.nagoya-u.ac.jp/matsuoka/EG-Charlotte-1.html
- ¹⁰ Lazdynų Pelėda. *Šviesuliai ir šešėliai. Praeities šmėklos*, Vilnius, 1996, p. 361.
- ¹¹ Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. In: www.lang.nagoya-u.ac.jp/matsuoka/EG-Charlotte-1.html
- ¹² Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, 2000, p. 400.
- ¹³ Karolina was the name of Lazdynų Pelėda's mother.
- ¹⁴ Lazdynų Pelėda. *Šviesuliai ir šešėliai. Praeities šmėklos*, Vilnius, 1996, p. 359.
- ¹⁵ Berland, Alwyn. *Henry James: the Ambiguities of Culture*. In: *American Literature*. Ed. by Boris Ford. Penguin Books, 1991, p. 232.
- ¹⁶ Eco, Umberto. *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, Vilnius: Tyto Alba, 2004, p. 64.

Notes

¹ Balakian, Anna. *Theorizing Comparison: The Pyramid of Similitude and Difference*. In: *World Literature Today*, Spring 1995, p. 265.

Indrė Žakevičienė

Vytauto Didžio universitetas, Kaunas

Menama tapatybė: ar verta kliautis emocijomis?

Reikšminiai žodžiai: komparatyvistika, emocijos, šeimos modelis, informacijos trūkumas, informacijos perteklius.

Straipsnio tikslas – apmąstyti galimas ganėtinai skirtingų kultūrinių kontekstų sąsajas, pasitelkus tarpdalykinį aspektą. Koncentruojamasi į Didžiosios Britanijos rašytojų seserų Brontė'ų ir Lazdynų Pelėdos (seserų Ivanauskų) kūrybos lauką, akcentuojant psichologinius veiksnius, galbūt sąlygojusius atitinkamas rašytojų intonacijas ar net pasirenkamas temas. Remiantis komparatyvistų pasiūlytos piramidės schema, daroma prielaida, jog skirtingų literatūrų autorių vienijančiu pagrindu gali būti laikomas mažiausiai kintantis ir lengviausiai skirtingų kultūrų atstovų atpažįstamas asmenybės „komponentas“ – emocijos. Pasitelkus negausius Lazdynų Pelėdos biografinius faktus ir studiją apie seserų Brontė'ų gyvenimą ir kūrybą, daroma prielaida, jog tiek lietuvių, tiek britų autorėms būdingos melancholiškos nuotaikos gali būti sąlygotos tų pačių veiksmų – santykių šeimoje specifikos ir tuos santykius veikusios to meto kultūrinės situacijos. Atitinkamų šeimos modelių įtakos gali nulemti asmenybės tapatumo paieškos būdus, todėl šiuo atveju bus kreipiamas dėmesys ne tik į grožinius tekstus, bet ir į autorių biografinius faktus. Remiantis P. V. Simonovo pasiūlyta emocijų teorija, daroma išvada, jog asmenybių panašumai gali nulemti panašias literatūrinių tekstų charakteristikas. Anot V. P. Simonovo, konkrečios emocijos priklauso nuo informacijos kiekio – jos trūkumo ar poreikio patenkinimo. Jeigu informacijos reikia daugiau nei jos turima, emocijos bus neigiamos, jei informacijos pakanka, emocijos teigiamos. Taigi emocijos padeda nustatyti, kas individui yra

naudinga, o kas – žalinga; visa, kas sukelia teigiamas emocijas, lieka atmintyje ir provokuoja norus ar pastangas pakartoti atitinkamą veiksma ar poelgį, kuris ir sukėlė teigiamas emocijas. Turimos ar trūkstamos informacijos sąvoka šiuo atveju gali būti suprantama labai plačiai. Remiantis biografiniais faktais, galima daryti prielaidą, kad seserys Sofija ir Marija bei seserys Brontė's dažniau patirdavo neigiamų emocijų, kurias suponavo meilės, gerų bičiulių, šiltų šeimos narių santykių, savirealizacijos, mėgstamo darbo ir kt. trūkumas. Melancholija ir liūdesys be konkrečios aiškos priežasties buvo beveik įprasta lietuvių rašytojų būseną. Panašią atmosferą namuose kūrė ir griežtas seserų Brontė'ų tėvas. Tiek lietuvių, tiek britų rašytojų vienas iš svarbiausių poreikių – laisvės poreikis – ankstyvoje rašytojų jaunystėje nebuvo tinkamai realizuotas. Slopinamos emocijos ir pastangos laikytis itin moralinių tėvų nustatytų taisyklių galėjo būti kliūtis dvasinei laisvei ar asmenybės tapatumo paieškoms ir prielaidos niūrokoms būsenoms, vėliau paveikusioms kūrybą. Kita vertus, nederėtų kategoriškai teigti, kad specifiniai šeimos modeliai priklauso tik nuo atitinkamų tėvų charakterių ar jų požiūrio į vaikus; šiuo atveju svarbu kultūriniai kontekstai ir tam tikruose socialiniuose sluoksniuose galiojančios taisyklės. Vis dėlto tai, kaip bus traktuojamas vienas ar kitas kultūros reiškiny, priklausys ir nuo emocinės vertintojo būsenos, todėl reikėtų pripažinti, kad rasti ribą tarp kultūrinių ir asmeninių faktorių išties sunku.

Gauta: 2007 11 24

Parengta spaudai: 2008 05 31

Kūnas ir kūniška tapatybė Česlovo Milošo eseistikos knygoje *Pakelės šūnytis*

Reikšminiai žodžiai: dekonstrukcija, decentracija, kūnas, kūniškas, subjektas, nihilizmas, konceptas.

Šiuolaikiniame pasaulyje sparčiai ir iš esmės kinta asmenybės savivoka ir savęs vertinimo kriterijai. Visai kitą reikšmę įgauna pažinimas, keičiasi moksliniai tyrimų metodai, o analitine medžiaga ir diskursyvine analize paremti pažinimo būdai kitoniškai sąveikauja su įvairiomis sąmonės formomis. Iš naujo apmąstomos tradicinės problemos: žmogaus gyvenimo prasmė, atskiro individo lemtis istorijos procese, asmenybės vaidmuo ir vieta Visatoje. Dar daugiau – vėl keliamas esminis klausimas, ar iš viso įmanoma pažinti žmogų, o jei tokia galimybė yra, tai kur tuomet šio pažinimo ribos?

Fenomenai, į kuriuos ilgą laiką buvo žiūrima kaip į marginalius ir antraeilius – kūnas, mirtis, liga, perversija – sugrįžo į filosofiją. Šiame straipsnyje *kūno* ir *kūniškumo* sąvokų turinys susijęs su postruktūralistine idėja, esą subjektas neteko vienvaldžio transcendentinio matmens. Kūno ir kūniškumo samprata postruktūralizme irgi sąlygota permainų, kurios įvyko kultūros procese ir šiuolaikinio žmogaus pasaulėžiūroje. Juk klasikinėje filosofijoje subjektas be erdvės ir laiko parametrų tebuvo abstrakcija, tam tikras skaidrus darinys. Keletą šimtmečių jis užėmė realiai esančio mąstytojo vietą. Palaipsniui šiame abstrakčiame filosofiniame subjekte nunyko bet kokie jutimiškumo požymiai, beveik nebeliko jo sąsajų su realiu pasauliu. Postruktūralizme esanti kūniškumo sąvoka rodo, jog, sukritikavus idealiojo subjekto apibrėžimą, postmodernistinėje estetikoje subjekto reprezentacija buvo atnaujinta ir patikslinta. Mat filosofinis subjektas, tradiciškai suvokiamas kaip

vientisas ir identiškas savajam *aš*, neįstengia tapačiai ir visapusiškai reprezentuoti gyvo žmogaus. Žmogų, įvardijamą kaip subjektą, galima suvokti, tikrai pažinus jo biologinį organizmą, prisilietus prie jo rankų darbo kūrinių, išgirdus jo kalbą. Šiuolaikinis žmogus paprastai traktuojamas kaip empirinio ir transcendentinio pradų vienovė. Būtent žmogaus dėka tampa įmanomas empirinis pažinimas, nes jame įgimta gyvo kūno erdvė susikerta su istoriniu kultūros laiku. Tačiau žmogus nėra nei pasyvus objektas, „daiktas tarp daiktų“, nei begalinį *cogito* išgyvenanti esybė. Šiuo metu žmogui kaip niekad aktuali savęs pažinimo problema. Jis įsižiūri į nuosavą gyvą kūną, analizuoja asmeninį santykį su pasauliu, įsiklauso į įprastą kalbą, t. y., stengiasi pažinti dalykus, kurie iki šiol jam buvo savaime suprantami, kartu likdami nepažiniais. Žmogus mėgina, bet iki galo niekaip negali suprasti esmės kalbos, kuria jis reiškia savo mintis; pastangos traktuoti save kaip gyvą organizmą, vykdantį biologines funkcijas, nepriklausomai nuo sąmonės ir valios, taip pat nėra sėkmingos. Neperregimi žmogaus (mūsų tyrime – subjekto) santykiai su pasauliu – tai būtina egzistavimo sąlyga. Michel'io Foucault nuomone, naujausios literatūrinės kalbos tendencijos pranašauja, kad žmogus, tiksliau, žmogaus pavidalas šiuolaikinėje kultūroje, artėja prie išnykimo ribos. Galimas daiktas, jo visai nebeliks, tarytum „veido, nupiešto ant pakrantės smėlio“. Tarp žmogaus ir kalbos klostosi abipusiai, papildymo principu pagrįsti ryšiai, kuriuos apibrėžti gali padėti dekonstrukcijos procedūra.

Dekonstrukcija, kaip teksto skaitymo strategija, straipsnyje vartojama Jacques Derrida pasiūlyta prasme. „Nėra nieko, kas neegzistuoja kaip tekstas“, anot Derrida – tokios pozicijos bus laikomasi, tyrinėjant pasirinktą objektą. Analizės atspirties taškas – dekonstrukcijos dėmesys, nukreiptas į rašymą. Kitaip tariant, bus laikomasi nuostatos, kad rašymas – tai reikšmių iššifravimo būdas. Prisiminkime pagrindinę dekonstrukcijos idėją, kuria teigiama, jog į žmogaus proto veiklą, tokią kaip, pavyzdžiui, savo pasaulėžiūros reflektavimas, neišvengiamai įsijungia rašymas ir kalba. Tai tarytum skaidrūs įrankiai proto veiklos rezultatams fiksuoti. Be to, dekonstrukcija priešinasi logocentrizmui, atsisakydama išskirti vieną arba keletą teksto centrų – iš pirmo žvilgsnio būtinų prasminės struktūros griaučių. Anksčiau laikytasi nuomonės, kad signifikatas priverčia jam paklusti visus kitus ženklus – signifikantus. Naujųjų laikų estetikoje yra požymių, rodančių, jog atsisakoma išimtinai ideologinio pobūdžio diskurso analizės, visuomet apsunkindavusios bet kokius kontaktus mene. Subjekto identitetas, pasitelkus kitus diskursus, dabar gali būti apibrėžtas ir per marginalijas, pavyzdžiui, naujovišką kūniškumo traktavimą. Šiame straipsnyje kaip tik ir siekta išryškinti iki šiol ignoruotas periferines prasmes. Tokios sąvokos, kaip *kūnas*, *juslės*, *erotika*, *seksualumas* ir pan., apmąstomos iš naujo. Žvelgiant iš postruktūralistinių pozicijų, jų semiotizacija, kurią įgalina postmodernių strategijų tradicija, gali padėti skaityti ir dekonstruoti Česlovo Milošo eseistikos knygą *Pakelės šūnytis*.

Milošo knygoje *Pakelės šūnytis* (1997 m., vertimas į lietuvių kalbą 2000 m.)¹ eseistinis buities aprašymas toks realus, kad, atrodo, prasmės išsidėsčiusios paviršiuje. Tačiau postruktūralistinis požiūris į kalbą nenumato galimybės metaforiką suprasti pažodžiui. Dekonstrukcija irgi stengiamasi išryškinti tas sąvokas ir metaforas, kurios liudytų teksto daugiareikšmiškumą. Kas gi Milošo knygoje galėtų būti tuo giluminės būties rakursu, anot Georges'o Bataille'io, „išlaisvintu iš regimybės formų“? Vienas iš galimų atsakymų – tai *kūnas* ir *kūniškumas*, dekonstruojami drauge su kitais Milošo tekste įtvirtintais konceptais. Jie gali būti pristatyti kaip

minties figūros, kurios demonstruoja, jog aktyvų ir gyvą dvasinį pradą priešpastatyti kūniškam, pasyviaam, moteriškam, išoriškam pradui – tai reiškia įsikibus laikytis pasenusios binarinės opozicijos, kuri jau nebėra produktyvi. Maksimali „Žmogus yra visų daiktų matas“, skirtingose epochose įgavusi vis kitas prasmes, Milošo knygoje praranda įprastą metafizinę šviesą. Kūnas (slavų *t v l o / lot. tellus* – pagrindas, dirva, žemė) tampa konceptu, kuris išreiškia kai kuriuos svarbius Milošo estetikos aspektus: mat besikeičiantis kūnas fiksuoja dvasios nuotykius.

Krikščionybė yra Milošo kūrybos kultūrinė dominantė. Krikščionybės idėja – tai Milošo kūrybos ašis, dėl kurios žmogaus būtis įgyja prasmę ir gali būti apibrėžta moralinėmis kategorijomis. *Pakelės šūnytyje* nedviprasmiškai teigiama, kad per visą savo istoriją žmonija taip ir nesukūrė griežtesnių, tikslesnių ir antropocentriškesnių orientyrų, negu religinės vertybės. Šiuolaikinės krikščioniškos metafizikos esmė, Milošo manymu, akivaizdžiausiai pasireiškė antropologiniu lygmeniu. Galima pažymėti, kad nuo seniausių laikų visi filosofai ir mąstytojai, kurdami savo intelektualines sistemas, susidurdavo su dilema, kaip jose traktuoti žmogaus kūną. Pavyzdžiui, René Descartes'as manė, kad mąstanti būtis nesuderinama su materialia, laikiška būtimi. Mąstantis subjektas buvo suvokiamas kaip bekūnis, nematerialus. Tačiau postruktūralizmas nepritaria „grynojo“ mąstymo idėjai. Kūniškumas suvokiamas kaip pagrindas, tam tikra generuojanti struktūra, ankstyvesnė negu sąmonės aktas. Į šią problematiką gilinasi Michel'is Foucault, Maurice'as Merleau-Ponty, Gilles'as Deleuze'as ir kiti.

Čia reikėtų atkreipti dėmesį į Milošo pastabą: „Tada ir prisimins mums godos Mickevičiaus, kartoju-sio, kad sielai be kūno labai sunku ką nors padaryti“ (p. 129). Taigi Milošui „sacrum sąvoka yra būtina“ (p. 131), o žmogaus kūnas panašus į Dievo kūną „juk augau provincijoje, kur medinėje kaimo bažnytelėje aidėjo maldos dievui žmogaus kūne“ (p. 82). Garsiojoje esė *Apie daugybės religijų prieštarumą* Milošas aiškina: „Dievas privalo nešioti barzdą ir vaikštinėti po dangišką ganyklas. Ne veltui Svedenborgas liudija, kad Danguje jis sutikęs itin daug afrikiečių – juk jie naiviai įsivaizduoda-

vo Dievą kaip gerą senelį. Tikrai į žmogų panašus Kūrėjas skiria mus nuo akmenų, vandenų ir net nuo kitų gyvų būtybių, tik iš jo lūpų gali skliti prasmingas žodis, tik jo ausis gali išgirsti mūsų kalbą.⁴²

Cituojamoje teksto vietoje Milošo mintis priartėja prie rusų religinės filosofijos idėjų. Atsakydamas į Aleksandro Fiuto klausimą apie filosofines simpatijas, Milošas aiškiai nurodė, ką jis laiko didžiausiais autoritetais teologijos srityje. Milošas prisipažino, kad jį traukia tėvo Sergejaus Bulgakovo – vieno garsiausių ir reprezentatyviausių rusų religinio-filosofinio Renesanso mąstytojų – idėjos (plg.: „Mane domina tokie teologai kaip Sergejus Bulgakovas. Tai viena iš didžiųjų Rusijos asmenybių vadinaimojo priešrevoliucinio religinio atgimimo metu“⁴³). Milošo mintis, jog žmogus ir savo išore, ir širdimi „amžinai esti paties Dievybės iščiose“, sutampa su Bulgakovo „tikėjimo aksioma“. Kūniškumas, protas ir dvasiniai išgyvenimai – tai konstantos, sudarančios žmogaus savastį. Dauguma Europos filosofų į tai, kas gamtiška ir kūniška, žiūri kaip į prievartos ir chaoso šaltinį. Milošas ir Bulgakovas nepritaria nusistovėjusiai nuomonei; jie laiko pasaulio racionalumą įstatymu, o Dievo malonę – įstatymo papildymu. Tėvas Bulgakovas savo svarbiausiame veikale *Nevakarė šviesa* rašo: „Tikroji religija radosi tuomet, kai Dievas nužengė į pasaulį, prisiartinio prie žmogaus ir laisva valia pats juo tapo, t. y., apsi-reiškė. Kitaip tariant, ji neišvengiamai yra dieviškos malonės dalykas, antgamtinis, nežemiškas Viešpaties veikimas žmoguje.“⁴⁴ Milošui atrodo, jog svarbiausias bruožas akmeniniame pasaulio veide – tai gailėstingumas, savybė, būdinga tikrai žmogui. „Kas gali būti labiau žmogiška nei krikščionių Dievas, įsikūnijantis žmoguje žinant, jog akmeninis pasaulis pasmerks jį myriop?“ (p. 329–330), – klausia mąstytojas. Jis nežiūri į žmogų kaip į objektą, bet suvokia jį kaip esybę, kuri turi jausmus, kenčia ir geba reflektuoti save: „Tai, kad Sūnus per amžius viešpatavo ir kad visa buvo Jo vardu sukurta, byloja, jog žmogaus pavidalas ir žmogaus širdis tebeslypi dieviškoje esybėje ir patiria kančią regėdami iš prigimties gerą, bet per nuopuolį mirtimi apkrėstą pasaulį“ (p. 330). Čia apie nuodėmingo nuopuolio problemą būtų galima kalbėti kaip apie kūniškumo problemą. Kūniškumas nėra visiškai identiškas kū-

nui. Būdamas „platesnis“ ir „daugiau aprėpiantis“ negu kūnas, jis tampa apčiuopiama žmogaus psichologinių problemų metafora. Klasikinėje filosofijoje kūniškumas – ypatingas reiškinys, geriausiai apibūdinantis žmogų, bet kartu – menkiausiai jam pažįstamas. Baimė, rūpestis, pavojus, laisvė, atsakomybė ir kiti žmogaus pasaulėjautą atspindintys modusai paremti ne vien griežtu racionalių pažinimu, bet ir intuicija, betarpiškai susijusia su kūno jauslėmis ir būsenomis. Milošas apibrėžia kūniškumą kaip Visatos rezonansą žmoguje: „žmogaus kūnas yra dramatiškai komiškas, jei ne tragikomiškas“ (p. 118). Mąstytojui akivaizdu, kad, norint tyrinėti kūniškumą, nuoseklaus racionalumo neužtenka. Kūno neišmanoma aprašyti, pasitelkus vien tradicinį analitinį metodą. Siekiant visapusiškai aprašyti žmogaus egzistenciją, kūną derėtų suprasti kaip materijos dalį, tam tikrą medžiagišką *vaizdą-veiksmą*. Turėtų būti apmąstomas ir jo transcendentalumas, ir gyvenimiškas tapsmas.

Milošas materialumą laiko egzistencijos pagrindu. Jis dažnai sutelkia dėmesį į fizinį kūną. Bataille savo garsiajame veikale *Aukojimas* teigia, kad savaįjį *aš* suprastume tik „išsprendę neišsprendžiamą problemą, kas egzistuoja: kas egzistuoja kaip giluminė būtis, išlaisvinta nuo regimybės formų? (...) Giluminę būtį atstovauja materija.“⁴⁵ Bataille nuomone, žmogui reikėtų susitaikyti su mintimi, kad materija yra „jo proto pagrindas (*la base*)“, nepaisant to, jog ji apgaulinga, kadangi iš prigimties nepavaldi protui.“⁴⁶ Milošas apsparsto kūno materialumą įvairiausiuose kontekstuose. *Pakelės šunytyje* kūnas yra ir simbolinis įvaizdis, ir tiesiog žmogaus kūnas. Anapus metaforos regėti gyvas, kenčiantis skausmą, netgi gedintis kūnas. Subjektas siekia nusiasmeninti, sąmoningai išlaisvinti kūną iš savo *aš*, leisti kūnui prabilti savąja kalba. Kūnui suteikiama autonomija, pasireiškianti jam vienam būdingais atributais: „Jaučiausi lyg būčiau sužeistas į pilvą, bėgau prilaikydamas žarnas, kad neišsvirstų“ (p. 91). Tačiau kūnas – tai kai kas daugiau negu vidinių žmogaus organų talpykla arba aprašymų objektas. Jis pasireiškia kaip tam tikra visuma, galinti impulsyviai pereiti iš vienos būsenos į kitą. Kitaip tariant, kūnas yra performatyvus. Subjektas, įsiklausydamas, įsižiūrėdamas, įsijausdamas į savo

kūną, gauna iš jo visokeriopų paskatų – beje, šie impulsai vėlgi pasireiškia kūno, kaip vientiso fenomeno, dėka. Milošo tekste, pasitelkus kūno metaforą, perteikiamos intymiausios būsenos: „Vis dėlto nenoriu rašyti tokio dienoraščio, kitaip tariant, nenoriu atsiskleisti“ (p. 93).

Kūnas gyvena ir amžiną, ir laikiną gyvenimą: „Senų ir negražių vyrų ir moterų vaizdas, ypač tų su lazda klebekščiuojančių senučių. Jas išdavė jų kūnai, kadaise gražūs ir vinklūs, tačiau kiekvienoje iš jų dega sąmonės žiburys, todėl nustemba: „Negi tai aš? Negali būti!“ (p. 15). Kūnas realus: „Galbūt jau esu visai čia pat, sakau: „šilta, šilta“, bet man pasivaidena, kad regiu visą tą minią nuogą – abiejų lyčių gyvuliškos būtybės, su ryškiais jų plaukuotumais, lyties požymiais, deformacijomis, vienijamos iškilmingos nekūniškos adoracijos apeigų – ar gali būti kas nors kraupesnio?“ (p. 28). Jis turi savo istoriją ir savo laiką: „Aš irgi mėgau kadaise žiūrėti į veidrodžius, / Kol įsitikinau pats, ką reiškia išeiti / „Bet kokio kūno keliu“. Ir niekis protestai. / Seni žmonės jau žino, todėl jie prityla“ (p. 16). Kūnas neestetizuojamas. Jis kūniškas ir būtent savo kūniškumu įsilieja į tekstą kaip organiška jo dalis. Jis gyvas, atvirai demonstruojantis visus savo požymius – organus, kraują. Kūno vaizdavimas Milošo eseistikoje kai kada ribojasi su transgresija, padedančia „atitolinti neatitolinamą“ (Bataille). Pavyzdžiui, keičiantis mizanscenoms esė *Holivudas*, fizinė žmogaus būsena žymi jo vidinių išgyvenimų seką: „Poetas dvejoja nežinodamas, ką pasirinkti: ar perrėžti jiems pilvus ir paleisti žarnas, ar patupdyti visą tą kompaniją už spygliuotos užtvaros ir marinti badu viliantis, kad jie suės vienas kitą, o pirmosiomis aukomis taps nusipenėję turčiai, ar sivilinti juos lėta ugnimi, ar surištus pasodinti ant skruzdėlyno“ (p. 97). (Prisiminkime Foucault: „Transgresija – tai į ribą nukreiptas gestas.“). Anot Bataille'io, transgresija egzistuoja nuo to momento, kai menas ima reikšti pats savaime. Transgresija į pasaulį įneša nerimo, demistifikuoja regimą realybės tvarką ir sistemiškumą. Taip transgresija atveria naujus išraiškos horizontus. Apibūdindami Milošo metaforiką postmodernia, į vizualumą orientuota kalba, turėtume teisę sakyti, jog autorius savo tekstą išmargina plastiškais piešiniais.

Milošo tekste galima įžvelgti dvigubai koduojamo

kūno idėją – savo personažuose jis mato „asmenis, podraug ir organizmus“. Kūniškumo idėja šiuolaikinėje kultūroje dažnai transformuojama į erotikos, lyties klausimus. Tokia kūniškumo interpretacija nesvetima ir Milošui. Kūną poetas suvokia kaip be paliovos kintančią medžiagą, kuri nepasiduoda jo valiai ir pati primeta jam savo įgimus ritmus: „Akimirka tokia masinanti, kad likdavo nepastebėta ypatinga jos prigimtis. Ją atskleisdavo tik laiko tėkmė, ir tada tekdavo nustebti. Vieną gražią dieną gerai pažįstamus veidus išvysdavai su nugyventų metų žyme, raukšlėtus, išblukusius; išvysdavai ir pražilusius plaukus arba švytinčią plikę. Šį liūdną reginį palydėdavo ir supratimo blyksnis: „taip, taip, gyvenimo intensyvumą palaiko tik kūniškumas ir gyvuliška šių asmenų, podraug ir organizmų, šių vyrų ir moterų, šiluma.“ (p. 76). Milošo supratimu, žmonija visada buvo tokia pati: „Nesikeitė viena; viskas sukosi apie moters ir vyro nuogumą, aki-vaizdų ar pridengtą, ir apie jų lytinį aktą“ (p. 130). Dėl šios priežasties normalus biologinis organizmas įgauna kolektyvinę vertę, o drauge ir galimybę atstovauti daugumai. Tai „gyvybė, kuri tiesiog funkcionuoja“ (V. Raich), laikydamasi gamtos nustatytos tvarkos. Kūnas, reaguodamas į duotuoju momentu susidariusias aplinkybes, gali savarankiškai pasirinkti optimaliausias būsenas ir reakcijas: „Ilgas gyvenimas. Šiaip ar taip, tai medicinos žinių rezultatas.“ (p. 88). Natūralumas ir įgimtas tikslingumas – jo skiriamieji bruožai. Milošas juos išryškina, samprotaudamas apie vyrą ir moterį: vyras „Įsitempęs. Budrus. Pasirengęs bėgti. Agresyviai mąstantis. Išmanantis viską geriau už kitus. Pasaulio gerintojas (...) Nesugebąs taikytis su savimi“ (p. 94), o moteris „stebi visa tai ir šypsosi, nes žino, kad jis įnikęs į dalykus, kurie yra laikini ir bemaž nereikšmingi“ (p. 94).

Milošo požiūris į moterį ypatingas. Vyriško solipizmo atšvaitai prasiskverbia į mąstytojo įžvalgas. Jis mano, kad moteris nepasiruošusi dialogui su pasauliu – hermetiška moters sąmonė esą norinti išsaugoti tradiciją. Vis dėlto panaši pseudodichotomija nepasiteisina, suteikdama pagrindą opozicijų sankirtoms ir sampynoms. Galima sakyti, jog *Pakelės šunytyje* Milošo požiūris į moterį postmodernus. Rašytojo nuomone, moteris artimesnė su-

eižėjusios tikrovės chaosui. „Jos labiau tinka nuolatinio apsimetinėjimo, kad viskas puiku, ir nevykėliško dangstymo metaforai“ (p. 135). Milošas supranta, kas slėpi po formalumų skraiste – moterišką trapumą, tuštumą, perdėtą žavėjimąsi, netaktą, smulkmeniškumą ir kvailybę. Tačiau moterims žinoma kažkokio ypatingo gyvenimo paslaptis, kai tuo tarpu „Aš visą gyvenimą stengiausi prasmę suvokti“ (p. 167). O senatvėje ir moteris, ir vyras aptrauda savo luošus kūnus, todėl abiem jiems reikia užuojautos, pagalbos (plg.: „Kas galėjo pagalvoti, Elenut, kad mūsų jaunystė taip pasisuks?“ p. 167).

Esė *Kunigas ir Casanova* Milošas nurodo pagrindinę vyro ir moters egzistencijos kryptį: „Jie gyvena šalyje, kur žvilgsniai, neva atsitiktiniai rankos prisilietimai, kaktomušom prasilenkiant koridoriuje, ši tą reiškia – vis tą patį“ (p. 301) Knygoje nerasime to, kas ilgą laiką įkvėpdavo literatūros šedevrus, – vyro ir moters santykių, suvoktų kaip įkvėpimo, herojiškumo, nusikaltimo šaltinis arba giminės pratęsimas. Esė *Kūrėjo vietoje* Milošas apgailestaudamas rašo apie žmonių gyvenimo, ligų ir net mirties laikinumą: „Bet juk žemiškieji dalykai yra tokie be galo turtingi, sudėtingi ir įvairūs kaip tik dėl jų prieštaravimo.“ (p. 18). Pasaulis nebūtų toks viliojantis, jeigu „sąmonės vedlė ironija negalėtų lavintis atsidėdama savo pamėgtam užsiėmimui – vogčiomis stebėti kūną“ (p. 18). Vyrai ir moterys sudaro „mūsų bendruomenę“, kurioje viskas pagrįsta nuomone apie save – savo grožį, patrauklumą, vyriškumą etc. (p. 75). Apibrėždamas bendruomenę, Milošas pasitelkia veidrodžio metaforą: „Liaupsės kokiam nors darbui yra gražinantis veidrodis, nepalankūs atsiliepimai – kreivas veidrodis, bjaurojantis iš prigimties visai neprastus bruožus“ (p. 75). O juk pagal Merleau-Ponty, „veidrodžio vaiduoklis mano kūną išvelka lauk – ir tada neregimiems dalykams, slėpėjusiems ir tebeslypintiems mano kūne, atsiveria galimybė savimi apdalinti kitus matomus kūnus. Nuo šios akimirkos mano kūne gali rasti segmentų, pasiskolintų iš kitų kūnų, o mano substancijos gali tekti jiems: žmogus žmogui pasirodo esąs veidrodis.“⁷

Tame išmintingame amžiuje, kai buvo rašomas *Pakelės šunytis*, įsimylėjimas – tai lengvas sielos negalavimas, puikiai suprantant, kokia pražūtinga gali būti meilės jėga ir deginančios eroto galios.

Įsimylėjimas – tai palaipsniui ateinantis jausmas, o įsimylėjimo objektas visuomet neišvengiamai „kristalizuojamas“. Tačiau įsimylėjimas dar nereiškia gebėjimo mylėti: „Taip, dažnai būdavau įsimylėjęs kokį nors daiktą ar žmogų“ (p. 136). Vis dėlto, „nueina pagaugai pagalvojus apie kontrastą tarp to daikto, nuogo, apsupto nuogų dalykų, ir savo paties prasimanymo apie jį“ (p. 136). Kūnas ir įvairiausios kūniškumo apraiškos sukelia gilią esė autoriaus užuojautą. Sarkastišku galima pavadinti tą įkarštį, su kuriuo jis svarsto apie jaunystės geidulius, vardan kurių vyras gali ryžtis „asketizmui, užsidegimui, heroizmui“, mąstydamas apie karčiai žemei atiduotus to herojiškumo įrankius (p. 141).

Galbūt dievas Erotas padėtų išnarplioti žmonijai rūpimus klausimus? Erotas – tai meilės dievas, vienas iš kosmologinių pradų, mitologijoje pasirodantis kaip moterų iniciacijų dalyvis. Milošas žvelgia į erotiką iš XX amžiaus perspektyvos: „Kas atsitiktų poezijai, kalbai ir apskritai žmonijai, jeigu vieną gražią dieną Erotas imtų mus ir apleistų?“ (p. 288). Anot Bataille, iš esmės erotika – tai vidinio gyvenimo atspindys. Erotizmas neišvengiamai įsiterpia tarp žmogaus ir pasaulio kaip svarbiausias komunikacijos iniciatorius. Milošas susimąsto apie galimą civilizaciją be erotikos ir be laiko ir padaro išvadą, kad išnykus susidomėjimui „tuo pačiu“ (Milošas) žmonija išmirtų. Esė autorius įsitikinęs, jog erotas valdo mus visus. Beje, jis ne visada nukreipia mūsų žvilgsnius į žmones (plg.: „Subjektas negali užsimiršti tol, kol savo esatį vertina kaip pirmą pradį atotrūkį. Visuomet būdamas svetimas pats sau, jis gali „surasti save“ tikrai „anapus savęs“, tuose pačiuose jį supančio pasaulio objektuose, į kuriuos nukreiptas jo dėmesys.“⁸). Analizuodamas savo būsenas, Milošas vadina meile prisirišimą prie smulkmenų. Netgi tie, kurie, regis, neturėtų patirti „erotinio drebulio“: valkatos, senutės, prie patalo prikaustyti ligoniai šventai saugo savo talismanus – savo poeziją. Milošas padaro stulbinančias išvadas, jog erotika – tai visai žmonijai ir gyvūnijai įgimta stichija: „Vis dėlto esu įsitikinęs, jog žmogų ir katę sieja kūniškas susikalbėjimas, ir nė vienas iš mūsų katei nepasirodo kaip asmuo, o tik kaip viena iš daugelio žmogiškų būtybių, valdomų regėjimo ir lytėjimo pagundų, kuriomis mus vilioja tam tikri medžiai, gėlės, paukščiai, žvėrys, krašto-

vaizdžiai, kitaip tariant, tam tikros formos ir spalvos“ (p. 281). Bataille nuomone, juslinio geismo objektas iš esmės yra kitas geismas: „Tai, kas betarpiškai įaudrina gyvūno organizmą (...), žmonių pasaulyje turi simbolinius atitikmenis. Tai jau nebe sekrecija, kitą provokuojantis kvapas, o sukurtas vaizdinys, bylojantis apie pačią moteriškumo esmę.“⁹ Milošas įsisažmonina ir giliai pajunta, koks reikšmingas žmonių pasaulio panašumas: „Mes tokie panašūs vienas į kitą!“. „Broliai ir seserys! Jaučiu erotinį virpulį mąstydamas apie jus visus ir apie mūsų giminybę!“ (p. 25). Panašu, jog erotiškumas, suvoktas kaip dvasinės, mistinės bei kūniškosios sferų mediatoriaus, metaforiškai byloja apie įveiktą vienatvę, solipsizmą ir susvetimėjimą.

Pažymėtina, kad Milošas daro skirtį tarp erotikos ir seksualumo. Seksualumo sferą jis sieja su civilizacijos istorijoje įsitvirtinusiais draudimais: „Daktaro Freud'o ir jo pasekėjų dėka įjunkome žodį „tabu“ sie-ti su seksu“ (p. 286). Nesunku pastebėti, jog Milošo požiūris į seksualumą artimas postmodernizmui. Postmodernistinė tradicija sekso nebetraktuoja kaip iš anksto nulemtą ir nekintančią fenomeną. Foucault tvirtina, jog, kalbant apie „kūną ir seksualumą (...) nėra tokios srities, kuri visiems (...) reikėtų tą patį.“¹⁰ Milošo manymu, seksualiniai draudimai, kuriuos misionieriai-protestantai („siaubingi“) atnešė į feodalines kultūras, prilygsta tų visuomenių demoralizavimui ir sužlugdymui. Draudimas negali būti kultūros instrumentu. Laisvę Milošas supranta kaip bet kokių seksualinių barjerų pašalinimą: atsiradus absoliučiai seksualinei laisvei, „daugybė tabu kitose sferose iki mūsų sąmonės ir nebeprasimuša“ (p. 287). Taip sekso sąvoka, įgavusi naujas semantines reikšmes, išplėtojama iki egzistencinės laisvės sampratos. Mąstytojas didžiuojasi, kad sugeba suvokti ir kontroliuoti jam lemtos vietos ir laiko draudimus. Jis prisipažįsta turįs užslėptų troškimų kai kada nepaklusti tabu, išbandyti, ką galima sau leisti. Lengvai ironizuodamas jis rašo: „Neišsitarisau, kokie tai tabu, nes pernelyg apsinuoginčiau. Kitu, jau ne mano gyvenimo laiku, tą padarys kiti“ (p. 287).

Postmodernizmo estetika apibūdina kūną kaip konstrukta, kuriame sutelktos svarbios postneoklasikinės filosofijos vertybės. Tokia padėtis susiklostė, kai žodis prarado savo galią: decentruota

semantinė aplinka, ieškodama naujų atramos taškų, ėmė orientuotis į kūniškumo fenomeną. Būtina atkreipti dėmesį, jog, interpretuojant postneoklasikinę metafiziką, probleminis sąmonės filosofijos laukas transformuojamas į kalbos filosofiją. Kalbos filosofija ne tiek analizuoja būties patirtis, kiek pati kuria naujas prasmes; kaip tik todėl kūrybinis pradas jau spėjo tapti postruktūralizmo postulatu – konceptas pats savaime nėra metafizinis tol, kol jis „netiriamas kartu su užtekstine aplinka, į kurią yra įrašytas“.¹¹ Dėsninga, jog Milošas taip pat griebiasi kalbos – kūno metaforos: „O ar mūsų nesuvedžioja kalba? Tuščiažodžiavimas, aukštos ideologinės gaidos, filosofijos, teorijos – visa išdygo iš mūsų kūno ekskrementališkumo ir išgarų“ (p. 333).

Milošo eseistikai būdingas kūno materialumas vis dėlto nesunaikina jo kultūrinio kodo: „Poezijos neįmanoma atskirti nuo savo paties kūno suvokimo. Ji sklendo virš jo, nemateriali, bet kartu ir neatsiejamai, ir verčia gėdytis, nes apsimeta priklausanti kitai – dvasios – sferai“ (p. 22). Taigi kūnas nepraranda ryšio su ideologija. Postruktūralizmo kontekste ir kūniškumas, ir tekstualumas ne tik persidengia, bet ir sutampa. Šioje vietoje derėtų prisiminti, kad kūniškumas – tai socialinių ir diskursyvinių kodų persikeitimo sfera, o ir pats kūnas negali išvengti socialinių ženklų (prisiminkime Merleau-Ponty „femenologinį kūną“, Deleuze'o ir Félix'o Guattari'o „socialinį kūną“, Roland'o Barthes'o „tekstinį kūną“ ir t. t.). Merleau-Ponty apibūdino kūną kaip vietą, kurioje susitinka pasaulis ir sąmonė. Tai pasaulio „kūno“ zona. Ši mintis artima Milošo idėjai, neva poetų balsu „prabyla visuomenės kūno švelnumas, pažeidžiamumas“ (p. 95). Dar daugiau: nurodoma, kad poezija esanti moteriškos lyties: „Poezija – moteriškos lyties. O argi Mūza ne moteriškos lyties? Poezija atsiveria ir laukia veikėjo, dvasios, daimono“ (p. 61). Arba: „Eilių rašymas laikomas nevyrišku užsiėmimu“ (p. 60). Netgi pati kūryba, apibūdinama kaip ekstazinė būseną, pirmiausia yra kūniškas potyris. Šioje faustiškoje patirtyje sutelkiama energija, sustabdoma aistra, pasirašomas „tam tikras įsipareigojimas“: „Štai atliktas darbas. Jei bent kas žinotų, kokia kaina“ (p. 66). Kūniškas intencionalumas perteikia beveik išsipildžiusio troškimo būseną. Tai momentas, kuomet pranešama tai, ko pranešti „ne-

įmanoma“; ši žinia perduodama *kitam*, nuo kurio priklauso rašantis, *kitam*, be kurio ir pats rašymas netenka prasmės. Toji patirtis „draugiška, erotiška“ (Bataille). Anot Bataille'io, pranešimas – tai ne tekstas, o gyvo kūno, užmezgusio emocinį ryšį su kitais komunikacijos dalyviais, akimirkos būseną.

Tekstualumas, pasireiškiantis materialiais pavidalais, leidžia naujai pažvelgti į kai kurias kūno sudedamąsias. Antai oda, ilgą laiką traktuota kaip glaudžiausią sąlytį su išoriniu pasauliu turintis kūno komponentas, postmodernizmo estetikoje apibrėžiama visiškai kitaip: „būtina suvokti, jog giliausias sluoksnis – tai oda“ (Deleuze). Milošas irgi suvokia odą kaip „gyvą“, besipriešinančią abstrakcijai (p. 70); plg.: „o galbūt oda reaguotų į Krokuvą labai palankiai“, „kai kurie dalykai niekada nebuvo suformuluoti, niekada nebuvo įvardyti. Tai tam tikros kolektyvinės temperatūros, kurias jauti oda“¹²). Esė *Vekselis* Milošas prisipažįsta: „Iš tiesų nebuvo tokios akimirkos, kai plunksna, pamirkyta kraujuje iš įpjauto piršto, svyruoja prieš dedant parašą ir kai dar galima pasakyti *ne*“ (p. 66). Visgi sužeistą odą (kraujuojančias žaizdas, pjovimo gestus) postmodernizmo estetika prilygina kūno išnykimui. Kūnas, nebepriklausantis subjektui, dingsta kaip psichofiziologinė vienovė. Aš tampa priklausomas nuo iršančio ir nykstančio kūno pavidalų. Prarandamas gebėjimas gyventi nuosavo kūno ribose. Sužeista oda tarytum nutrina ribą tarp išorinių kūno potyrių ir vidinių žmogaus gyvenimo įvykių (šizosubjektas – tai žmogus sužeista oda). Kūnas traktuojamas kaip rizomorfinis ir priešpastatomas organizmui kaip stabiliai sistemai. Deleuze'as ir Guattaris mano, jog artinasi momentas, kai „mes mirtinai bodėsimės matyti savo akimis, kvėpuoti savo plaučiais, ryti savo burna, kalbėti savo liežuviu, turėti išangę, gerkle, galvą ir kojas.“¹³ (plg. Osipą Mandelštamą: „Man duotas kūnas – ką su juo daryti, / Tokiu vieningu ir tokiu mano?“).

Šio straipsnio tikslas – buvo parodyti, kaip įvairūs kūno ir kūniškumo ženklai galų gale paklūsta vientaisy tekstui dekonstrukcijos strategijai. Pasirinktas metodas atvėrė daugybę perskaitymo perspektyvų. Buvo parodyta, kokią svarbią vietą Milošo tekste užima marginalijos, kurių dekonstrukcija teikia apčiuopiamų rezultatų. Vis dėlto, iškėlus tam tikras

problemas, straipsnyje nesiekta pateikti galutinių atsakymų. Svarbiau buvo parodyti, jog autorius iš esmės atsisako traktuoti pasaulį logocentriškai – apie tai galima spręsti ne tik iš *Pakelės šunyčio*, bet ir iš kitų jo tekstų, liudijančių plačią rašytojo pasaulėžiūrą. Kokiais ženklais Milošo kūryboje fiksuojamos nuolat išslystančios prasmės? Netgi mėginimas atsakyti į šį klausimą atvertų didesnes galimybes perskaityti mąstytojo „būties ženklus“.

Straipsnį būtų galima baigti pastaba, kuri tebelaukia visapusiško tyrimo: „Tik nedrąsiai spingso mintis, kad tiesa apie žmogaus likimą žemėje – visai ne ta, kurios buvome mokomi“ (p. 11). O taikomą dekonstrukcijos strategiją polistilistinio ir polisemantinio Milošo teksto tyrimui galima suvokti kaip veiksmą, reikalaujantį ir mokslinio sumanumo, ir kūrybinio azarto. Net viena savaip perskaityta metafora, marginalijos interpretacija, gal smulkmena, tampa raktu teksto prasmės dekonstravimui. Milošo esė knygos *Pakelės šunytytis* kūno ir kūniškumo analizė leidžia teigti, kad tekstas yra nevienalytis, decentruotas, pilnas prieštaravimų ir netikėtumų. Jame svarbūs visi tekstiniai ženklai, signifikuojantys prasmės neapibrėžtumą. Česlovo Milošo mąstymas atspindi jo laikmetį ir yra viršepisteminis, švytintis amžinųjų vertybių šviesa.

Nuorodos

¹ Miłosz, Czesław. *Pakelės šunytytis*, Vilnius: Strofa, 2000. Straipsnyje cituojant šaltinio tekstą, skliausteliuose nurodomi tik šio leidinio puslapiai. Plačiau apie šią knygą žr. Ковтун, Асия. *Чеслав Милош о разуме в эссе «Придорожная собачонка»*. In: *Respectus Philologicus*, 2006, nr. 9 (14), p. 65–75.

² Милош, Чеслав. *О разноголосице множества религий*. In: *Старое литературное обозрение*, № 1(277), 2001, c. 28.

³ *Maištingas Czesławo Miłoszo autoportretas. Pokalbiai su Aleksandru Fiutu*, Vilnius: Alma littera, 1997, p. 87.

⁴ Булгаков, Сергей. *Свет Невечерний*. Москва: Путь, 1917, c. 151.

⁵ Батай, Жорж. *Жертвоприношения*. In: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/zurnal/02/4b1.htm>.c.1

⁶ Bataille, George. *Oeuvres complètes*, Vol. I, Paris: Galilard, p. 650. Cituojama iš: Тимофеева, Оксана. *Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батай*. In: *Новое литературное обозрение*, № 71, 2005, c. 650.

⁷ *Постмодернизм: Энциклопедия* / Составители и научные редакторы Грицианов А. А., Можейко М. А.,

Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001, с. 828.

⁸ Bataille, George. ..., 6 nuoroda, с. 536.

⁹ Bataille, George. ..., 6 nuoroda, с. 128.

¹⁰ *Постмодернизм*, 7 nuoroda, с. 706.

¹¹ *Постмодернизм*, 7 nuoroda, с. 462.

¹² *Maištingas Czesławo Miłoszo autoportretas*, 3 nuoroda, p. 25.

¹³ Делез, Жак; Гваттари, Феликс. *Что такое философия?*, Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетея, 1998, с. 56.

Asija Kovtun

Vytautas Magnus University, Kaunas

Boundaries of Identity of *the Body* and *the Corporeal* in the Essays *The Road Side Dog* by Czesław Miłosz

Key words: deconstruction, decentration, body, corporeal, subject, nihilism, concept.

Summary

The article concentrates on the concept of body in the essay “The Roadside Dog” (1998) by Czesław Miłosz, the Nobel Prize winner, considering corporeal from the postructuralist perspective of deanthropologisation and subject decentration. Essayism is a special quality of contemporary culture. The union of philosophy, literature and science can be argued to be present here. “There is nothing beyond text” – this idea of Jacques Derrida is the fundament for the novel reflection of text. Essay is a convenient genre space for the competition of reality and relativity, for the introduction of text into life and vice versa. The space of text unites cultural, social, linguistic and mental features of a creator. Text strives to the achievement of two goals – the dialogue with the reader and the monologue of the author with himself and the search for the inner *I*. In the genre of essay, these relationships are directed to the self-revelation and the self-identification of a personality. The authorial *I* in this genre is treated as being located beyond the common, the norm, and the boundaries. The human “exits from oneself and arrives to oneself”. Czesław Miłosz could not fail to avoid the issue of man. He concentrates on the integral features allowing to present the mankind as a single unit and the most various aspects of individual human’s existence. The postmodern aesthetics criticizes the traditional representation and focuses on the idea of the subject’s death. The subject of contemporary world cannot be identified to itSELF. It loses its metaphysical stability and can only be described through reflection, difference and self-expression. Its identity can change with every new perception of its own body, for it is the body that allows new forms of representation. The used strategy of text analysis is deconstruction. The margins of the analysis have also been imposed by the attitude to the genre of essay as reflecting the union of the author and text. The method and quality of the essay of Czesław Miłosz are related to the ideas of deconstruction and to the issues of sign, language and text. According to Czesław Miłosz, language is in special relationship with the world of culture. Miłosz admits that in specific cultures, specific rules of linguistic games and specific mythologies, both cultural and ideological, exist. The treatment of a language as a phenomenon giving birth is also understandable to Czesław Miłosz. Pretentious movement of the idea proceeding through a number of various facts, phenomena and ideas is typical of the philosopher. It requires erudition and activates thinking; it shapes its reader-recipient and involves him/ her into the specific relations of play.

The author of the article is demonstrating how the variety of evidence of body and corporeal can be brought to a unified text deconstruction strategy. Such an approach allows an unlimited number of text reading versions. The analysis of the important marginal points of the source text leads to weighty results too. However, the article, actually, points at the problem rather than gives its solution.

Gauta: 2008 03 24

Parengta spaudai: 2008 05 27

TEATRAS

THEATRE

Vitalija Truskauskaitė
Vytautas Magnus University, Kaunas

Sacral Theatre Narrative in Contemporary Lithuanian Theatre

Key words: *theatrum mundi*, *ordo amoris*, sacral and contemporary theatre.

The present article researches the sacral theatre narrative in contemporary Lithuanian theatre basing on the theory of sacral theatre. First, the classic and modern understanding of the sacral theatre will be discussed. Second, the Lithuanian stagings of drama theatres will be analyzed looking for the manifestations of sacral theatre, evangelical plots and Christian symbols and their development.

The research focuses on the aspects of sacrality in professional theatre performances in 1990-2007. The productions are viewed within the historical and theoretical context of sacral theatre, and comparisons are drawn between the modern man's attitude towards the realm of modern concept *Ordo amoris* and the classical concept *Theatrum Mundi*, formed by the Jesuit baroque theatre. *Theatrum mundi*, born from the theory and practice of the sacral play in the Jesuit baroque theatre, has revealed the essential *mise en scene* of sacral theatre – the sphere of the sacral and secular is the human, who comprehends him/herself to be in the sight of God. Meditating on one's relationship with God, characters in modern theatre productions experience a sense of separateness from the divine.

A special attention is paid to the manifestations of the *motif of flight* and *deeply dark night* in the plays under discussion, which characterize the search for religious identity.

THE CONCEPT OF CLASSICAL SACRAL THEATRE

The theory of Christian sacral theatre originated later than the sacral drama. The drama forms of mystery, miracle, liturgical plays, moralite and farce were created and elaborated for nearly eight hundred years in the Medieval European Theatre. The European movement of counter-reformation inspired the creators of sacral theatre to look for different theatrical forms. The most significant achievement of this movement was a university or school theatre, which encouraged new stagings of sacral drama and developed the theory of spirituality related to educational and artistic Jesuit practices. The features of Jesuit drama and specificities of acting in Jesuit theatre are discussed by Motiejus Kazimieras Sarbievijus, Jacob Pontanus and Francis Lang in their works researching the poetics of theatre and literature.¹ Sacral performances, with reference to the above mentioned theoreticians, had to motivate the students to nurture their spirit by transforming their life into the striving for redemption and devotional voyage to the kingdom of God and Jesus Christ.

The concept of sacral theatre was first mentioned in the play "El grand teatro del mondo" by Pedro Calderon de la Barca published in 1645. In this play, the author interprets reality as a performance directed by God.² Although the theatricalisation of reality had already been performed before in the

Renaissance drama (for example, in the works of Shakespeare), Calderon was the first to identify the theatre with the world model shaped and mastered by God.

The most important baroque heritage of Jesuit theatre is a contemplative acting method which appeared from the spiritual practices of Jesuits, meant to strengthen the human spirit and renew the bonds engaging God and man. In the world of *Theatrum Mundi*, effectively developed in the Jesuit theatre stagings during the baroque epoch, a man dwells in the presence of God. The act which recreates the mentioned bond is a contemplation of heavenly love. This contemplation becomes an internal act of the Jesuit drama. The skills of contemplation are gained during the spiritual practices. In this way, the theatre participates in the creation of new religiosity; an exceptional place in this process is given to the actor (students of Jesuit colleges and universities) who nourishes and nurtures his religious feelings. The source of spiritual training method was the book "Spiritual practices" by St. Ignacio Loyola, published in 1583. In this book, apart from the spiritual style and training method, the concept of self-atoning man was introduced.³ The author claims that though the abyss of sin is very deep and cunning, the man owns will, mind and memory. These values, strengthened during the spiritual practices, can evoke the yearning of God's home, the thirst of eternity and the bliss of soul redemption. A redeemed man can reach eternal life through faith, hope and love. The practice stimulates the journey which offers the accomplishment of soul in the glory of God. By the internal struggle with himself and by identifying the actions of the "enemy" (as St. Ignacio names the devil) inwardly and in the surrounding world, the man appears in an unmerciful confrontation with his own thoughts, words and actions. Such reunion is shocking as St. Ignacio leaves no obliquity. The exploration of soul held both, by the participant and the viewer of the future play resembles the vernal ice-drift. Therefore, the dramatics of the exploration is very conflict like. The action of practice reminds the structure of dramatic act. As the research takes the trainee from one situation to the

other, the recognition leads not to the alteration of fate, but to the scale of spiritual evolution. The acting method of the baroque Jesuit theatre was based on contemplation and the creation of characters reminded a man rebuilding his soul during the spiritual practices.

The Jesuits, who first arrived in Lithuania in 1569, strengthened the theory of *Theatrum Mundi* in university and college theatres, thus creating an outstanding history of sacral theatre.

Looking at the procession playbill of the God's Body feast chronicled in 1624 by the "Jesuit academicians", a description of the "sixfold shrine of God and His people" can be found.⁴ The mentioned shrine, encompassing time and space, is the universal scenery of *Theatrum Mundi*. The scenery accommodates the characters of the Old and New Testament accompanied by a rich number of allegorical figures. The shrine is created during the six pieces of procession acts.

The first part of procession playbill exhibits either the *Gods dwelling* in the Sun or in the temporal world. This piece of procession act can be entitled as the exposition of the journey to the *God's dwelling*. The second part unfolds the circumstances indicated as the rules of the spiritual journey. The participants of the procession act envired by the characters of the testament resurrect their soul, evoke the spiritual consciousness, and delineate the guideline of the path leading to the shrine of God. The third part of the procession act is devoted to the meditation of the revelation to the Virgin Mary and Godly Love. While observing the reunion of Virgin Mary and Archangel, the participants of the procession witness the reunion of the temporal and heavenly dwelling and find their own stair-steps to heaven. The figure of Christ appears in the fourth part of the procession. The meditation of his sacrifice relocates the participants of the procession to the Dwelling of God. Further on, let us look at the interior of St. John's church. The great altar located in the presbytery is decompounded of ten altars which form a spectacular spatial architectural composition, called the baroque *Theatrum Sacrum* by art critics. The adoration of the Blessed

Sacrament is not theatricalized. The text of the playbill displays all the mentioned elements. A question can be raised whether the theatricality of the baroque altar is a sufficient metaphor of the shrine of God. The fifth part of the playbill presents the love of God hungering for the wisdom of humanity. The Holy Ghost brings the participants of the procession to the feet of God. The procession path, decorated with the visible images of metaphysical reality, alludes that heaven is opened only when a human's heart is transformed. In the sixth part, the participants of procession accompanied by the saints, martyrs and brothers Jesuits find their way to the New Jerusalem, "descended to the world from heaven". New Jerusalem was revealed to St. John during the prophetic visions: "Thy is the dwelling of God amongst people. He will inhabit amongst them and they will be the nation of his and the God himself will stay with his people. He will swipe every tear from every eye and there will be no death, no sorrow, neither wail, nor pain, for what was first – now has already passed."⁵ The participants of the procession leave *Theatrum Sacrum* in comfort and consolation.

It would be difficult to outline how the revealed reality was metaphorized and whether it was unclosed for the physical eye or for the spiritual eyesight in the shape of emblems or symbols. However, the key idea is that on the one hand, spiritual path delineated during the procession leads to heaven and, on the other hand, the same heaven can send us the signs of its subsistence. The inventory of the procession proclaims the former existence of spiritual flight, meditative journey up to the glory of soul and essential stay in this journey to the shrine of God. In this procession, the theatre visualized the baroque soul flight to the revealed Jerusalem, thus becoming a companion to the participants. In the performances held in the in-door space, the meditation of flight involved both, spiritual and physical expressions. The embodiment of the physical flight in the theatre of Jesuits was enabled by the use of rich stage technology. Theatrical machinery helped the playwrights, directors and actors of Jesuit theatre to unfold the world full of God's presence.

MODERN SACRAL THEATRE THEORIES

The features of modern sacral theatre theories can be overlooked through the creative work of the Nobel Prize winner Czesław Miłosz. While writing the history of Polish literature, the poet also interpreted the history of sacral theatre. Comparing the traditions of classical sacral theatre with the situation of a man in the age of modernity, the author built the bridges of mind and spirituality midst the classical and modern sacral theatre. The futurological insights of Czesław Miłosz about the evolution of the sacral theatre require a special attention.

In comparison to the reflections on classical theatre traditions with the spiritual situation of the human being in modernity, the contemporary sacral theatre is presented as a vision of *ordo amoris*.

The texts by Czesław Miłosz about the theatre arts were the inspiration for the present research. The poet's statements about the sacral are of great importance for the questions raised in the paper. Czesław Miłosz's descriptions of different theatrical events and their analytical analyses are actually a part of the integrated reflections about the spiritual situation of the modern person. The poet discusses the processes of the theatre arts in a very broad cultural, historical, political and theological context.

In his later texts, the writer notices that the contemporary creative arts become mental acts, serving creativity which involves "phantoms of the mind".⁶ The author negatively assesses this latest trend. Based on his personal experience, he claims that only efforts to rethink reality in the light of hierarchical values without refuting the powers of mimetic creativity saved him from spiritual erosion. These considerations seem to provoke a current scholar to obedience and a review of sacral theatre traditions through the eyes of a modern person by searching for certain sources. Such sources should prevail in contemporary plays of sacral theatre, refreshing and inspiring artists of the third millennium for reflections of religious experience.

The road envisaged by the author in the creativity of the sacral theatre is designated for those persons who, according to Erich Fromm, are suffering through

loneliness and their need to overcome it by making some contact. This need for love, following the psychologist, does not differ in the least from a form of religious love, named the love of God.⁷ The feeling of love and the experience of unity with God seem to fill in the space of the sacral play, revealing personal maturity and creating a fusion with "...an indescribable life force, leading to a unification, lying beneath the world of phenomena, and to the foundation of all existence."⁸ The sacral theatre seemingly becomes an opportunity, according to philosopher Max Scheler, to comprehend and sense the world as a form of Godly order and live through it by way of love, by *ordo amoris*. Love of God is a dynamic formation of things, a growth and a thrusting towards one's own primary vision which, as Max Scheler notices, is contained in God. The experience of the love of God is an especially important aspect of personal upbringing, possible for the modern person as a being experiencing "...love as a primary act, while still remaining a limited being, crosses over one's own limitations to participate within another being like an *ens intencionale*."⁹

The purpose of this research is to reveal the *homo religioso* identity of the classical and modern age as reflected in the sacral theatre narrative by Miłosz. Furthermore, it is aimed to distinguish the major challenges of creative situation envisaged by Czesław Miłosz, which guide creative artists of contemporary religious theatre.

The poet Czesław Miłosz sees the phenomena of the sacral theatre as a sign of the universal life of humankind from the perspective of theatre evolution. This sign is considered by means of theatrical expression. By recreating and re-experiencing the life, death and resurrection of Christ in passion plays, personal memory is refreshed. The connection between the human being and the metaphysical reality is individualized. When the old mystery theatre first met with the experience of Christian theatre, historical continuity was developed. The sacral theatre narrative written by playwrights became enriched with a new cosmic conception of humankind sinfulness.

With respect to the sacral theatre, Czesław Miłosz highlights the concept of Messianic attitude by a

person in the process of maturing.¹⁰ In the topographic map of the memory, a person who is regenerating Christian identity interconnects with the stylistic variety of sacral theatre, rejuvenates the lost time and recreates a meditation on the metaphysical time.

Miłosz relates the future theatre with the poetic tradition of sacral theatre. The poet associates the thematic expansion of Christian drama in the future theatre with the vision of collective theatre as a universe in which the supernatural light of the world is reflected. Minimization of theatrical means in the vision of the future theatre is based on the meanings born from the "thing" – object, which sprang forth from the environment, regenerating it in the passage of cited time. The completeness of the universe disseminates through "things" – objects. Meanwhile, the sense of awesomeness seemingly recreates the universal dimension, nearly impossible in naturalistic visions of the theatre.

Miłosz enriches the meditation of metaphysical reality, validated in the vision of the future theatre, with the personal experience of a 20th century person who has come into contact with the new challenges. Miłosz urges saving *homo religioso* from spiritual erosion with the help of immortal soul and a meditative search for the mystery and meaning of the universe. In the creative work by Miłosz, sacral theatre is reflected as the love of God in a form of action and sensation, based on mimesis in the development of hierarchical reality.¹¹ Under conditions of crisis in Christian identity, the poet sees the designation of sacral theatre in the creative arts, which serve to save a person from loneliness and regenerate his/her contact with God by means of *ordo amoris*.

THE CONCEPT OF *THEATRUM MUNDI* AND *ORDO AMORIS* IN CONTEMPORARY LITHUANIAN THEATRE

In contemporary Lithuanian theatre, the world of *Theatrum Mundi* is reconstructed in a number of performances. On the other hand, more often *Theatrum Mundi* is implicated into the reflection of the loss of *Ordo Amoris*. With respect to the reflection of loss, the aspect of soul challenge, "The

dark night of the Soul” as named by St. John of the Cross, will be singled out for the needs of the present work. Thus the two types of representation of religious identity in the theatre will be looked at.

The reconstruction of *Theatrum Mundi* in contemporary Lithuanian theatre is based on the motif of flight to the God’s dwelling. The theatrical representations of flight originated in the baroque Jesuit theatre.

THE VISUAL METAPHORS OF FLIGHT

The present part of the paper aims at examining both, the semantic and the formal significance of the flight image in the following productions: “The Fire-Proof City” (directed by Kęstutis Jakštas), “Idiot’s Mass” (directed by Rolandas Atkočiūnas), and “Crime and Punishment” (directed by Gintaras Varnas). The flight to sacral locus within the space of theatrical performance is the predominant sacral motif in the referenced productions. A sacred locus is identified either with the temple in which the performance is enacted, or with its image conjured

up in the space of enactment inside the theatre building.

Researching the epistemological aspect of the process of sacralisation of theatrical space and interpreting its sacral locus symbols, it is possible to discern a metatheatrical tendency. According to it, the performance is an opportunity for a soul phenomena discourse and an invitation to a God-man dialogue.

In 2004, *Fundamentum Collegii Vilnae* showed a performance based on the play “Fire-Proof city” by Arnas Ališauskas in the yard of Vilnius University. The story about an angel, who warned the citizens of Vilnius about the imminence of fire, was performed in the porch of St. John’s church. The story tells about the ignorance of the citizens and their belief when the physical fire approaches. The flare-up of fire led the crowds of flustered people to the church where they prayed for the mercy of God. In the end of the performance, the director reconstructed the angel’s *flight* to the glory of altar by using the Jesuit theatre based technique of the *flight* realized with



Fig. 1. P. Venslovas, V. Anužis in F. Dostoyevsky *Idiot*, director R. Atkočiūnas, photo by R. Ivoška.

the help of hoist. The *flight* to the Dwelling of God broadens the associative field of the performance and creates new semantic bonds which, according to Bakhtin, exist as a link to the “idea of the word’s solidity based on the completeness of the cosmic and human universum”. By quoting the baroque theatre flight, a dialog between a historical kitchen-sink drama and metaphysical discourse of the performance is constructed.

In 2004, a director Rolandas Atkočiūnas produced a performance based on Dostoyevsky “Idiot”. The performance “The Mass of the Idiot” was played in the ruined and derelict space of St. George church [fig. 1]. The creators of the performance placed a blue floodlight in the place of the altar, ruined and desecrated in the soviet times. Such replacement of spatial objects created a blue shine under which all characters of the novel empathized their lovesick mysteries. Just before closing up the performance, the audience could view a peculiar projection – an image of the Christ’s grave filmed by an amateur camera. The image placed in the float of uprising and descending shapes drawn to a discontinuous and repeated translation formed a reflection of un-availing endeavor of Resurrection. This strange un-resurrected *flight* of the duke Mishkin dethroned his struggle to redeem the world and himself. The postmodern translation transferred the actual space of the grave into the church’s place, which narrated the unusual story of wake.

In the interpretation of Dostoyevsky’s “Crime and Punishment” by Gintaras Varnas, we can track the repetition of flight to the merciful embrace of God. This performance singles out two spheres: the profane (of the crime) and the sacral (of the penance). The physical screen divided these two spheres; thus the main aim of the character of Raskolnikov was to overbear the separating shroud. The chime of the Orthodox Church heard just before the ending of the pageant invited to the mystery of high Mass and alluded to the possible flight of the soul. By following the trace of chime, Raskolnikov overcame the screen. Yet, the expected view modeled into the parquet where his victim was sitting. In this way, the audience of the performance devolved not the *flight* itself, but the theatrical reflection of it, bound to the

repetition of the *flight*. The missperformance of the flight would assure the punishment of Raskolnikov.

The visual metaphors of the *flight* in the above mentioned performances do not withdraw the contraposition of sacral and profane space. That is why they are not self-sufficient in the semantic field of the performance. On the other hand, by developing the motif of *flight*, links to the spiritual practice of the baroque Jesuit theatre are developed. The visual metaphors of *flight* also reflect the stories of falls and resurrections of contemporary human soul. These reflected stories unfold the spiritual landscape of the modern man altogether with his soul’s existence inspired long before by St. Ignatius.

THE MOTIF OF THE DARK NIGHT

The performances interpreting and rehashing the evangelic motif of the *dark night* unfold another side of the story.

What do the characters of the decade drama theatre feel when they face death, journey to the otherworld and wait for the reunion with the appreciable but unidentified God?

Pain companions the characters of the performance in the theatrical journey of directors like Eimuntas Nekrošius, Gintaras Varnas and Oskaras Koršunovas. Pain is plunged into the timeless oppositions – it can be often hidden and, at the same time, strikingly sudden, unbearable and uncontrollable, enervating and corrosive, inconceivable and realized, turning into aggression and insularity, both, stimulating and suspending activity. Characters are nearly always accompanied by a reasoned portion of pain. It seems that the character’s of the decade mind and will are infected by sore illness which is their life.

The characters formed by director Gintaras Varnas in “Heda Gabler” are accompanied by the sense of oneness. Therefore, the goldilocks Heda chooses death as a decision brought by unwillingness and incapacity to identify herself with the fellow-travelers of her life journey. By committing a suicide she excludes herself out of the range of others, though the stage direction offers her another option – the

posthumous fame. The spectator gets into the world of Heda only by overcoming the Pantheon of Hedas built out of the most famous 20th century actors' bodies. Creation is the first temptation fallen on the shoulders of the favored.

Performance "Master and Margarita" by director Oskaras Koršunovas is constructed as a dismal epitaph for the creator – you can find no physical barriers saving the Master from the demonic intrigues. The creative potential is drawn through the images of burning manuscripts and ashes. A piece of art is no longer represented as a symbol of endless soul. An artist is no longer seen as a hero of romantic tradition. This transformation occurs in the junction of the two centuries where the way to posthumous fame leads through the desert challenges to the dark night on the Golgotha hill. That is how the attention of the creators and their characters is focused on the demonic challenges. A dark night symbolic of separation from God enfolds those characters of drama theatre who become aliens and marginals of society. The creative purpose of this intermillenary theatre is

undiverted at the signs of dereliction. Instead of the messiahnistic character of classical drama, we can watch the performance of characters aware of their neglected souls.

By nestling his body to the dead wife's head, Othello, performed by actor Vladas Bagdonas in Eimuntas Nekrošius performance, nestles to his loneliness [fig. 2]. No rational reasons for the dimming darkness which surrounds the eyes and deep love of and for Desdemona can be found. Moreover, the incredulity of love surfacing the tender Othello is also unreasonable. Iago's struggle for the irredeemable darkness shrouding the bodies of the two lovers shares the effectiveness with Othello's contraposition of savage knowing and believing lied down in his subconsciousness. Doubt banished the Love of God out of the wedding. Vladas Bagdonas traces the owl-light penetrating his soul, wipes the veil of darkness out of his eyes and on a hunch of his defeat, stares at the eyes of the spectators who witness and hear his last words stating a quasi-question – "God why did You desolate me?"



Fig. 2. V. Bagdonas, E. Špokaitė in W. Shakespeare *Othello*, director E. Nekrošius, photo by D. Matvejev.

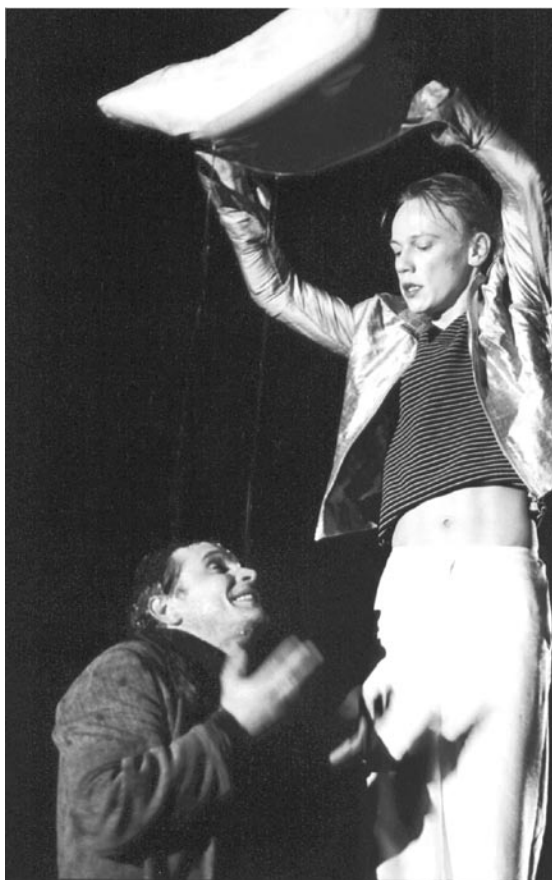


Fig. 3. G. Ivanauskas in J. L. Lagarce *The Far Country*, director G. Varnas, photo by D. Matvejev.

Even the strong ones brake down to the obscurity of the night not to speak of the weak ones.

In „Shopping and Fucking“ by Oskaras Koršunovas, the characters suppositionally submerge into their secretion topping the unbearable physical pain while the mask of anesthesia burst from their covered faces.

By making a sacrifice to the God of fire (Agni), the young characters of the “Face of Fire” directed by Oskaras Koršunovas rise against the world formed according to physiological norms and reflections. The destruction of this world, substance and physical shapes of humanity is altogether the destruction of themselves. Their desperation is laid in the field of brutality and sadism. No reasoning of self-perception or motives can be found. Motiveless aggression waylays as an obsession and a corrosive fire transforming its way to the heart and destructing the soul. The face of the fire apparent in this performance is dark and irredeemable.

The hour of darkness is not unexpected to the theatre characters. They provoke the fate as if holding a challenge. They brave it out knowing that they deserve the pain they bare and the day of reckoning. The question rises – what do the splendor and distrust demoniacs, the condemned, the unfaithful and the patricides punish themselves for? Romanticists would suggest the *internal brake of soul* (August Shlegel). Catholic theologians would add the world’s and one’s own sins. St. John of Cross comforts us: “These trials indicate that the night of the spirit is coming. They do not last for as long as they will in the coming night. The soul returns to its happy state after it has had a few days and nights of temptation”¹². However, we are not able to find one answer for the reasons of the man’s dark night and the silence of God. Caught in this silence a man is shut in the repetition of once spelled words – “My God, my Father, why did You desolate me?!” Nowadays, the marginals of our scene are privileged to experience the confrontation with the “desolated son’s” outcrying.

The motif of *dark night* can not be placed alongside with the posture of the baroque theatre characters who lived for the “Greater Glory of God”. On the other hand, the fallen dark night is also counted as a part of God’s plan. The participants of *Theatrum Mundi* are still facing the otherworld, but with less faith and courage in their faces. In this intermillenary situation, the characters of the theatre are the dwellers of faith periphery. In the words of Sigita Parulskis, they are familiar with the “dustier than dust” state, though they still own their God – the desolate Christ. Italian theologian Gerard Rosse discusses the situation of the turn of the 20th century entitling the desolate Christ as the God of our time. According to Gerard Rosse, “In the Era of wars, concentration camps, totalitarian systems and other factors God seems to be dead; the silence of God became stabbing and familiar to human consciousness. (...) more than ever the man of our times is able to identify with the face of Christ poised on the Cross and desolated by his God”¹³.

The marginals of drama theatre bring back to life the metaphysical dimension by meditating their desertion and loneliness. The baroque flight towards



Fig. 4 S. Balandis in J. L. Lagarce *The Far Country*, director G. Varnas, photo by D. Matvejev.

God becomes unbearable and constrained by the coldness of dark night. Still, light covers the face of the defeated Macbeth by actor Kostas Smoriginas in the performance by Eimuntas Nekrošius. The words whispered by Macbeth are not meant for the viewers. They can not be heard as Macbeth communicates with silence which hides an invisible companion and hope to see his face. The hope worth those still waiting for God.

Travelers to the otherworld leave promises of possible love; those who come back – fulfill them. In the performance “The Far Country” by Gintaras Varnas, the returned character from the land of death talks to his former life [fig. 3]. The character is the one who holds the story because he can view the darkness of former life from a different perspective. He comes back because he recognized love in the solitude of death. [fig. 4]. What amazes most in “The Far Country” is the brightness of the actor’s Saulius Balandis face; brightness, which could be shaped by the real life’s family sphere. It is possible that only by separating from the darkness of life the desolated can recognize *Ordo Amoris*.

CONCLUSIONS

In the world of *Theatrum Mundi*, which was effectively unfolded by the baroque theatre of Jesuits, a man dwells in the presence of God. Though the abyss of sin is very deep and cunning, the man owns will, mind and memory. Following St. Ignacio, these factors, enriched during the spiritual practices, can evoke the yearning of God’s home, the thirst of eternity and the bliss of redeemed soul. A redeemed man travels to eternal life through faith, hope and love.

Czesław Miłosz comparing the traditions of classical sacral theatre with the situation of a man in the age of modernity, builds the bridges of mind and spirituality midst the classical and modern sacral theatre. In the creative work by Czesław Miłosz, sacral theatre is reflected as the love of God in a form of action and sensation based on mimesis in the development of hierarchical reality. Due to the crisis in Christian identity, the poet sees the designation of modern sacral theatre in the creative arts, which serve to save a person from loneliness and renew the contact of a person with God by means of *ordo amoris*.

The plays, staged by the Lithuanian Theatre of Drama, are exceptional for meditative motifs of *flight* and the *dark night*. The meditative motifs of *flight* and the *dark night* are singled out in the performances of such directors as Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Gintaras Varnas, Kęstutis Jakštas and Rolandas Atkočiūnas. Developing the motif of *flight*, links to the spiritual practice of the baroque Jesuit theatre are identified. The visual metaphors of *flight* and *dark night* reflect the stories of falls and resurrections of a contemporary human soul.

In the productions of drama theatre, the main characters bring back to stage the metaphysical dimension by mediating their desertion and loneliness. Although the baroque *flight* towards God in contemporary theatre performances can be seen, most often it is deconstructed and becomes unbearable and constrained by *dark night*. The manifestations of the motif of *dark night* in the discussed plays emphasize the search for religious identity.

Vitalija Truskauskaitė

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

Notes

¹ Poglar, Laszlo. *Bibliographie sur l'histoire de la compagnie de Jesus*, Rome, Institutum Historicum S.J., 1983, p. 396–399.

² Calderon de la Barca, don Pedro. *Obras completas*. Vols. I–III por A. Valbuena Brisones. Madrid: Ed. Eguilar. T. III, 1967, p. 108–116.

³ Lojola, Ignacas. *Autobiografija. Dvasinės pratybos*, Vilnius: Aidai, 1998, p. 95–107.

⁴ Griffin, Nigel. *Jesuit school drama*. London, Grant and Cutler, 1976, p. 21.

⁵ *Naujasis Testamentas*. Vilnius: Lietuvos Biblijos Draugija, 1993, p. 608.

⁶ Miłosz, Czesław. *Apie eroziją*. In: *Šiaurės Atėnai*. 1999 kovo 20, nr. 11 (452), p. 1.

⁷ Fromm, Erich. *Meilės menas*. Kaunas: Verba Vera, 2004, p. 50.

⁸ Šeleris, Maksas. *Ordo amoris forma*. In: *Gėrio kontūrai. Iš XX a. Užsienio etikos*. Vilnius: Mintis, 1989, p. 201.

⁹ Ten pat, p. 202.

¹⁰ Miłosz, Czesław. *Lenkų literatūros istorija*. Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 245.

¹¹ Miłosz, Czesław. *Apie eroziją*. In: *Šiaurės Atėnai*. 1999 kovo 20, nr. 11 (452), p. 4.

¹² St. John of the Cross. *The Dark night of the Soul*. London, Sydney, Aucland: Hodder and Stoughton, 1988, p. 47.

¹³ Rosse, Gerard. *Il grido di Gesu in croce una panoramica esegetica e teologica*. Roma: Cita Nuova Editrice, 1984, p. 137–138.

Sakralinio teatro naratyvas Lietuvos šiuolaikiniame teatre

Reikšminiai žodžiai: theatrum mundis, ordo amoris, sakralinis, šiuolaikinis teatras.

Santrauka

Straipsnyje aptariami esminiai sakralinio teatro teoriniai aspektai – *Theatrum Mundi* ir *Ordo Amoris* konceptai – ir jų refleksija šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Lyginant klasikinio ir modernaus sakralinio teatro konceptus *Theatrum Mundi* ir *Ordo Amoris* išskiriami ir aptariami krikščioniškojo sakralinio teatro požymiai; nustatomi šiuolaikiniame Lietuvos teatre dominuojantys sakraliniai vaizdiniai; atskleidžiama evangelinių siužetų, simbolių ir vaidybinės erdvės teatralizacijos dinamika.

Pirmą kartą skralinio teatro konceptas *Theatrum Mundi* buvo paminėtas Pedro Calderono de la Barcos dramoje *El grand teatro del mundo*. 1645 metais išspausdintame kūrinyje rašytojas realybę interpretuoja kaip spektaklį, kurio vyriausiasis režisierius – Dievas. *Theatrum Mundi* pasaulyje, kurį išpūdingai atskleidė jėzuitų baroko teatro scena, žmogus gyvena Dievo akivaizdoje. Veiksmas, kuris atkuria šį ryšį, ir yra dieviškosios meilės kontempliacija. Dvasingumo ugdymo metodikos šaltinis – Šv. Ignaco Lojolos knyga *Dvasinės pratybos*. 1583 metais išspausdintoje knygoje atsiskleidžia ne tik dvasingumo stilius ir metodas bet kartu išryškinamas atitaisantis save žmogus.

Ordo Amoris termino autorius – filosofas Max Sheler'is. Jo nebaigtoje, jau po autoriaus mirties 1929 metais išleistoje, studijoje *Ordo amoris*, meilės tvarkos forma aptariama kaip „žmogaus esmės formulė“, atsiskleidžianti ne

žmogaus mąstymu, bet jo gebėjimu mylėti, dalyvauti būtyje, kuri išsiskynijusi meilėje. Šiuolaikinė *Ordo Amoris* koncepto sklaida sakraliniame teatre analizuojama remiantis Czesławo Miłoszo kūryba.

Tiriant sakralinių vaizdinių sklaidą šiuolaikiniame Lietuvos teatre, režisierių – Kęstučio Jakšto, Rolando Atkočiūno, Gintaro Varno – spektakliai lyginami su rekonstruotais septyniolikto amžiaus *Theatrum Mundi* simboliais; sakralinių *tamsiosios nakties* ir *skrydžio* motyvų sklaida tiriama, remiantis Eimunto Nekrošiaus, Oskaro Koršunovo spektaklių scenomis. Aptartuose spektakliuose asmuo pripažįsta metafizinį pasaulį, yra pasirengęs palaikyti su juo ryšį, tačiau religinio tapatumo jam nepavyksta pasiekti. Dominuojantis sakralinis motyvas dešimtmečio spektakliuose – Dievo ieškojimas, Dievo apleisto asmens refleksija, kurianti *tamsiosios nakties* jausena.

Gauta: 2007 12 02

Parengta spaudai: 2008 04 15

Fragmentuota tapatybė: personažo krizė šiuolaikiniame dramos teatre

Reikšminiai žodžiai: dramos teatras, postmoderni drama, personažo krizė, išskaidyta tapatybė

IVADINĖS PASTABOS

Net ir paviršutiniškas žvilgsnis į šiuolaikinio dramos teatro peizažą atskleidžia, teatrologo Roberto Abirachedo žodžiais tariant, „personažo krizės“¹ arba, tiksliau sakant, vientisos personažo tapatybės krizės simptomus. Teatriniame landšafte vis dažniau pasirodo tokių sceninių veikėjų, kurie tradiciškai suprantamų personažų atžvilgiu atrodo neišbaigti, fragmentuoti, nevienareikšmiai. Ir nors teatro kritika šią tendenciją neretai vertina kaip aktoriaus (režisieriaus, dramaturgo) meno nuosmukio ženklą, akivaizdu, kad susiduriame su nauja sceninio personažo samprata, reflektuojančia poststruktūralistinę (J. Lacan, M. Foucault, J. Derrida) idėją apie vientiso ir sau tapataus subjekto mirtį. Kurdami fragmentuoto tipo sceninius veikėjus, teatro menininkai ne tik reagoja į XX amžiaus antroje pusėje išryškėjusią antropocentrinės pasaulėjautos krizę, bet ir įvaizdija lakonišką decentruotos, išskaidytos asmens tapatybės sampratą². Taigi, remiantis poststruktūralistinėmis idėjomis, sąvoka *personažo krizė* reikštų laipsniškai nyksantį esencialistinį personažo tapatybės suvokimą: personažas netenka aiškiai apibrėžto identiteto, jo tapatybė tampa nefiksuota, nuolat kintanti, išskaidyta į daugybę skirtingų vaidmenų.

Nors teatro praktikoje gausu įvairių personažo krizės ženklų (nuo, pavyzdžiui, dekonstruktyvios personažo interpretacijos klasikinės pjesės pastatyme iki, tarkime, neverbalinio spektaklio be aiškių personažų), tačiau galima išskirti porą ryškesnių me-

ninio veikimo strategijų, padedančių įvaizdinti išskaidytos asmens tapatybės idėją. Visų pirma, šiandienos teatre savotišką reprezentacijos krizę patiria klasikinių dramos kūrinių personažai: akivaizdžiai daugėja tokių klasikinių personažų interpretacijų, kurios pateikia išskaidytą veikėjo portretą, nurodantį prasmiskai suskilusį, psichologiniu požiūriu suaižėjusį, netikėtumų ir prieštaravimų kupiną, dramos personažo charakterį. Dėl tam tikrų režisūrinių ir aktorinių sprendimų psichologiniu atžvilgiu vientisas ir nuoseklus veikėjas vis dažniau įgauna netikėtą, ir formos, ir turinio lygmeniu išskaidytą, sceninį pavidalą. Tokiu būdu atliekama vientisos personažo tapatybės dekonstrukcija³. Kita vertus, išskaidyto, decentruoto pobūdžio personažų teatro scenai siūlo ir šiuolaikinės postmodernios dramos kūrėjai, radikalčiai laužantys tradicines dramos konvencijas ir įprastus dramos personažo vaizdavimo būdus. Fragmentiški, daugiaprasmiai, iki galo neapibrėžti, postmodernios dramos personažai ne tik atitinka poststruktūralistinę fragmentuotos tapatybės idėją, bet ir įtvirtina naują dramatinio personažo sampratą.

Reikia pastebėti, kad stabilaus ir psichologiškai apibrėžto dramos personažo krizė išryškėjo dar XX amžiaus pradžioje, kuomet realistinio vaizdavimo konvencijoms pasipriešino istorinio avangardo autoriai. Alfredo Jarry pasiūlytą personažą, kaip *judančios abstrakcijos*, idėją⁴ plėtojo *antagonistinio* avangardo (futurizmas, Dada, siurrealizmas) kūrėjai, sąmoningai atakavę konvenciona-

laus teatro formas ir siekė šokiruoti to meto publiką. Panašiu metu personažo, kaip apibendrintos simbolinės figūros, kategoriją pasiūlė *hermetiško*⁵ avangardo (simbolizmas, ekspresionizmas) autoriai, ieškoję ne tiek provokuojančios, kiek estetiškai naujos ir įtaigios teatro kalbos. Tradicinio personažo charakterio eroziją dar labiau pagilino šeštajame XX amžiaus dešimtmetyje pasirodžiusių absurdo dramų veikėjai – groteskiški, anonimiški, individualių psichologinių ar fizinių savybių neturintys tipažai, kuriuos absurdo dramos teoretikas Martinas Esslinas vadina marionetinėmis figūromis⁶. Atrodytų, kad šios praėjusio šimtmečio dramaturgijos patirtys iš esmės keičia įprastą dramatinio personažo traktuotę, tačiau tenka pripažinti, kad šiandienos drama žengia dar toliau – ji dekonstruoja tradicinę dramos veikėjo sampratą ir skelbia individualaus personažo (personažo kaip vientiso subjekto) mirtį⁷.

Šiame straipsnyje analizuojami tokie Lietuvos teatro scenoje pastatyti lietuvių ir užsienio autorių dramos tekstai, kuriuose išryškėja novatoriška dramos personažo samprata, atitinkanti fragmentuotos asmens tapatybės idėją: Sigito Parulskio *P.S. byla O.K.*, Bernard-Marie Koltėso *Roberto Zucco* ir *Naktis prieš pat miškus*, Jeano-Luco Lagarce'o *Tolima šalis*, Sarah Kane *Geismas* ir *Apvalytieji*. Nors šių autorių tekstai pasižymi individualia meline stilistika, tačiau, lyginant su tradicinės dramos pavyzdžiais, išryškėja jų kūrybinis giminingumas, leidžiantis analizuoti šias dramas kaip charakteringus postmodernios dramaturgijos pavyzdžius. Šiame straipsnyje siekiama: 1) išanalizuoti tuos postmodernios dramos aspektus, kurie turi įtakos naujo dramos personažo tipo formavimuisi ir 2) atskleisti, kaip kuriamas personažas, pateikiantis išskaidytos asmens tapatybės vaizdinį. Nors postmodernios dramaturgijos pavyzdžiai yra sulaukę nemažo literatūrologų ir teatrologų dėmesio, tačiau vientisos personažo tapatybės krizės ženklai dramoje dar menkai tyrinėti.

IŠARDYTA VIENOVĖ

Minėtose dramose radikaliai ardoma tradicinei dramai būdinga vienovė: čia nerasime vientisos, priežasties-pasekmės ryšiais sutvirtintos fabulos,

laipsniškai ir vienalinijiškai besiskleidžiančio laiko, įtikinamo ir stabilaus erdvės kontinuumo. Jei tradiciškai dramos pagrindu laikoma vientisa ir nuosekli fabula, tai šiems tekstams būdinga nelinijinė naratyvo struktūra, skeletiška, trūkinėjanti, nuolat kintanti veiksmo judėjimo trajektorija. Kai kurias dramas galima apibūdinti kaip neturinčias aiškos fabulos (pvz. S. Kane *Geismas*), kituose tekstuose nesudėtinga suvokti ir sekti naratyvo vingius (pvz. B.-M. Koltėso *Roberto Zucco*, S. Kane *Apvalytieji*) arba ilgainiui iš atskirų teksto fragmentų sudėlioti pakankamai vientisą istoriją (J.-L. Lagarce'o *Tolima šalis*). Tačiau, vertinant tradicinės fabulos atžvilgiu, tenka pripažinti, kad vietoje ryškios dramatinės kolizijos, aiškiai išreikšto konflikto / intrigos ir laipsniško situacijos išsprendimo čia komponuojama keista veiksmų, kalbų, minčių ir jausmų sampyna, kurią įveikti tenka ne vien dramų veikėjams, bet ir jų skaitytojams. Analizuodamas šiuolaikinę literatūrą, Eugenijus Ališanka teigia, kad postmoderniam laikmečiui būdinga didžiojo pasakojimo krizė⁸, mene pirmiausia sietina su „fabulos erozija“: „pasakojimas atsisako vienos linijos, jis išsišaikoja asociatyvinėmis grandinėmis, kuria valentinius lizdus, slepiančius naujas pasakojimo linijas, neretai jis užsidaro, virsdamas parabole, metapasakojimu, koliažu, tarsi nesusietų istorijų kombinacija, kalbos žaidimais“⁹.

Atsisakydami vienakrypčio istorijos pateikimo būdo, dramaturgai sąmoningai komponuoja „klaidinančių“ naratyvą, griaua tradicinius teksto suvokimo būdus, provokuoja skaitytojo dalyvavimą, skatina įvairias dramos teksto interpretacijas. Kai kurios dramos komponuojamos taip, kad struktūrinimo procesą turi atlikti pats skaitytojas: pvz. S. Kane dramoje *Geismas* tekstas pateikiamas kaip padrikas, nekryptingas keturių veikėjų (A, B, C ir M) kalbėjimas. Atskiros kiekvieno personažo frazės pateikiamos be jokių komunikacinių ryšių nuorodų, todėl skaitytojas gali arba mėginti struktūruoti šį tekstinį srautą, arba tiesiog leisti tekstui tekėti, nesuteikdamas jam griežtesnių krypties orientyrų:

C: Man tu esi mirusi.

B: Mano testamente parašyta: jei sumausi

šitą reikalą, vaidensiuos tau visą tavo sušiktą gyvenimą.

C: Jis mane seka.

A: Ko tu nori?

B: Mirti.

C: Kažkur už miesto pasakiau savo motinai: man tu esi mirusi.

B: Ne, ne tai.

C: Jei galėčiau iš tavęs išsilaisvinti tavęs neprarasdama.

A: Kartais tai neįmanoma.

M: Vis kartoju žmonėms – aš nėsčia. Jie klausia: kaip tau pavyko?¹⁰

Atvira, išskaidyta teksto kompozicija radikaliai neigia tradicinei dramai būdingą teleologinį kryptingumą ir atsiveria individualiam ir subjektyviam skaitytojo interpretacijos procesui. Analizuodama kompozicinius šiuolaikinės dramaturgijos pokyčius, tokią dramų kaitą „fragmentuoto, neapibrėžto komponavimo link“ teatrologė Nomeda Šatkauskienė vadina „dekompozicija arba kompozicijos destrukcija“¹¹.

Fragmentiškas šiuolaikinės dramos kompozicijos ir fabulos pobūdis yra susijęs ir su netradicine dramos erdvėlaikio traktuote. Aptariamose dramose paneigiama klasikinė veiksmo, erdvės ir laiko vienovės koncepcija, pagal kurią dramatis veiksmas turėtų laipsniškai plėtotis apibrėžtoje erdvėje ir homogeniškame, vienos linijos laike. Postmodernioje dramoje dažniausiai susiduriama su dviem erdvės bei laiko komponavimo tipais: arba veiksmo vieta ir laikas neapibrėžiami, arba dramos erdvėlaikis nuolat transformuojamas. Pirmuoju atveju dramaturgai nepateikia aiškesnių erdvės ir laiko nuorodų, todėl veiksmas, atrodytų, gali vykti *čia, ten, bet kur – dabar, anuomet, bet kada* (pvz., S. Kane dramoje *Geismas* nėra jokių erdvės ir laiko nuorodų, todėl susidaro įspūdis, tarytum personažai būtų įkurdinti belaikėje tūštumoje). Antruoju atveju erdvės ir laiko koordinatės nuolat kinta: vientisą erdvėlaikio struktūrą

griauna veiksmo laiko šuoliai (pvz., J.-L. Lagarce'o pjesėje *Tolima šalis* nevaržomai persipina praeitis, dabartis, ateitis, naudojami sugrįžimai atgal ir daugybė to paties momento pakartojimų) arba staigūs perėjimai iš vienos veiksmo vietos į kitą (pvz., B.-M. Koltėso dramoje *Roberto Zucco* yra penkiolika trumpų scenų, kurių kiekviena vyksta vis kitoje veiksmo vietoje: *kalėjimo stogai – kambarys – virtuvė – viešnamio fojė – virtuvė – metro – virtuvė – naktinis baras – policijos nuovada – miesto parkas – viešnamio fojė – geležinkelio stotis – ta pati vieta – Mažosios Čikagos kvartalas – kalėjimo stogai*).

Nuolatinės erdvės ir laiko modifikacijos ardo įprastą priežasties-pasekmės ryšių logiką (pvz., S. Parulskio dramoje *P.S. byla O.K* veiksmo vietos bei laiko kaitą liudija ne logiški pokyčiai, o keistos personažų ir jų atliekamų veiksmų metamorfozės) ir apsunkina skaitytojo mėginimą susiorientuoti dramatinio pasaulio situacijoje (pvz., J.-L. Lagarce'as klaidina skaitytoją ne tik nenurodydamas, kur ir kada vyksta veiksmas – nors trūkinėjanti veiksmo linija liudija, kad dramoje nuolat klaidžiojama tarp dabarties, praeities, ateities, – bet ir naudodamas savotišką laiko nuorodų ištrynimo strategiją: kiekviena užuomina apie laiką tikslinama tol, kol laiko, kaip tvarkos mato, samprata visai panaikinama – „akimirka, vieną naktį, vieną valandą, dešimt minučių, tik žvilgsnis ir viskas; matėm vos keletą minučių, valandą ar dvi, vieną naktį“¹²). Tokiu būdu įprastos erdvėlaikio dimensijos išnyksta, tradicinė veiksmo vietos ir laiko suvokimo bei patyrimo logika nebegalioja. Galima teigti, kad, formuodami nuolat kintančią, heterogeninę veiksmo aplinką, dramaturgai dekonstruoja ne tik veiksmo, vietos, laiko vienovės principą, bet ir tradicinei dramai būdingą stabilų bei atpažįstamą dramos pasaulio vaizdinį.

IŠSKAIDYTAS SUBJEKTAS

Neapibrėžtame pliuraliame šių dramų erdvėlaikyje pasirodantys veikėjai – tokie pat nenusakomi, išskaidyti, iki galo neapibrėžti. Postmoderni drama ištrina personažo tapatybę, nužymi tik pačias bendriausias charakteristikas, brėžia trūkinėjančią charakterio kontūrą, kuris ryškėja arba dyla,

priklausomai nuo skaitančiojo gebėjimo sujungti punktyrines linijas į labiau ar mažiau stabilų veikėjo portretą. Tokį personažą sudėtinga apibūdinti, pasitelkus tradicines (socialines, psichologines) charakteristikas, nes paskiras jo veiksmas ar žodis gali paneigti tai, kas buvo padaryta ar pasakyta prieš tai, kiekvienas perskaitytas epizodas ragina grįžti atgal ir naujai įvertinti anksčiau pastebėtas veikėjo savybes. Apčiuopti, užfiksuoti tokio personažo esmę yra ne tik sudėtinga, bet ir neįmanoma: jis nuolat kinta, atskleidžia vis naujas savo tapatybės puses, akivaizdžiai demonstruoja, kad jo *aš* – tai tik platesnis ar siauresnis skirtingų vaidmenų repertuaras.

Decentruotas, išskaidytas, subyrėjęs, personažo *aš* – vieta, kurioje gali susitelkti daug ir įvairių vaidmenų. Todėl postmodernus veikėjas beveidis: jam nesuteiktos konkrečios išorinės charakteristikos (dramaturgai dažniausiai neapibūdina nei personažų išvaizdos, nei elgsenos, nei kalbėjimo būdo), iš jo atimta galimybė turėti nuoseklią ir vientisą gyvenimo istoriją (personažo praeitis, ateitis, dabartis tarpsta neapibrėžtame *dabar*, kaip B.-M. Koltėso *Roberto Zucco*, arba susipina į sunkiai atnarpiojamą skirtingų laiko plotmių rezginį, kaip J.-L. Lagarce'o *Tolima šalis*), jis nesugeba bendrauti su kitais, todėl bando vis kitaip suvokti save trūkinėjančiame dialoge ar kalbėtis su saviimi (S. Kane *Geismas*), jo santykiai su kitais veikėjais yra neaiškūs, o žodžių ir veiksmų motyvacija – sunkiai suvokiama (B.-M. Koltėso *Naktis prieš pat miškus*), dramos eigoje jis gali patirti įvairias transformacijas – tapti *Kitu*, būti dviem, trim personažais, nesuteikiant pirmumo nė vienam iš skirtingų socialinių vaidmenų (pvz., S. Parulskio *P.S. byla O.K.: Mokytoja-Motina-Mylimoji; Tardytojas-Mokytojas-Gydytojas*).

Akivaizdžia asmens tapatumo krizės išraiška galima laikyti tai, kad personažas dažniausiai neturi individualaus vardo. Teatro ir dramos teorijoje pažymima, kad vardas yra svarbiausia literatūrinio personažo charakteristika, padedanti ne tik atskirti vieną veikėją nuo kito (apibrėžti jo tapatybę), bet ir įvesti jį į simbolinę dramos struktūrą (apibrėžti personažo vietą ir jos kaitą draminiėje situacijoje), užmegzti ryšį su dramos skaitytoju

(per vardą skaitytojas identifikuoja su personažu, išskiria jį iš kitų tarpo)¹³. Tačiau minėtų dramų personažai arba turi tradicinius, kone unifikuojančius vardus, arba jie yra bevardžiai: nurodoma tik jų lytis (*Moteris* – S. Kane *Apvalytieji, Vyras, Moteris* – B.-M. Koltėso *Roberto Zucco*), profesija ar veiksminė funkcija (*Tardytojas, Seržantas, Sargas* – S. Parulskis *P.S. Byla O.K.*), asmeninis santykis su kitu veikėju (*Meilužis* – J.-L. Lagarce'o *Tolima šalis, Mylimoji* – S. Parulskio *P.S. Byla O.K.*), šeimininis statusas (*Jos sesuo, Jos brolis, Jos tėvas, Jos motina* – B.-M. Koltėso *Roberto Zucco; Motina, Tėvas* – J.-L. Lagarce'o *Tolima šalis*), amžius (*Senasis ponas, Vaikas* – B.-M. Koltėso *Roberto Zucco*), apibendrinta fizinė charakteristika (*Elegantiška dama, Žaliūkas* – B.-M. Koltėso *Roberto Zucco*). Kartais personažai grupuojami, jiems suteikiamas bendrinis vardas ir atimama net menkiausia galimybė įteisinti save kaip individualią figūrą (*Mokiniai* – S. Parulskio *P.S. Byla O.K, Vaikinas (visi vaikinai), Karys (visi kariai)* – J.-L. Lagarce'o *Tolima šalis*), o kartais jų įvardijimui panaudojamas semantiškai nereikšmingas kalbinis vienetas – pvz., viena raidė (*A, B, C, M* – S. Kane *Geismas*).

Tokie dramos veikėjo vaizdavimo principai lemia tai, kad personažas lieka iki galo neįvardytas ir neapibrėžtas. Bet jis nėra groteskiškas, fantastinis ar simbolinis veikėjas, neretai pasirodantis modernios dramaturgijos kūriniuose. Postmodernios dramos personažas kuriamas realistinėmis raiškos priemonėmis, tačiau ne kaip vientisas ir išbaigtas veikėjas, o kaip tam tikra *nuorodų* į galimą asmenį suma. Jis gali būti laikomas tikru, realiu asmeniu tik įvertinant tai, kad gyvenime nėra stabilaus ir nekintančio asmens *aš*, kad žmogaus *ego* ribos yra išskydusios ir neapibrėžtos. Šis personažas atveria asmens tapatybės nevientisumą ir daugialypiškumą. Jis liudija, kad anonimiškas, beasmenis *aš* gali talpinti daug smulkesnių ir prieštarų *aš*. Todėl šiuolaikinių dramų veikėjus sunku skirstyti į teigiamus ar neigiamus, pirmaeilius ar antraeilius – kiekvienas jų demonstruoja labai prieštarų minčių, veiksmų ir jausmų koegzistenciją *viename asmenyje*.

Naujas personažo vaizdinys galutinai išardo apgaulingą tradicinės dramos iliuziją, kad veikėjas gali (ir

turi) būti psichologiškai vientisas, įtinamas, nuoseklus. Ir net jeigu tekste pasitaiko tariamai aiškus, psichologiškai apibrėžto, personažo tipas, ilgainiui paaiškėja, kad toks jis sukuriamas vien tam, kad demaskuotų senosios stabilaus subjekto (o drauge ir vientiso personažo charakterio) kategorijos dirbtinumą. Taigi, literatūrologės Reginos Rudaitytės žodžiais tariant, modernizmo literatūroje prasidėjęs tradicinio personažo charakterio „nykimo procesas pasiekia viršūnę postmoderniuose tekstuose“¹⁴ – čia pasirodo daugiaprasmiš, neapibrėžtas, fragmentiškas veikėjas, atviras skaitytojo interpretacijoms ir vertinimams.

DIALOGO EROZIJA

Analizuojant skirtingas dramas ryškėja, kad įprastą dramatinio personažo sampratą keičia ir naujas autorių požiūris į kalbą bei jos panaudojimo galimybes. Nors atskiruose tekstuose atsiskleidžia individuali autoriaus dramatinio kalbėjimo stilistika, tačiau, lyginant su tradicinio dramos modelio pavyzdžiais, pastebimos ir bendresnės tendencijos, liudijančios tam tikrus kalbos raiškos priemonių panaudojimo giminingumus. Vienu svarbiausių pokyčių galima laikyti tai, kad minėtose dramose akivaizdžiai silpnėja dialoginė kalbos funkcija. Jei tradiciškai dialogas yra dominuojanti dramos kalbos forma (kurianti *čia ir dabar* vykstančio pokalbio iliuziją, skatinanti dramatinio veiksmo eigą, atskleidžianti personažų charakterius ir jų tarpusavio santykius), tai šiuolaikinėje dramaturgijoje dialogas nebėra nei patikimas informacijos šaltinis, nei veiksmo elementas, nei sėkminga personažų bendravimo forma. Dramos teoretikai pripažįsta, kad absurdo dramoje išryškėjusi „kalbos tragedijos“ (Eugène Ionesco frazė) būklė tebeveikia ir postmodernios dramos kalbėseną¹⁵ – betikslis, nekryptingas dialogas, neadekvati kreipinio-atsakymo sistema, sintaksinė netvarka ir semantinė beprasmybė ženklina ne vienos dramos personažų kalbėjimo būdą. Tačiau, jei absurdo drama tokia forma išreiškė nepasitikėjimą žodžiu, sugestijuodama, kad kalba nėra patikima komunikacijos priemonė, tai šiandienos autoriams labiau rūpi atskleisti paties bendravimo proceso neįmanomumą:

I Mokinys: Pro atvirą langą matosi ežeras, o lelijų žiedai horizontą atkerta nuo tamsių vandenų.

Mergina: Noriu nupiešti valtį ir bokštą, šaukiantį iš medžių vainiko. Bokštas virpa erdvėj, išaugęs iš masyvaus pastato kūno.

I Mokinys: Tu esi mano altorius. Priimk mane, aš esu tavo komunija.

Mergina: Noriu nupiešti savo jausmus, aš nemoku kalbėti¹⁶.

Kokią pašnekesio formą bepasirinktų dramų personažai – nerišlų, trūkinėjantį dialogą, tuščiai klaidžiojančios betikslės minties vystymą ar paviršiumi slystančią rišlaus pokalbio imitaciją – visi jie kalba apie tą patį: geidžiamą, bet nepasiekiamą, tikrą santykį, realaus žmogiško ryšio utopiją.

Zucco: [...] man reikia išvažiuot, nes mirsiu. Vis tiek visiems į visus nusipjaut. Visiems. Vyras reikia moterų, o moterim reikia vyrų. Bet meilės nėra. [...] Man atrodo, kad žodžių nėra, nėra ką sakyt. Gana mokyt žodžių. Reikia uždaryt mokyklas ir išplėst kapines. [...] ¹⁷

Apie personažų nesusikalbėjimą byloja ir tai, kad dramų autoriai vis dažniau krypta monologinės raiškos formos link. Visų pirma, monologinį kalbėjimo pobūdį įgyja dialogai – personažai vis dažniau kalba ne tiek *kitam*, kiek *sau pačiam*, *su savimi* arba kalba tik vienas iš dialogo dalyvių:

Robinas: Balsas man liepė nusižudyt.

Greis: (žiūri)

Robinas: Dabar aš saugus. Čia niekas nesižudo.

Greis: (žiūri)

Robinas: Niekas nenori mirt.

Greis: (žiūri)

Robinas: Aš nenoriu mirt, ar tu nori mirt?

Greis: (žiūri)

Robinas: Gal jau labai greit aš iš čia išėisiu.
Gal po trisdešimties, Tinkeris sakė. Gal
po – .¹⁸

Taigi, nors dialogas išlieka kiekybiškai dominuojanti kalbos forma, tačiau jame nebegalioja tradicinė kreipinio-atsakymo forma: vieno personažo sakomas tekstas tarsi sąmoningai vengia tiesioginio susidūrimo, slapstosi, išsisukinėja ar tiesiog ignoruoja kito veikėjo žodžius. Tokiu būdu dialoginis ryšys keičiamas beveik nekontroliuojamu žodžių srautu, intersubjektyvus personažų pokalbis virsta subjektyvių veikėjų būsenų ir jausenų iškrova. Todėl net ir dialogo forma parašytos dramos neretai įgauna savitą monologinio kalbėjimo atspalvį: tarytum dramai būdingą personažų vidinę komunikaciją keistų tiesioginis veikėjo ir skaitytojo ryšys (akivaizdžiausias pavyzdys – S. Kane drama *Geismas*).

Kita vertus, dramose ženkliai gausėja ir grynujų monologo formos epizodų, kuriuose žodis suteikiamas vienam personažui. Čia vėlgi pastebima įprastos monologo funkcijos peržiūra. Jei tradiciškai monologas laikomas personažo dvasinio, psichologinio atsivėrimo būdu, atskleidžiančiu skaitytojui intymius personažo apmąstymus ir jausmus, tai šiuolaikinės dramos monologas retai tampa dvasine personažo išpažintimi – veikėjo kalba ne tiek atveria, kiek slepia patį personažą:

Zucco: [...] mano universitete tyliais koridoriais vaikšto šešėliai, jų net žingsnių negirdėt. Nuo rytdienos einu į kalbotyros paskaitas. Rytoj – kalbotyros paskaitos diena. Aš ten būsiu nematomas tarp nematomų, tylus ir susikaupęs, gaubiamas tankaus kasdienybės rūko. Niekas negali pakeisti įvykių eigos, pone. Aš kaip traukinys, ramiai važiuojantis per lygumą, ir niekas neprivers jo nuvažiuot nuo bėgių. Aš kaip hipopotamas klampiam dumble, jis juda labai lėtai, ir niekas jo neprivers pakeisti kelio nei greičio, kuriuos pasirinko¹⁹.

Aptartos dialogo ir monologo savybės stipriai prisideda prie neapibrėžto personažo charakterio kūrimo, padeda pasiekti anksčiau minėtą išskaidytos

veikėjo tapatybės efektą. Jei tradicinė drama palaido iliuziją, kad esama tam tikro personažo, kuris naudojasi kalba kaip išraiškos priemone, tai šiose dramose išryškėja priešinga situacija: atrodo, kad nėra jokio personažo anapus kalbos (ypač tose dramose, kur nėra kryptingo personažų veiksmo, pvz., S. Kane *Geismas*, 4.48 *psichozė*). Šiuolaikinė drama tarsi antrina Jacques'o Derrida mintį, jog „vadinamoji „reali“ personažų „egzistencija yra prieinama tik tekste, ir mes neturime jokių būdų pakeisti ir jokios teisės nepaisyti šio apribojimo“²⁰. Postmodernus veikėjas yra visiškai priklausomas nuo jį kuriančios ir formuojančios kalbos – tam tikruose epizoduose žodžiai suteikia jam stabilę, aiškesnę charakterį, tačiau kitais momentais šis vaizdiny išardomas ir personažo tapatybė lieka iki galo neapibrėžta.

BAIGIAMOSIOS PASTABOS

Reikia pripažinti, kad tradicinio pobūdžio dramaturgijoje dominuoja tokie veikėjai, kurių tapatybės yra pakankamai aiškiai apibrėžtos. Nors amžių tėkmėje keitėsi ir dramos formos, ir dramatinio personažo kūrimo būdai, iki šiol kuriami personažai, atitinkantys dar Aristotelio „Poetikoje“ suformuluotus charakterio *nuoseklumo* ir *atitikimo* kriterijus, iš esmės palaikančius vientisos asmens tapatybės idėją. Tokiu būdu kuriama iliuzija, kad žmogaus charakteris yra psichologiniu požiūriu apibrėžtas ir nuoseklus, arba, kitaip tariant, sugestijuojama esencialistinė vientiso ir sau tapataus subjekto idėja. Tuo tarpu postmodernioje dramaturgijoje akivaizdžiai veriasi vientisos personažo tapatybės krizė ir kristalizuojasi nauja dramatinio personažo samprata.

Nestabilus, kintantis, punktyru nužymėtas, postmodernios dramos veikėjo charakteris liudija radikalią tradicinio dramos personažo transformaciją ir reikalauja naujų sceninio įvaizdinimo formų. Pasiūlydama daugiau ar mažiau aiškiai apibrėžtą personažo charakterį, tradicinė drama sugestijuoja, kad dramos personažas egzistuoja ne tik literatūriniame tekste. Todėl vaidmenį kuriantis aktorius tam tikra prasme tik skolina savo kūną tam, kad dramatinis veikėjas įgytų matomą sceninį pavaldą. Tuo tarpu šiuolaikinės dramos personažas

neturi jokios egzistencijos anapus teksto struktūrų: jam nesuteiktos asmeninės ar socialinės charakteristikos, jo raiška yra epizodiška ir trūkinėjanti, apribota tekste įrašytomis kūno ir balso padėtimis. Taigi toks personažas skolinasi aktoriaus kūną ir balsą ne tam, kad būtų matomas ir girdimas scenoje, jam reikia aktoriaus kūno tam, kad jis būtų. Aktorius savo kūnu ir balsu ne tik suteikia personažui matomą pavidalą, bet ir padeda išsiveržti iš kalbos struktūrų ir nors trumpam įgauti vienokią ar kitokią tapatybę.

Nauja dramatinio personažo samprata kvestionuoja tokius vaidybos būdus, kurie remiasi psichologinio nuoseklumo, vientisumo, logiškumo principais, ir skatina necentrinio pobūdžio (fragmentišką, daugiafunkcinę) aktoriaus raišką. Todėl šiuolaikinio teatro scenoje daugėja tokių personažų paveikslų, kurie atrodo fragmentiniai ir iki galo neapibrėžti. Tokiu būdu postmoderniose dramose išryškėjęs išskaidytos asmens tapatybės vaizdinys perkeliamas į teatrinės raiškos lauką ir gali būti vertinamas kaip itin ryškus šiuolaikinį teatrą ištikusios personažo krizės ženklas.

Nuorodos ir pastabos

¹ Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

² Poststruktūralistinė prancūzų filosofo Jacques'o Lacano asmens tapatybės samprata teigia, kad žmogaus asmenybė neturi vientiso ir nekintančio pagrindo: žmogaus savašis aš yra kintantis, nepastovus, sąlygojamas kalbos struktūrų ir apibrėžiamas tik per santykį su Kitu. Apie subjekto santykį su Kitu žr., pavyzdžiui, Lacan, Jacques. *The Subject and the Other: Alienation*. In: Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. London, Vintage, 1994, p. 203–215.

³ Plačiau apie personažo dekonstrukciją žr.: Mažeikienė, Rūta. *Dramos personažo dekonstrukcija šiuolaikiniame Lietuvos teatre*. In: *Logos*, 2006, nr. 46, p. 128–138.

⁴ Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994, p. 189.

⁵ Istorinio avangardo skirstymą į antagonistinį ir hermetišką pasiūlė teatro teoretikas Michaelis Kirby. Žr. Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987, p. 97.

⁶ Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York, Doubleday, 1961, p. xvii.

⁷ Žr., pavyzdžiui, Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

⁸ Filosofo Jean-François Lyotard'o „Postmoderniame būvyje“ iškelta mintis, kad postmoderniuoju laikotarpiu žlugo „metanaratyvai“, galintys pagrįsti žmogaus pažinimą ir paaiškinti visuomenės gyvenimą ir pasaulį. Tokia nuostata ragina vengti esencialistinio pasaulio suvokimo ir įvertinti reliatyvią objektų prigimtį.

⁹ Ališanka, Eugenijus. *Dioniso sugrįžimas: chtoniškumas, postmodernizmas, tyla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001, p. 153.

¹⁰ Čia pateikiamos pirmosios dramos eilutės. Visas tekstas parašytas analogišku principu. Žr. Kane, Sarah. *Geismas. Pjesės mašinraštis*. OKT, p. 1.

¹¹ Šatkauskienė, Nomedė. *Ne atpažinimo džiaugsmui, o suvokimo malonumui. Postmodernumo ženklai dramoje*. In: *Darbai ir dienos*, 2003, nr. 33, p. 124.

¹² Lagarce, Jean-Luc. *Tolima šalis. Pjesės mašinraštis*. KVADT, p. 5, p. 10.

¹³ Fischer-Lichte, Erika. *Signs of Identity: The Dramatic Character as "Name" and "Body"*. In: Fischer-Lichte Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City, University of Iowa Press, 1997, p. 291.

¹⁴ Rudaitytė, Regina. *The Metamorphosis of Character in Postmodern Fiction*. Vilnius: Vilnius University Press, 2000, p. 92.

¹⁵ Couprie, Alain. *Le Théâtre. Texte, Dramaturgie, Histoire*. Paris: Nathan, 1995, p. 45.

¹⁶ Parulskis, Sigitas. *P.S. byla O.K. Pjesės mašinraštis*. LVADT, p. 31.

¹⁷ Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 31.

¹⁸ Kane, Sarah. *Apvalytieji. Pjesės mašinraštis*. OKT, p. 5.

¹⁹ Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*, p. 24.

²⁰ Cit. iš: Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo. Dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 37.

Rūta Mažeikienė
Vytautas Magnus University, Kaunas

Fragmented Identity: Character Crisis in Contemporary Drama Theatre

Key words: drama theatre, postmodern dramaturgy, crisis of character, decentered identity

Summary

Even a short superficial look at the landscape of contemporary drama theatre reveals the symptoms of “the crisis of the character” (Abirached) or, to be more specific, the symptoms of the crisis of the character’s unified identity. Theatre stage is more and more often populated by characters which seem to be unfinished, fragmented, and ambiguous in regard to traditional dramatic personages. Although rather conservative theatre criticism frequently interprets this tendency as the decline of the art of the actor (or the director, the dramatist), it is evident that we confront with a new conception of theatrical character reflecting on the post-structural (Lacan, Foucault, Derrida) idea of the death of a unified subject. While creating fragmented, unstable and open-ended theatrical characters, theatre artists not only react to the crisis of anthropocentric ideology, but also reflect the Lacanian idea of decentered identity. Thus in the light of the post-structural theory, the conception of “the crisis of the character” would denote gradual decline of essentialistic understanding of the character’s identity: the character’s identity becomes unfixed, shifting, decomposed and reconstructed under the influence of social forces and signifying practices.

This article discusses the signs of the crisis of the character in postmodern dramaturgy. The object of the analysis is contemporary Lithuanian and foreign drama texts manifesting the new conception of dramatic character related to the post-structural idea of decentered and fragmented identity.

Gauta: 2008 03 04
Parengta spaudai: 2008 05 26

Perrašomos vietos: topografija, identitetas ir politika šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Reikšminiai žodžiai: teatro vieta, teatrinė erdvė, teatro politika, nacionalinis teatras, transnacionalizmas, tradicija, identitetas.

Teatro *vieta*, tradicinio spektaklio ar šiuolaikinio performanso atlikimo erdvinė padėtis didesnės geografinės visumos kontekste yra reikšminga ne tik kaip kintančios estetikos, stilistinės teatro įvairovės ir įvairių komunikacijos būdų tarp aktoriaus ir žiūrovo atspindys, bet leidžia atkreipti dėmesį į kitą – ontologinį ir politinį reikšmių lauką. Dažniau vartojama, nusistovėjusi *teatrinės erdvės* sąvoka nurodo „vidinę“ estetinę spektaklio konfigūraciją, kuri įgyja reikšmę to konkretaus spektaklio semantikoje ir gali būti tyrinėjama kaip vienas iš režisieriaus pasirinkimų. Režisierius, pavyzdžiui, gali rinktis statyti savo kūrinį tradicinėje itališkos scenos dėžutės modelio erdvėje, gali pasirinkti netradicinės formos vaidinimo aikštelę arba iškelti vaidinimą į neteatrines erdves – miesto gatvę ar apleistą fabriko pastatą, taip papildydamas ir praplėsdamas pasirinktos dramaturgijos, vaidybos stiliaus, scenografijos estetines vertes¹. Tuo tarpu čia siūloma teatro *vietos* sąvoka nėra tiesiogiai susijusi su konkretaus spektaklio estetika ir režisūra, bet apibrėžia platesnę fizinių ir socialinių teatro pastato arba teatrinio veiksmo koordinacijų svarbą. *Vieta* atspindi kintantį ideologinį, politinį, moralinį vaidmenį, kurį teatro institucijai priskiria tam tikro laikmečio visuomenė, tai ne tiek individualaus meninio sprendimo, bet dominuojančių galios santykių, politinių ir socialinių procesų pasekmė. Todėl kritinė teatro vietos refleksija yra susijusi su politine teatro samprata, pasipriešinimo dominuojančiai galiai diskursu, išreikštu menininko geopolitine vaizduote ir socialinių ribų peržengimu. Jei

analizuodami spektaklį atkreipiame dėmesį į vietą, kurioje dislokuojamas atlikėjų susitikimas su žiūrovais (o tai daroma labai retai, dažniausiai apsiribojant erdvės analize), esame priversti atsisakyti idealizuotos „estetinės autonomijos“ sampratos. Kaip pabrėžia Alanas Readas „vaidinimo vietos, kaip ir kitos socialinės erdvės, yra valdomos ekonomikos, kuri kontroliuojama iš kitur. Tai ekonomika, kuri yra ir simbolinė [...], ir tuo pat metu visiškai materialinė, ir labai praktinė santykiuose su pinigais. Lokacija, vieta ir erdvės ekonomika primena, kad teatras tikrai nėra ir niekada nebus svajonių šalis.“²

Vietos sąvoka išskirtinę svarbą įgyja, kai kalbama apie meno ir valstybės santykius kolonizuotuose ir okupuotuose kraštuose, teatrą, kaip rezistencijos vietą. Pasak iš Kenijos kilusio Niujorko universiteto profesoriaus Ngūgĩ wa Thiong'o, kova tarp meno ir valstybės gali įgauti įvairių formų (pavyzdžiui, cenzūra) – tačiau pagrindinė kovos arena yra vaidinimo vieta – jos apibrėžimas, ribų nustatymas ir sutvarkymas³. Autorius pabrėžia, kad kolonizuotoje visuomenėje „dažnai svarbiau yra ne tai, kas vyksta arba galėtų vykti ant scenos, bet prieinamumo ir kontaktų kontrolė“⁴ – t. y., ne tiek vidiniai estetiški santykiai, kiek išorinė teatro vietos konfigūracija ir su ja susiję galios žaidimai, socialinių procesų kontrolė.

Istoriniu požiūriu *vietą* linkę akcentuoti naujojo istorizmo arba kultūrinio materializmo atstovai, nubrėždami paraleles tarp estetikos, socialinių

institucijų ir politikos. Vienas iš naujojo istorizmo atstovų – Stevenas Mullaneyis, knygoje *The Place of the Stage (Scenos vieta, 1988)* tyrinėja, kaip viešieji teatrai Elžbietos epochoje, statyti tiesiogine to žodžio prasme miesto paribiuose, reprezentavo „grėsmingą socialinio stabilumo praradimą“⁵. Taigi, šiuo atveju, kalbant apie teatro *vietą*, aktualiau ne tai, kaip karalienės Elžbietos laikų Anglijos teatrų scena lėmė vaidybos stilių, lyginant su XVIII a. itališka scena, bet tai, kad XVI a. Anglijos teatrai buvo statomi Londono paribiuose, ne itin geros reputacijos kvartaluose už Temzės, kai tuo tarpu viešieji ir nacionaliniai teatrai XVIII a. buvo įkuriami galingiausiose centrinėse sostinių aikštėse.

Turbūt išsamiausia istorinės teatro vietos kaitos analizė pateikta Marvino Carlsono knygoje *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture (Vaidinimo vieta: teatro architektūros semiotika, 1989)*, kurioje, pasitelkiant miesto semiotiką, išskleidžiama daugybė socialinių, politinių ir estetinių kontekstų, lemiančių vaidinimo vietą miesto audinyje, nuo antikos iki šių dienų⁶. Pasak tyrinėtojo, kiekviena miesto vieta turi tam tikrą, tiek miesto gyventojų, tiek svečių fiksuojamą, reikšmę. Miesto gyventojai dažnai labai detalai sutaria dėl „skirtingų miesto rajonų socialinės semiotikos“, ir šis kodas neišvengiamai veikia jų požiūrį į teatrinę kūrybą⁷. Geografinė ir urbanistinė teatro dislokacija lemia žiūrovo spektaklio perskaitymą. Mes neišvengiamai ieškome spektaklyje reikšmių, kurios derėtų su aplinka, todėl vieta lemia spektaklio interpretaciją, suteikia supratimo ribas dar prieš prasidedant kūrinui. Kita vertus, šia prasme, viskas, netgi labiausiai reprodukciniai menai, kaip kinas, yra interpretuojami atsižvelgiant į vietą, į tą socialinę patirtį, kurią formuoja konkreti geopolitinė aplinka. Fizinis atvaizdas ant celiuloido juostos nekinta, tačiau jo perskaitymas po to, kai jis prasmelkia į žiūrovo sąmonę, gali būti labai skirtingas, priklausomai nuo to, kokiai geografiniai aplinkai ir visuomenei tas žiūrovas priklauso ar netgi nuo to, kur dislokuotas kino ekranas. Vis dėlto gyvai atliekamas vaidinimas (priešingai nei kino filmas, demonstruojamas vietose, apie kurias jo kūrėjai gali neturėti jokio supratimo) turi galimybę pats aktyviai provokuoti tam tikras neortodoksines konkre-

čios geografinės aplinkos interpretacijas, destabilizuoti ir perkurti vietinius kontekstus.

Tradiciškai teatro vietą apibrėždavo dominuojantis kultūrinis ir politinis diskursas, tačiau šiuolaikinis menininkas neretai renkasi *vietą* lygiai taip pat kaip *erdvę*. Be to, abu pasirinkimai: scenos forma, žiūrovo padėtis atlikėjų atžvilgiu, geometriniai spektaklio elementų santykiai (erdvė) ir regioninė teatrinio veiksmo dislokacija, spektaklio atlikimas konkrečiame miesto kvartale, jo geografinės koordinatės (vieta), gali remtis ir estetinė, ir politine motyvacija. Todėl neretai eksperimentiniuose spektakliuose *vieta* ir *erdvė* veikia, papildo viena kitą. Taip, pavyzdžiui, atsitinka „specifinės vietos“ (*site-specific*) spektakliuose⁸. Tokius kūrinius galima analizuoti akcentuojant netradicinės, neteatrinės aplinkos įtaką teatrinei komunikacijai ir estetiniams sprendimams⁹, tačiau akivaizdu, kad menininką specifinė vieta gali traukti ne tik dėl galimybės „pamankštinti“ režisūrinę vaizduotę, bet ir dėl politinių implikacijų, dėl istorijos joje paliktų „rėžių“, dėl distancijos, kuri šią vietą skiria nuo politinio, administracinio, ekonominio centro arba dėl jos priklausomybės tam centrui.

Šio straipsnio tikslas – *vietos* aspektu pažvelgti į Lietuvos teatro procesus, pamatyti kaip čia kito *vietos* samprata, kas lėmė tokią kaitą, ir kokie politiniai projektai ar mitai yra užprogramuoti skirtingų teatro vietų pasirinkimuose. Hipotetiškai Lietuvos teatre galima išskirti dvi vietos sampratas, kurios nustato ir apibrėžia kūrybinius ir komunikacinius teatro procesus. Pirmoji yra susijusi su nacionaline valstybe ir nacionaliniu teatru, kaip vieta, įprasminančia ir legitimuojančia menininko kūrybą, suteikiančia jai politinio svorio per santykį su lokalia nacionaline bendruomene. Antroji – alternatyvi – gimsta pirmosios, t. y., oficialios, nacionalinės kultūros plyšiuose ir paraštėse. Tai marginalizuotos vietos, tokios, kaip apleisti miestų kvartalai ar postindustrinės erdvės, kurios provokuoja anarchišką, rezistencinį santykį su tradicijos ir galios struktūromis. Šiame straipsnyje siekiama parodyti, kad šiuolaikinėje kapitalistinėje sistemoje abi šios sampratos tampa problemiškos ir kontraversiškos. „Perrašomos erdvės“ samprata siūloma kaip teorinis būdas tas kontraversijas tirti.

Teatras nėra apie kažką. Teatras yra iš kažkur, iš konkrečios vietos, iš socialinių ir asmeninių gyvenimo formų.

Stephen Balint¹⁰

Savo garsiojoje knygoje *Unmarked: The Politics of Performance* amerikiečių teatro tyrinėtoja Peggy Phelan spektaklio, vaidinimo, performanso ontologiją sieja su šių kultūrinių produktų nereprodukuojamumu, jų vienkartinium, nepakartojamu, nedokumentuojamu pobūdžiu.

Vaidinimas (*performance*) gyvena tik dabartyje. Vaidinimo negalima išsaugoti, įrašyti, dokumentuoti ar kaip kitaip įtraukti į reprezentacijų apyvartą: jei jis vis dėlto įtraukiamas, jis tampa kažkuo kitu, o ne vaidinimu. Kai vaidinimas bando įžengti į reprodukcijos ekonomiką, jis išduoda ir sumenkina savo paties ontologijos pažadą. Vaidinimo būtis [...] tampa savimi per išnykimą.¹¹

Teatrinio veiksmo vienkartiškumą autorė šiuo atveju sieja su laiku, spektaklio nykstamumu. Išnykdamas vaidinimas nepalieka fiksuotų, stabilų reprezentacijų, jo vaizdiniai išsisklaido kiekvieno suvokėjo individualioje sąmonėje, t. y., virsta nesukontroliuojamais asmeninių interpretacijų srautais. Čia slypi transformuojamoji, revoliucinė, politinė teatro galia: spektaklis nekonstruoja ir neįtvirtina stabilų vaizdinių, kurie funkcionuotų ir būtų primetami kaip politinių manipuliacijų instrumentai – jo (spektaklio) reikšmės gyvena ne „išoriniuose“ vaizdiniuose, bet vidinėse, personalinėse suvokėjų interpretacijose.

Ar panaši logika negalioja ir *vietos* kategorijai, ypač turint galvoje šiuolaikines elektronines transliacijas, informacijos sklaidos technologijas ir praktikas? Galėtume, sekdami P. Phelan, tarti, kad vaidinimas gyvena tik čia, toje vietoje, kur jis šiuo metu yra atliekamas ir jo neįmanoma išplatinti, transliuoti, paskleisti, o kiekvienas bandymas tai padaryti reikštų to paties „ontologinio pažado“ išdavystę. Teatrinis įvykis visuomet skiriamas konkretiems žiūrovams, susijęs su konkrečia komunikacija, jis pažymėtas

vietos aura. Kaip spektaklio nykstamumas arba vienkartiškumas laike, t. y., pasipriešinimas fiksuotiems ir fetišizuotiems reprodukcijų vaizdiniais yra būdas politiškai priešintis žiniasklaidos ir popkultūros kartojamų vaizdinių ideologijai, lygiai taip pat vaidinimo vadinamasis įvietinimas, ontologinis atlikimo pririštumas prie konkrečios geografinės ir socialinės aplinkos, yra politinis iššūkis globaliems rinkos projektams ir medijų tinklams.

Vaidinimas, gyvai atliekamas „čia ir dabar“, nevirsta masiniais vaizdiniais ir nepriklauso totalinei žvilgsnio politikai. Konkrečios vietos, bendruomenės, tiesioginės komunikacijos patirtis suteikia reikšmę tam, kas yra nepažymėta, nepastebima, neišsakoma ir nematoma. Priešingai nei fiksuoti, lengvai kontroliuojami medijų (televizijos, žiniasklaidos, kino) vaizdiniai, kurių galia slypi jų retransliavimo, kartojimo ir sklaidos mastuose (t. y., jų *matumume*), spektaklio jėga yra jo nematomas lokalumas – nenuspėjamos, geografiškai pasklidusios lokalsios iniciatyvos, efemeriški, sunkiai prieinami, susitikimai, keliantys diskomfortą centralizuotiems galios štabams. Prahos pakampėse, privačiuose butuose ir vyno rūsiuose pasklidęs čekų „mažųjų teatrų“ judėjimas, prisidėjęs prie 1968-ųjų Prahos pavasario, lenkų socisurrealizmo grupės *Pomarańczowa Alternatywa* 9-ajame dešimtmetyje rengti avangardiniai karnavalai Vroclavo gatvėse, vietiniai Kenijos gyventojai, mušantys būgnus ir dainuojantys Nairobio apylinkėse, kaip tik gyvu ir lokaliu vaidinimu pasipriešino retransliuojamoms imperialistinėms reprezentacijoms. Įsprausti į žinių reportažo rėmelį arba paversti kino filmu, t. y., *re-prezentuoti* taip, kad pasiektų masinę, geografiniu ir socialiniu požiūriu įvairialypę, auditoriją, šie įvykiai taptų vaizdiniais, kuriems suteikiamas atpažįstamas ir kontroliuojamas formatas – jie taptų svarbiais, matomais ir žinomais, bet prarastų savo transformuojamąją (jei ne revoliucinę) galią¹².

Spektaklio ontologinis unikalumas yra susijęs su tuo, kad jis vienu metu gali būti atliekamas tiktai vienoje vietoje. Vadinasi, vaidinimo atveju, reprodukcinė ekonomika, susijusi su kapitalo cirkuliacija, imperialistine propaganda, globalizacijos procesais ir elektroninėmis medijomis, destabilizuojama: vaidinimas priešinasi masiškumui ir

globaliems reprezentacijos projektams. Mažos lokalsios spektaklio bendruomenės gali potencialiai priešintis globaliai spektaklio visuomenei, nes vietiniai kontekstai pažadina nenusipėjamas, geografiškai nestabilias, kintančias, reikšmes. Gyvai atliekamas spektaklis „išnyksta“ panašia prasme, kaip apie teatro „nykstumą“ kalba P. Phelan, t.y., išnyksta iš *re-transliuojamos* realybės, iš suprekinio „pasaulėvaizdžio“¹³.

Vaidinimo neįmanoma transliuoti ir paskleisti geografiškai, kaip daugybės kitų vizualinės kultūros faktų. Nors spektaklį galima atlikti kitur, tačiau tai jau bus kitoks spektaklis. Jei ir įmanoma maksimaliai tiksliai rekonstruoti *erdvę*, negali būti dviejų vienojų spektaklių skirtingose vietose, ir tuo spektaklis priešinas reproduktivumo ir globalizacijos diskursui, kurį diktuoja politiniai ir ekonominiai centrai. Būdamas nereprodukuojamas, spektaklis kiekvieną kartą sukuria unikalią komunikacinę situaciją, kuri, išsiskleidžianti kaip tinklas, paliečia konkrečius fizines ir socialines vietos tapatybės taškus.

Tačiau šiuolaikinėje globalioje modernių technologijų visuomenėje vaidinimas „čia ir dabar“ susiduria su iššūkiais, kurie keičia gyvo atlikimo ontologinį statusą, jo vietos (kaip, beje, ir laiko) supratimą ir funkcionavimą. Walteris Benjaminas savo dar 1936 metais rašytoje esė *Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje* numatė, kad modernios reproduktivumo technologijos: fotografija, kinas, garso įrašai keičia tradicinę meninės kultūros reikšmę visuomenėje. Socialinius ritualus, daugybę šimtmečių supusius meno kūrinių ir susijusių su to kūrinių buvimu tam tikroje vietoje (šiuos ritualus Benjaminas vadina kūrinių aura), keičia masinės reprodukcijos, paverčiančios kūrinių prieinamu bet kur. Pasak autoriaus, meno kūrinių būties unikalumas, jo aura yra ontologiškai susijusi su vieta, kurioje meno kūrinys yra. Per amžius Vakarų kultūroje kūrinių globojo jo aura: kad pamatytų garsių tapytojų, architektų, aktorių darbus meno gerbėjai turėjo keliauti, ir tokios ritualinės kelionės suteikdavo menui kultinę reikšmę. Aura, kaip kūrinių egzistencija tam tikroje vietoje, susieja geografinę dislokaciją su unikalios meno verte – autentiškumu. Pats prasčiausias *Fausto* pastatymas provincijos teatre, teigia Benjaminas, savo autentiškumu yra pranašesnis už technologiškai rep-

rodukuojamą kino filmą¹⁴. Taip dar XX amžiaus pradžios modernistai, tokie, kaip Juozas Miltinis, turėjo ryžtis savo gyvenimo kelionei, kad pamatytų Maxo Reinhardto ir Charles'o Dullino spektaklius. Šiandien, nors teatras tebėra šiuo požiūriu pati archaiškiausia meno forma, mažiausiai paklūstanti masinės reprodukcijos reikalavimams, senoji ontologinė vietos globa, rituališka kelionių, žemėlapių ir pažinčių aura blėsta. Kultūriniai TV kanalai retransliuoja įrašus iš garsiausių operos ir dramos teatrų scenų, internetiniai puslapiai siūlo pirkti garsių režisierių, aktorių, performanso atlikėjų kūrinių įrašus, patys teatrai rūpinasi savo spektaklių vaizdo įrašų kolekcijomis, spektaklių įrašai cirkuliuoja edukaciniame ir akademinėje sferoje.

Tačiau dar ryškiau teatro vietos statusą ir tradicinį supratimą keičia procesai, susiję su šiuolaikine meno rinka, seniai peržengusia nacionalinės valstybės ribas: kultūrinis turizmas, tarptautiniai festivaliai ir laboratorijos, menininkų kelionės ir koprodukcijos praktika išjudino tradicinius spektaklio ir lokalsios bendruomenės saitus. Tradiciniai religiniai vaidinimai, etninių švenčių elementai, specifinė teatrinė raiška atitrūko nuo vietų, su kuriomis buvo gyvybiškai susijusi, ir ėmė cirkuliuoti globalioje interkultūrinio teatro rinkoje. Šie procesai išbalansuoja teatro vietos ontologiją kur kas labiau nei Benjaminas masinis reproduktivumas ir provokuoja kritinę teatro teoretikų reakciją. Pavyzdžiui, Indijos rašytojas Rustamas Bharucha kritikuoja XX amžiaus 2 pusėje įsitvirtinusią „interkultūrinio teatro“ sampratą kaip tik laikydamasis pozicijos, kad vieta ir vietinė (komunikacinė) bendruomenė yra radikaliai svarbios, skaitant tradicinį vaidinimą, todėl tokio vaidinimo perkėlimas į tarptautinės teatro publikos lankomas vietas yra dar viena redukcijos, kolonijinio vakarietiško požiūrio kaukė. Nors interkultūralizmas dažnai pristatomas kaip politiškai sąmoninga pastanga, pasak Patrice Pavis, „užginčyti Vakarų universalizmą ir parodyti daugiau dėmesio kultūriniais skirtumams“¹⁵, jo realūs rezultatai dažnai nebūna tokie sėkmingi. R. Bharuchai kelia nerimą, kad šiuolaikiniai teatro reiškiniai, siekiantys tapti interkultūriniais, išskeldina tradicijas iš vietų, kuriose jos realiai kažką reiškia, ir vaidinimas netenka įvairiapusių ryšių, siejančių jį su

gyvenimais tų žmonių, kuriems tradiciniai vaidinimai skirti. „Ar begali būti didesnė nepagarba teatrui, nei jo šventiško, iškilmingo veiksmo pavertimas žinovams skirta technikų ir teorijų saugykla?“ – klausia R. Bharucha¹⁶. Festivalinė produkcija, kaip Peterio Brooko *Mahabharata*, pastatyta 1985 metais Avignone, ir įvairūs bandymai rekonstruoti tradicinės kaimo bendruomenės teatrinę raišką urbanistiniuose centruose ir megapoliuose, toli nuo tų fizinių ir socialinių vietų, kuriose gimė ir vystėsi konkrečios vaidinimo formos, reiškia vietinių kultūrų suprekinimą ir fetišizaciją¹⁷.

Pagaliau, *vietos netektis*, t. y., rūpestis dėl to, kad nauji reproduktivimo, rinkos, suprekinimo ir globalizacijos procesai keičia tradicinę ontologinį vaidinimo statusą, jo aurą ir tradicinę legitimaciją, atsispindi šių laikų diskusijose apie nacionalinį teatrą ir jo vaidmenį ponacionalinėje arba transnacionalinėje visuomenėje¹⁸. Lietuvoje, kurioje nacionalinio teatro idėja, kai teatrinė produkcija nuo pat pirmųjų lietuviškųjų vakarų XIX amžiaus pabaigoje buvo suvokiama ir vertinama pirmiausia kaip tautos formavimo priemonė ir vėliau, sovietinės okupacijos metais – kaip nacionalinės rezistencijos erdvė, visada buvo gyvybiškai svarbi teatrinio diskurso dalis, ši problema verčia iš naujo permąstyti teatro legitimacijos klausimą.

NACIONALINIS TEATRAS IR TRANSNACIONALIZMO IŠŠŪKIS

Transnacionalizmas pirmiausia gali būti apibrėžtas, siejant jį su ekonominiais globalizacijos procesais, kai sienas kertantys TNC (transnacionalinių korporacijų) tinklai sunaikina nacionalinės valstybės, kaip ekonominio (ir politinio) subjekto, reikšmę. Tačiau transnacionalizmas apima ir daugybę kitų sociopolitinių ir kultūrinių pokyčių, kurie vienaip ar kitaip siejasi su pirmuoju: tai, viena vertus, *Europinė dimensija*, paliečianti institucines vietinių švietimo, kultūros, meno organizacijų formas ir keičianti jas pagal bendrą modelį, antra vertus, medijų ar *informacinė visuomenė*, paneigianti senąsias geografines vietos sampratas; trečia – įvairūs diskursų srautai, plūstelėję į Rytų Europą po Berlyno sienos griuvimo (radikali, ezoterinė, popkultūra ir kt.), decentralizuojantys uždarus to-

talitarinės visuomenės identitetus; ketvirta – kapitalistinis masinio vartojimo srautas ir vadinamojo urbanistinio *life style* vertė ir t. t.¹⁹. Šiaip ar taip, visos šios reikšmės rodo, kad transnacionalizmo kontekste radikaliai kinta *vietos*, kaip geografinės ir fizinės erdvės, samprata ir jos reikšmė identitetui. Lyginant su dar visai nesena uždarus totalitarinės visuomenės patirtimi ir nacionalinės valstybės atkūrimo projektais, šiandieninė Lietuvos realybė atrodo kaip vietos – atpažįstamų daiktų, peizažų, su kuriais sieja tradicinis gyvenimo būdas, vietinės bendruomenės, susietos tradicijos, gamybinių santykių ir bendro rūpesčio, ir pagaliau, kaip uždarus, savarankiškos nacionalinės bendrijos nykimas ir kaip naujų nomadiškų, hibridiškų, transkultūrinių identitetų formavimasis. Jaučiamės tarsi, pasak Mike'o Featherstone'o, „mūsų patirtis ir orientacijos būdai yra atskiriami nuo fizinės vietos, kurioje gyvename ir dirbame“, kai „[lokalumą] ir vietos pojūtį išstumia „beviečių erdvių“ anonimiškumas arba simuliacinė aplinka, kuri mums negali suteikti namų pojūčio.“²⁰ Pamažu perimame atopinės, t. y. bevietės, postgeografinės informacinės visuomenės būvį²¹.

Socialinės energijos centrų pasikeitimą, sąlygotą ekonominių pokyčių, tipiškai simbolizuoja griūvantys (pvz., Klaipėdos dramos teatras) arba renovacijos laukiantys senieji Lietuvos valstybiniai teatrai (Kauno dramos teatras, Panevėžio dramos teatras, Jaunimo teatras Vilniuje)²² ir šalių jų atidaromos naujos teatro patalpos, dislokuotos komercinėse miesto dalyse, kaip moderniausia įranga Lietuvoje besididžiuojantis 2007 metų kovą Vilniuje atidarytas *Domino* teatras *Coca-Cola Plaza* multiplekse.

Diskusijos Lietuvos spaudoje, susijusios su nacionalinio teatro samprata, reformomis, finansavimo modeliais ir nacionaline dramaturgija, dažnai tiesiogiai ar netiesiogiai paliečia tas pačias suprekinimo, reproduktivimo, globalizacijos grėsmės, auros ir vietos praradimo temas. Dar 1994 metais, kai režisierius Eimuntas Nekrošius paskelbė išeinąs dirbti į tarptautinį teatro festivalį LIFE, Lietuvos spaudoje prasidėjo rimta diskusija, kur yra tikroji Nekrošiaus *vieta* – tarptautinis festivalis ar nacionalinis teatras? Šiandieną, suaktyvėjus koprodukcijos praktikoms, Lietuvos teatro režisieriams sėkmingai dirban-

tis užsienio teatruose ir festivaliuose, tokie klausimai tampa dar aktualesni: viena vertus, šie pokyčiai reiškia, kad Lietuvos žiūrovai turi mažiau galimybių pamatyti ryškiausių savo teatro režisierių darbus, o kita vertus – tarptautinei publikai rašomos dramaturgijos ir festivalinei auditorijai statomų spektaklių estetika kinta link standartizuotos, visiems prieinamos „euro“ kokybės. Tai reiškia, kad nebelieka to unikalaus skirtingumo, auros, siejamos su specifiniu vietiniu identitetu, ir, apskritai, vieta. Lietuviškumas, savo ruožtu, fetišizuojamas ir suprekinamas – t. y., iš jo atimamas radikalus skirtingumas, nes, kaip toks, tas skirtingumas yra nesuprantamas ir negali virsti paklausia preke, tuo tarpu padaryti jį suprantamu, reikia paversti jį tarptautinės publikos lūkesčių įkaitu. Įdomu, kad dėl to yra suserimę ne vien vietiniai kritikai, bet ir lietuvišku teatru besidomintys užsieniečiai²³. 2005 metų *Kultūros barų* 11 numeryje buvo paskelbtas lenkų teatro kritiko Lukaszio Drewniako polemisinis straipsnis *Septyneri liesi metai*, kuriame, aiškinantis, kodėl silpsta susidomėjimas lietuvių teatru, tarp svarbiausių priežasčių minimos šios:

Per pastaruosius penkiolika metų lietuvių teatras, apakintas sėkmės tarptautiniuose festivaliuose, iš esmės orientavosi į užsienio žiūrovus. Garsiųjų režisierių spektakliai, nors, žinoma, nė vienas iš jų to atvirai nepripažins, buvo statomi, galvojant apie gastroles Europoje ir pasaulyje. O spektaklio vertės matu tapdavo kvietimai į kelis festivalius-gigantus ir efektingos turnė organizavimas²⁴.

Ir:

Po 2000 metų pagrindiniai režisieriai pradėjo dirbti užsienyje: Nekrošius Italijoje ir Rusijoje, Tuminas Rusijoje, Škotijoje ir Lenkijoje, Koršunovas Norvegijoje, Rusijoje, Lenkijoje, Vokietijoje... Nė vienas iš jų už Lietuvos ribų nesukūrė spektaklio, kuris būtų tapęs lūžiu jų kūryboje. Veikiau kartojo namuose atrastus dalykus, tikrino anksčiau atmestus variantus ir ieškojo rezervinio pjesių sąrašo²⁵.

Lietuviškojo teatro gyvybingumo išsekimas autoriaus yra akivaizdžiai siejamas su *vietos netektimi*:

praradęs ryšį su lokalia žiūrovų bendruomene, lietuvių teatras yra pasmerktas reprodukcijos ekonomikai, t. y., globalizuojamų kapitalo srautų diktuojamam jau sukurtų dalykų reproduktivumui. Tapęs transnacionaliniu, teatras praranda tą ontologinę vietos globą, kurią jam garantavo ankstesnė nacionalinio teatro struktūra.

Tačiau čia kyla klausimas, ar nacionalinio teatro, kaip vietos, atveju negresia tas pats fetišizacijos pavojus iš kitos pusės? Juk skirtis, pagrįsta vietine specifika (pvz., lietuvių teatro išskirtinumas, lyginant su vokiečių, lenkų arba skandinavų) aktuali ne tik „išorėje“, tarptautiniame festivalyje, bet ir „viduje“, siekiant suprasti ir apsibrėžti save, savo tapatybę. Jei tapatybė apibrėžiama ne per jos ribas, ne per takoskyras su kitu (vokiečių ar skandinavų teatru ir publika), o per tariamą metafizinę (t. y., nuo socialinių santykių nepriklausomą) „savastį“, ji gresia virsti hierarchiška, slegiančia ir sustingusia kultūrine realybe. Tai ypač akivaizdu, kai atsižvelgiama į faktą, kad Drewniako pabrėžiamas lietuvių teatro specifiskumas susiformavo izoliuotoje sovietinėje kultūroje. Sovietinė patirtis, kuri galbūt, žvelgiant iš šono, gali atrodyti netikėta ir pilna galimybių, kita vertus, labai aiškiai įkūnijo represyvų ir slegiantį hierarchinės teatro vietos ir tradicinio identiteto svorį. Uždara, hierarchiška, centralizacija, kuri tariamai turėjo užtikrinti autentišką, į tradiciją ir bendruomenę orientuotą spektaklio perskaitymą, totalitarinėje sovietinėje valstybėje virto grėsminga ir negatyvia institucine aplinka. Iš pirmo žvilgsnio sovietinė administracinė teatro reforma išreiškė išskirtinį rūpestį lokaliomis bendruomenėmis ir jų kultūriniais poreikiais: jau per pirmąją 1940-ųjų metų okupaciją buvo įsteigta nemaža naujų teatrų tiek nuo centro nutolusiuose regionuose, kaip Marijampolė ir Panevėžys, tiek didžiuosiuose miestuose. Prisiminkime taip pat didžiulį, sovietmečiu sukurtą, „kultūros namų“ tinklą, aprėpusį visą šalį, netgi atokiausius kaimus ir kolūkių centrus. Tačiau ar ši vietos aktualizacija ir buvo ta reali alternatyva reprodukcijos ekonomikai, masiškiems reprezentacijos projektams ir vietinių kultūrų suprekinimui?

Žinoma, galima paprieštarauti, kad kolonijinėje visuomenėje konkrečios fizinės ir socialinės teatro vietos aktualizacija reiškė ne tiek kultūros, kiek

propagandos sklaidos kanalų sutankinimą ir ne tiek lokaliai tradicijos, kiek totalitarinio režimo atliekamos kontrolės, sklaidą – savotišką panoptikumo efektą, kai kontroliuojantis žvilgsnis pasiekia net labiausiai nutolusias kultūrinės veiklos vietas. Tačiau vėlyvojo sovietmečio metais kontrolė (kuri toli gražu nebebuvo ikonoklastiška stalinizmo metų cenzūra) veikė kaip tik per institucionalizaciją ir izoliaciją, t. y., tuos pačius „mechanizmus“, kurie ir nulėmė lietuviškojo teatro savitumą ir, kuriems griuvus, atsivėrė vietos netekties grėsmė. Kitaip tariant, čia svarbu pabrėžti ryšį tarp vietos, lokalumo aktualizacijos iš vienos pusės, kontrolės – iš kitos ir visiškos izoliacijos – iš trečios. Neveltui sovietinę valdžią labiausiai gąsdino ne puoselėjamos etninės tradicijos, bet tai, kas išeina anapus konkrečios vietos, kas patenka į tarpkultūrinę, transnacionalinę erdvę²⁶. Vietos fiksacija, hierarchiškas vietos įrašas, paliekamas spektaklio kūne, yra susijęs su uždarumu ir atsiribojimu nuo bet kokių tarpkultūrinių bendradarbiavimo, maišymosi, hibridizacijos, reikšmių išsklidimo procesų. Teatro vietos grynumas ir monofunkciškumas, kuris, viena vertus, užtikrina, kad spektaklio reikšmės bus perskaitytos lokaliame kontekste, išsaugančiame tradiciją ir aurą (o taip jos ir buvo skaitomos sovietinėje Lietuvoje), kita vertus, tampa galios hierarchijos ir kontrolės našta. Taigi, galime kelti klausimą: ar priešinimasis reprodukcijos ekonomikai, lokalaus identiteto ir tradicijos sakralizacija ir rūpestis dėl *vietos netekties*, „spektaklio ontologijos“ akcentavimas neturi tamsiosios pusės, kuri atveria kelią to paties, nepajudinamo ir lengvai kontroliuojamo identiteto, objektyvizuotos ir fetišizuotos tradicijos, paklusnios, hierarchizuotos bendruomenės įtvirtinimui? „Ontologinis pažadas“ visada rizikuoja virsti „metafizine lemtimi“. Vietos aura – iracionaliu, selektyviu politinių manipuliacijų objektu. Unikali komunikacinė situacija – sustingusių tradicijų sakralizacija, o pačios tradicijos – privalomu ritualu.

NETRADICINĖS VIETOS: TARP EGZOTIKOS IR REZISTENCIJOS

Nacionaliniai teatrai, stovintys vidury miesto aikštės, naujos komercinio ir pramoginio teatro erdvės, susisiekančios su prekybos erdvėmis, tarsi simbo-

lizuoja reprezentacijos ir galios giminystę. Vietos matomumas, atviros, plačios erdvės – aikštės ir didžiosios gatvės – nuo XIX amžiaus pradžios urbanistinių rekonstrukcijų laikų funkcionuoja kaip galios ir kontrolės sklaidos įrankiai. Plačiose gatvėse lengviau kontroliuoti masinių pasipriešinimų ir protesto akcijas, lengviau suvaldyti įsisiautėjusią minią, išsklaidyti manifestacijas, atidengti ugnį. Tokios erdvės centre iškylantis teatro pastatas neišvengiamai simboliškai solidarizuojausi su nusi-stovėjusia hierarchine santykių struktūra. Kaip tik tai skatina politiškai angažuatą alternatyvų teatrą rinktis kitas – dažniausiai apleistas, į oficialaus visuomenės gyvenimo ir istorijos paraštes išstumtas, vietas, kaip įtrūkius architektūrinio ir socialinio diskurso kūne.

Netradicinės erdvės patirtis suteikia naują socialinę perspektyvą, dažnai išeinančią už tradicinių, įprastų patirčių rėmų, todėl taip priverčiama suabejoti ne vien geografinę ar urbanistinę hierarchiją, bet ir dominuojančios socialinės klasės patirties universalumą. Juk miesto audinys arba tekstas turi labai aiškius legitimacijos, prestižo, gero skonio socialinės traukos taškus, aplink kuriuos paprastai gravituoja ir teatro vietos. Kitaip tariant, vietos patirtis ir socialinė patirtis yra neabejotinai persidengusios. Vaidinimai alternatyviose vietose gali parodyti kitą to paties miesto matymo perspektyvą arba žengti dar toliau ir pasikasti po tariamai natūralia ir suprantama socialine tvarka, taip, kad grįžti atgal taptų nebeįmanoma: kad buvęs saugus, atpažįstamas, simboliškai stabilus miesto (ir visuomenės) vaizdinys imtų skaidytis ir svyruoti. Revoliucinis fizinės vietos tekstas gali tapti grėsme kapitalistinei, patriarchalinei struktūrai ir ja pagrįstoms meno elitiškumo, prestižo, skonio normoms.

Lenkų režisieriaus Grzegorz Jarzynos spektaklis *Rizikuok viskuo* (pagal George F. Walkerio pjesę) 2003 metais buvo pastatytas Varšuvos centrinėje traukinių stotyje, kaip didesnio projekto – teatro festivalio TEREŃ WARSZAWA, susijusio su alternatyviomis teatro erdvėmis ir organizuoto paties G. Jarzynos, dalis. Spektaklis pasakojo B kategorijos kino siužetą, pagrįstą situacijomis ir dialogais, pakartojančiais TV programą (nuo melodramų iki pornofilmų) ir savotiškai parodijuojančiais XX a.

paskutiniojo dešimtmečio pabaigoje išpopuliarėjusią „brutalizmo“ estetiką, su jos polinkiu šokiruoti žiūrovus atviromis fiziologinėmis scenomis. Patalpą, kur buvo rodomas spektaklis, nuo traukinių stoties laukiamosios salės skyrė stiklinė siena, prie kurios, vaidinimui prasidėjus, su didžiuliu susidomėjimu pripuolė būrys salėje vėlų vakarą apsistojuusių benamių, kuriems įdomūs buvo ne tik pusnuogiai aktoriai, bet ir bilietus nusipirkę ir tvarkingai savo vietose sėdintys žiūrovai. Taigi, publika turėjo galimybę stebėti egzotišką „bomžų“ ir narkomanų gyvenimą scenoje, bet ir patys su savo keistomis pramogomis virto intriguojančiu reginiu, keista ir svetima rūšimi, uždaryta anapus stiklinės pertvaros. Aišku, toks vietos pasirinkimas gerokai išplečia spektaklio prasmes: jos jau ne tik susijusios su dramos siužeto ir aktorių kuriamų vaidmenų reikšmėmis – atsiveria naujas savireflektyvus reikšmių laukas, kuriame estetinė patirtis susiejama su tam tikru socialiniu statusu ir taip išskaidoma tos patirties „universalumo“ iliuzija. Vidurinėsios klasės žiūrovui, dažniausiai turinčiam automobilį ir retai teužsukančiam į traukinių stotį, spektaklyje atsiveria ir paties miesto „skaitymo“ įvairovė, miesto heterotopija, kur nusistovėjęs darbo ir laisvalaikio maršrutų žemėlapis ir su juo susijusios patirtys (tarp jų ir estetinė, teatrinė patirtis, kurią kiekvieną vakarą siūlo Varšuvos teatrai), ir veiklos gali pasirodyti neįprastos, kvailos, egzotiškos, iškrypusios ar dar kokios nors, žvelgiant kitų socialinių sluoksnių atstovų akimis.

Lietuvoje alternatyvusis teatras taip pat beveik natūraliai susijęs su marginalizuotomis vietomis, kurios suvokiamos kaip plyšiai, įtrūkiai dominuojančiame urbanistiniame ir socialiniame diskurse. Tipiškas pavyzdys (ir deja, tų pavyzdžių Lietuvoje labai nedaug) čia būtų Vegos Vaičiūnaitės spektakliai, tokie, kaip *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, kuriuose teatras, pačios režisierės žodžiais kalbant, veikia kaip „atkerėjimas“, kuomet šis pasaką primenantis veiksmas suprantamas istorijos kontekste – atkerėti – reiškia pažadinti biurokratizuotų kapitalo dėsnių ir vietinės kultūros politikos prioritetų užmigdytą miesto atmintį. *Miraklio* trupės spektakliai siekė perbraižyti kultūrinio aktyvizmo ir „baltų“ plotų, centro ir periferijos, ateities ir tradicijos,

perspektyvos ir regreso urbanistinius žemėlapius Vilniuje, o jų eisenos provokavo kolektyvinę psichogeografinę²⁷ vilniečių patirtį, kuri pajėgi dekonstruoti dirbtinai formuojamą naują miesto veidą. Jautrūs, prisitaikantys, trapūs ir laikini (mimetiški, T. Adorno prasme) Vaičiūnaitės spektakliai Užupyje, ant Vilnelės krantų, Bazilijonų vienuolyno kieme, Vilniaus Rotušės aikštėje leidžia išgirsti ir įvertinti istorinio kito buvimą ir suabejoti savais sprendimais. Miestas šiuose performansuose yra skirtingų istorinių laikmečių ir skirtingų kultūrinių sluoksnių (žydiško, lenkiško, lietuviško) heterotopija.

Alternatyvios ir marginalios vietos samprata apima ne vien įsivaizduojamą ar fizinę geografinės vietos rekonfiguraciją, bet taip pat teatro ir estetinių formų legitimacijos klausimą. Pasak teatro istorikės Loren Kruger, vieta turi didelę reikšmę identifikuojant kultūrą ir meną kaip tokius ar, kitaip tariant, vieta įsteigia ir užtikrina joje vykstančių praktikų legitimaciją²⁸. Taigi, egzistuoja suprantamas ryšys tarp vietos ir žanro, medijos, disciplinos, o taip pat įsitvirtinusių kuratorinių, kultūrinių ir kritinių diskursų. Tradicinė vieta – kaip nacionalinis teatras – siejasi su teatro tradicija, tuo tarpu performatyvos praktikos, kurios sunkiai dera su nusistovėjusiomis struktūromis ir apribojimais, kurios veikia konvencionalių meninių formų tarpuose ir plyšiuose, jas peržengdamos ir jungdamos, yra išstumiamos arba pačios renkasi kitas vietas. Taip atsiranda *išvietinto (displaced)* teatro samprata, kurią, pavyzdžiui, Didžiojoje Britanijoje atstovauja vadinamojo *Gyvojo meno (Live Art)* judėjimas.²⁹

Klaipėdiečio Beno Šarkos kūryba taip pat yra *išvietinta*, nėra susiejama su kokia nors vieta: daugelis spektaklių rodomi įvairiose vietose – teatras gali būti kuriamas bet kur, ir tai išvaduoja nuo tradicinės legitimacijos primetamų rėmų ir dogmų. Spektaklis *Keafri* atliktas daugybėje skirtingų vietų, dislokacijos požiūriu yra toks pats nestabilus, kaip ir kiti vaidinimo elementai: personažai, pasakojimas ir kt. *Išvietintas* B. Šarkos teatras atsisako sustoti vienoje apibrėžtoje erdvėje. Spektakliai ne-tradicinėse vietose kvestionuoja, atidengia, parodo (o geriausiu atveju – transgresuoja ir dekonstruoja) įsitvirtinusias centro ir periferijos skirtis. Ir ne vien

geografinė ar urbanistinė prasme: B. Šarkos spektakliai, kviesdami į vietas, kurių paprastai nesame linkę tapatinti su meno procesais, kartu skatina peržengti siaurą originalumo ir kokybės sampratą, skiriančią aukštąjį meną nuo masinių iniciatyvų ir dar plačiau – kviečia suabejoti aiškiomis meno ir gyvenimo ribomis. Teatras negali būti uždarytas nacionalinių institucijų bastionuose, jis gali nepačiuopiamai atsirasti bet kur – gatvėje, virtuvėje, fabrike – išnirti iš paties gyvenimo ir vėl virsti gyvenimu. B. Šarkos spektakliams būdingas „mėgėjiškos“, kone vaikiškos raiškos akcentavimas ir kartu ironiškas lietuviškojo *mainstreaminio* teatro parodijavimas puikiai dera su atsitiktiniais vietos pasirinkimais.

Vis dėlto čia kyla klasikinis dialektinis klausimas – ar alternatyvi paraštė, įtrūkio, pasipriešinimo vieta neįtvirtina tos pačios centro ir periferijos skirties, kurią prieš tai jau suformulavo ir primetė centras? Psichogeografinis spektaklio vietos supratimas, kaip ir siekis pažadinti gyvą vietos esatį, kaip vaidinimo čia ir dabar atliekamas ir patiriamas atminties veiksmas ir kaip opozicija unifikuotoms galios teritorijoms, vis dėlto turi rasti atsakymą į kritinį klausimą: kas, jei, vis dėlto, reprezentacijos (oficiali miesto istorija, prestižinių kultūros objektų tinklas, aiški (meninio) centro ir periferijos skirtis ir kt.) yra pirmesnės už konkretų suvokimą ir nelauktas „užmirštos“, „atstumtos“, „paraštinės“ erdvės atsižvelgimas netradicinių vietų spektakliuose nėra toks netikėtas? Kas, jei jis jau yra valdomas ir numatytas kaip jokios grėsmės nekeliantis įsitvirtinusios galios (centro, rinkos) kontroliuojamo žemėlapiu taškas? Niekas negarantuoja, kad psichogeografinis intymios, istorinės miesto atminties atkerėjimas yra betarpiškas intuityvus nušvitimas. Greičiau atvirkščiai, galime spėti, kad čia veikia nostalgijos ir autentikos mitas, kuris seniai yra tapęs paklausia preke. Pats 1995 metų V. Vaičiūnaitės spektaklis *Pro Memoria Šv. Stepono 7* yra švelnios ir naivios nostalgijos kūrinys šiandieninių Vilniaus urbanistinių kontraversijų (Valdovų rūmai, aukštuminiai pastatai ir kt.) kontekste.

Grįžtant prie P. Phelan spektaklio ontologijos sampratos ir vietos netekties keliamų grėsmių, teatras, atsigręžiantis į griūvančią, apleistą, paraštinę vietą,

pasipriešina ne tik (teatro) elitariškumo, institucionalizmo, kultūrinių hierarchijų diktuojamoms taisyklėms, bet ir bendrai erdvės homogenizacijai, savotiškam bevietiškumui, kuris būdingas šiandieninei vėlyvojo kapitalizmo stadijai. Kitaip tariant, alternatyvi teatrinio veiksmo vieta yra svarbi ne vien konkrečiomis savo funkcijomis ar semantiniais įrašais miesto tekste, bet ir pačiu konkrečiu fiziškumu, buvimu čia, šioje vietoje. Todėl specifinės vietos spektakliams būdingas fizinės esaties, realaus laiko, kūno ir erdvės santykių akcentavimas. Tradicinėje scenos dėžutėje matomas spektaklis tarsi pakimba erdvėje, tuo tarpu vietą akcentuojantys B. Šarkos ir V. Vaičiūnaitės vaidinimai prisiglaudžia prie fizinių architektūrinių formų, prie kurių galima pajusti specifinį kvapą, atsiremti į šaltą griūvančio mūro sieną, išgirsti netoliese esančio uosto garsus³⁰. Tokiu būdu, vieta savotiškai ištraukiama iš sterilaus komercializuoto ir homogeniško erdvinio konteksto, kuriame koncentruojasi socialinis gyvenimas. Teatro vieta tampa skirtimi, provokuojančia gyvą susidomėjimą šiuolaikinio visuotinio elektroninio bevietiškumo eroje.

Kita vertus, kaip pastebi architektūros teoretikas Neilas Leachas tekste apie regionalizmą ir „vietos“ mitą Centrinėje ir Rytų Europoje, ar pati skirtis šiuo atveju negali būti suvokiama kaip rinkos produktas, t.y., kaip „egzotikos“ vieta? Jei skirtį suvoksime ne kaip pasipriešinimą globaliam kapitalizmui, o geičiau kaip jo rezultatą, tuomet „vieta“, kad ir kokia marginali, tampa tik dar viena parduodama preke. Leachas Neilas, kaip ir Fredericas Jamesonas, teigia, kad paraštės ir plyšiai yra diktuojami tų pačių reguliuojančių įstatymų, tos pačios simbolinės galios logikos³¹. B. Šarkos spektakliai nepriverčia suprasti *mainstreamo* estetikos ir dominuojančio socialinio diskurso ryšių, greičiau jis užima egzotikos poziciją (Šarka – „nesušukuojamas pajūrio teatrinio *undergroundo* ryklys“³²!), t. y., jis yra *kitas*, kurio kitokiškumą apibrėžia dominuojanti, t. y., „sava“ pozicija.

Šiuolaikinėje Lietuvos kultūroje „netradicinės vietos“ samprata akivaizdžiai yra tapusi pamažu populiarijanti intelektualia preke, kuri skirta padaryti meno kūrinį (dažnai savaime nedaug tenutolusį nuo tradicinio teatro dogmos) patrauklesniu netikėtų pramogų ieškančiai viduriniajai klasei: terei-

kia paminėti pastaraisiais metais įgyvendinamus projektus, kaip *Menų spaustuvės* projektai, *Menas netradicinėse erdvėse* Vilniuje, M. Mažvydo bibliotekos projektas *Viešieji skaitymai netradicinėse erdvėse*, 2006 m. Klaipėdoje organizuota „Platforma“ – šiuolaikinis menas netradicinėse erdvėse, „Bitės“ meno erdvės ir kt.

VŠĮ Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009, 2007 m. paskelbusi projektą *Menas netikėtose erdvėse*, atrinko idėjas lokalizuoti meno kūrybos ir suvokimo procesą Vilniaus Kalvarijų turguje, Centriniam pašte ir kitose netradicinėse vietose. Projektas buvo reklamuojamas, skelbiant, kad:

Rugsėjo 21–23 dienomis menas atsiras ten, kur jo niekada nebuvo, Vilniaus kiemuose ir rūsiuose, iš sovietinių laikų paveldėtose slėptuvėse ar raketų bazėse, sodų bendrijose, balkonuose, vitrinose, biuruose profesionalūs menininkai ir kūrybingi miesto gyventojai įgyvendins savo kūrybines idėjas.³³

Alternatyvios meno eksponavimo ir vaidinimų vietos aprašomos kaip patrauklus žaidimo elementas, kai pats žiūrovas, išsklaidydamas nuobodulį, būdingą įprastoms muziejaus ar dramos teatro erdvėms, tampa menininku arba „urbanistinio detektyvo dalyviu“³⁴, ieškančiu paslėptų meno vietų ir už tai gaunančiu specialius suvenyrus. Miesto ir vietos tikrovė čia pavirsta instituciskai inicijuojamu pseudoįvykių rinkiniu – vietoje mirtinai rimtų moderniosios kultūros hierarchijų, tokių, kaip nacionalinis teatras, pasiūlomas sąrašas lygiavėrių alternatyvų, išdėliotų demokratiškoje homogeniškoje plokštumoje, kaip sporte išdėliojami estafečių etapai. Demokratiška ir žaisminga pramogų kultūra aprėpia tariamai visas vietas (ypač netikėčiausias! T. y., egzotiškiausias) – turgų, tiltų, neveikiantį fontaną, nebaigtus statyti namus „vaiduoklius“ ir kt. – ir paverčia juos atrakcionais, t. y., ištraukia iš socialinių santykių (kurie, priešingai, niekada nepasižymi lygybe) tinklo ir vietoje jo pasiūlo steriloką estetinės žaismės kontekstą. Taip miestas atsiveria kaip potencialių estetizuotų pramogų rinkinys, netekęs jokio politinio turinio ir suprantamos struktūros. Performansai netikėtose vietose išparduoda miestą nedidelėmis jutiminėmis

patirčių porcijomis. Miestas virsta kūnu, bet ne organizmu – jo visuma, kaip istorinė ir socialinė struktūra (kintanti, bet ir hierarchiška), yra užtemdoma ir vietoje jos matome atskirus, atsitiktine tvarka išdėstytus, fragmentus.

IŠVADOS: PERRAŠOMOS VIETOS IR NUSIAUBTA ŠALIS

Išvados, atsižvelgdamas į straipsnyje aptartas kontraversijas, susijusias su teatro vietos samprata ir tradicinės vietos pokyčiais šiuolaikinėje visuomenėje, norėčiau apibrėžti ir iliustruoti *perrašomos vietos* koncepciją, kurios pavyzdžių ir fragmentų galima rasti šiuolaikinio teatro praktikose, nors jos kol kas nėra suvokiamos kaip išskirtinės ir alternatyvios dominuojančioms nacionalinio teatro ar netradicinių vietų sampratoms. Remsiuosi vienu tokių pavyzdžių – Gintaro Varno spektakliu pagal Tankredo Dorsto pjesę *Nusiaubta šalis*, pastatytu 2004 m.

Rašydamas apie auros sunykimą, kai keičiasi senieji ritualai, susiję su kelionėmis į konkrečią meno kūrinio vietą, Walteris Benjaminas neturėtų būti suprastas perdėm paprastai – jo „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ nėra nostalgiski apgailestavimai dėl dingusios praeities „didybės“. Greičiau jau jis kviečia skaitytoją atlikti dvigubą minties šuolį ir destruktivią masinio reprodukuojamumo jėgą paversti išsilaisvinimo sąlyga. Techninis reprodukuojamumas sunaikina kūrinio autentiškumą ir unikalumą, tačiau kartu jis išlaisvina meną nuo „parazitinio egzistavimo rituale“³⁵. Pasak W. Benjaminio: „Tą akimirką, kai meno produkcijai nebepritaikomas tikrumo kriterijus, smarkiai pakinta ir visa socialinė meno funkcija. Užuoat grindus ją ritualu, jos pagrindu tampa kita praktika: politika“³⁶. Iš tikrųjų vietos netektis reiškia, kad vis mažiau svarbus tampa pažįstamo ir natūralizuoto ritualo kartojimas, o jam sutrikus, neišvengiamai atsiveria reflektivi erdvė: kam, kokiai publikai yra statomas spektaklis? Kokias reikšmes jam suteiks vietos, kuriose jis bus matomas? Šie klausimai iškyla, kai tradicija, autentišku ryšiu siejusi teatrines reprezentacijas su nacionaline bendrija, yra suardoma modernių technologijų, rinkos, migracijos ar kitų procesų. Taip vietos netektis

sudaro sąlygas politiniams vietos perrašymams, kuomet senąsias nacionalinės valstybės erdvines formas (ir su jomis susijusį identitetą³⁷) spektaklis gali keisti, iškreipti, perbraižyti, kai vietos pasirinkimą lemia ne „savaimė suprantama“ tradicija, bet sukrečianti būtinybė reaguoti į vietos netektį ir tapatybės pokyčius. Tokia būtinybė atsispindi bendroje *Naujosios dramos akcijos*, Kauno dramos teatro ir tarptautinio projekto *SEAS* produkcijoje – Gintaro Varno režisuotoje Tankredo Dorsto *Nusiaubtoje šalyje*. Spektaklio sumanymas autorių pristatomas taip:

Spektaklis-projektas apims skirtingas ne-teatrines erdves, turinčias realią istorinę atmintį (buvusi komunistinio *Tiesos* laikraščio spaustuvė Vilniuje, buvusi gotikinė XVI a. bažnyčia Kaune, laivų statykla Klaipėdoje ir buvusi Gdanskio laivų statykla, legendinė *Solidarumo* gimimo vieta). Erdvės bus išnaudojamos kaip projekto dekoracija: reali istorinė erdvės atmintis bus integruojama į meninę mitologinę spektaklio-projekto audinį. 2004 m. spektaklis-projektas *Nusiaubta šalis* bus pristatytas Vilniuje, Klaipėdoje, Kaune, Gdanske. Kiekvienas atskiras pristatymas bus susietas su konkrečia erdve ir miesto pavadinimu.³⁸

Išsilaisvinęs iš institucinių legitimacijos rėmų (spektaklis yra skirtas nacionalinei bendruomenei, t.y., „Lietuvos žiūrovui“, tačiau ne tiek įtvirtina tos bendruomenės tapatumus, kiek juos kvestionuoja, išjudina, perrašo) spektaklis sukūrė naują efemeriską žemėlapią, kurio centrais tapo paribių zonos. Vien Kaune *Nusiaubta šalis* buvo atlikta bent keliose vietose, kurios siejasi su epochų permainomis (postindustrinis *Audimo* fabriko angaras, kurio vietoje šiandien iškilo prekybos centras) ir su kultūros centrų ir paribių kaita (rekonstruojamas Kauno dramos teatras). Kad suprastume spektaklio vietų pasirinkimą ir reikšmės turime žinoti istoriją, ir kuo artimiau esi susijęs su konkrečia aplinka ar miestu, tuo daugiau reikšmių šie vietos pasirinkimai įgyja – tačiau nei istorija, nei geografija nevirsta institucionalizuotais simboliais ir ritualais, o atvirkščiai, juos perrašo, pasiūlydama naujus ta-

patumus, susijusius su paribiais, pasipriešinimu ir politinėmis utopijomis.

Yra dar du svarbūs dalykai, charakterizuojantys perrašomos vietos sampratą, kuriuos galima įžvelgti šiame G. Varno spektaklyje. Pirma, čia neieškoma egzotiškos pozicijos – spektaklis rodytas ir simbolinės galios vietose, kaip „legendinis“ Kauno dramos teatras arba istorinės Gdanskio laivų statyklos³⁹. Kitaip tariant, spektaklis siūlo perrašyti vietą, peržengiant įprastas centro ir periferijos skirtis. Simbolinės, legendinės, ritualizuotos, vietos yra atrandamos lygiai kaip ir kitos ir kartu yra perrašomos, pakeičiant jų reikšmę, siūlant perskaityti jas kitaip nei įprasta⁴⁰. Šiuo atveju perrašymas gali reikšti kontraversišką institucinio ritualo pakartojimą ir įgyja transgresyvią potencialą, o ne egzotišką ar nostalgiką to ritualo pratęsimą.

Antra – *Nusiaubta šalis* nefragmentuoja miesto ar geografinės teritorijos į „netikėtas“, atsitiktines ir egzotiškas patirtis, o pasiūlo visuminį vaizdą, leidžiantį atrasti ryšius (urbanistinius, geografinius, istorinius ir politinius) tarp skirtingų vietų, taip suteikdamas naujus orientyrus ir naują savo padėties suvokimą. Šiuo požiūriu vietos perrašymą, priešingai nei vietos fragmentaciją, galima sieti su visumos vaizdiniu ir suvokiamomis koordinatėmis totaliniame vietos brėžinyje – t. y., tuo, ką Fredricas Jamesonas vadina „kognityvinio žemėlapiu“. Remdamasis urbanistų siūlymais, kaip spręsti miestų susvetimėjimo problemą (o tai pirmiausia yra problema, kai žmonės negali suvokti miesto visumos ir savo pozicijos joje), Jamesonas šį labiau formalų reprezentacijos klausimą siūlo susieti su „visuomenės struktūrų ansamblio“ suvokimu⁴¹. Sujungdamas žemėlapių istoriją su althusseriška ideologijos samprata, F. Jamesonas apibrėžia „kognityvinio žemėlapių estetiką“ kaip didaktinę, pedagoginę politinę kultūrą, „kuri siekia suteikti individualiam subjektui naują, stipresnę jo vietos globalioje sistemoje jausmą“⁴². Tokia galėtų būti ir naujų, drąsesnių lietuviškojo teatro vietos perrašinių ambicijų.

Nuorodos

¹ Čia pirmiausia reikėtų prisiminti Richardo Schechnerio *Aplinkos teatro* (*Environmental theatre*) sampratą, kai siūloma permąstyti teatro reprezentacijos principus, keičiant būtent įprastus erdvinius aktorių ir žiūrovų tarpusavio santykius (žr. Schechner, Richard. *6 Axioms for Environmental Theatre*. In: *The Drama Review*, 1968, vol 12, no. 3, p. 41–64). Taip pat žr. naujausias studijas šia tema: MacAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000. Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, 2003. Apie šiuolaikinio Lietuvos teatro eksperimentus netradicinėse erdvėse žr.: Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Netradicinėse erdvėse: šiuolaikinio teatro nerimas ir naujų vietų trauka*. In: *Darbai ir dienos*, t. 39, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universitetas, 2004, p. 7–19. Ir: Balevičiūtė, Ramunė. *Netradicinės erdvės – šūvis į nematomą taikinį*. In: *Teatras*, 2005, nr.1–2, p. 11–13.

² Read, Alan. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, London and New York: Routledge, 1995, p. 157.

³ Thiong'o wa Ngũgĩ. *Enactments of Power: The Politics of Performance Space*. In: *Theatre Drama Review*, vol. 41, No. 3 (Autumn, 1997), p. 11–30, p. 12.

⁴ Ten pat, p. 13.

⁵ Mullaney, Steven. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. University of Michigan Press, 1995.

⁶ Žr. Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

⁷ Ten pat, p. 205.

⁸ Žr. Site Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York: Routledge, 2000.

⁹ Kaip tai padarė, pavyzdžiui, lenkų teatro kritikė Edyta Lorek-Jezińska knygoje *The Hybrid in the Limen: British and Polish Environment-Oriented Theatre in Theory and Practice*. Čia analizuojama, kaip neteatrinių erdvių pasirinkimas lemia mizansceną (frontalu / nefrontalu), publikos įsitraukimą (aktyvus stebėjimas, potenciali intervencija ir t.t.), vaidybos būdus (užduočių įvykdymas, demonstratyvus dirbtinumas ir pan.), estetinio proceso ar produkto kūrybą (įtraukiantis, bet pasyvus procesas) ir kt. (žr. Lorek-Jezińska, Edyta. *The Hybrid in the Limen: British and Polish Environment-Oriented Theatre in Theory and Practice*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003).

¹⁰ Cit. iš: Birringer, Johannes. *Invisible Cities / Transcultural Images*. In: *Performing Arts Journal*, vol. 11, No. 3, 1989, p. 120–138, p. 124.

¹¹ Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York: Routledge, 2005, p. 146.

¹² Transformuojanti lokalaus įvykio (performanso) galia pažįstama Centrinėje Rytų Europoje dėl teatrališkų mitingų, susitikimų, akcijų ir minėjimų, kurie sudarė tokią svarbią dainuojančios revoliucijos procesų dalį 9-ojo dešimtmečio pabaigoje. Naujausia publikacija, kurioje atskleidžiamas gilus ryšys tarp gyvo teatrinio įvykio, karvalinių eisenų, rituališkų demonstracijų ir avangardistinių gatvinių akcijų skirtingose Centrinės Europos vietose ir sovietinės imperijos žlugimo procesų, yra amerikiečių

Padraic Kenney knyga *Revoliucijos karnavalas: Centrinė Europa 1989*. (Kenney, Padraic. *A Carnival of Revolution: Central Europe 1989*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003).

¹³ Ta prasme, kaip „pasaulėvaizdį“, apibrėžia Martinas Heideggeris: modernioji epocha pasaulį suvokia kaip vaizdą (žr. *Pasaulėvaizdžio metas*. In: Heideggeris, Martinas. *Rinktiniai raštai*, Vilnius: Mintis, 1992, p. 136–167).

¹⁴ Benjamin Walter. *Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje*. In: *Nušvitimai / Sudarė Laurynas Katkus*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 214–243, p. 218.

¹⁵ Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge, 1992, p. 184.

¹⁶ Cit. iš: Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*, London: Routledge, 2002, p. 201.

¹⁷ Žr. ten pat, p. 201–202.

¹⁸ Žr., pavyzdžiui, tik ką pasirodžiusį straipsnių rinkinį *Nacionaliniai teatrai besikeičiančioje Europoje* (*National Theatre in a Changing Europe*. Edited by Stephen Wilmer, Palgrave Macmillan, 2008). Taip pat žr. Wilmer, Stephen *National Theatres in an Era of Transnationalism*. In: *Meno istorija ir kritika*, nr. 2: *Teatras ir visuomenė: problemos ir perspektyvos*, 2006, p. 44–50.

¹⁹ Čia norėtusi atkreipti dėmesį į transnacionalizmo ir internacionalizmo skirtumą. *Internacionalizmas* yra tai, kas sutarta daugelio tautų arba kas vyksta tarp tautų, tačiau tauta ir toliau yra suprantama kaip suverenų politinis ir kultūrinis subjektas, kitaip tariant, metafiziškai, kaip tam tikrai esmei ir vietai tapati individualybė. Tarptautinė santykių arena – tai daugybė tankiau arba rečiau susijusių ir tarpusavyje komunikuojančių vertikalų hierarchijų. Transnacionalizmas – tai horizontalios plokštumos, kerančios šias hierarchijas įstrižai ir pažeidžiančios esminį jų egzistavimo principą. Transnacionalizmas iš tikrųjų yra iššūkis nacionalizmui ir internacionalizmui, nes parodo jų istorinį sąlygotumą, jų ribas. Transnacionalinėje eroje menininkas gali išvažiuoti ir dirbti užsienyje, nes vietinės hierachijos jam yra nesvarbios, neįdomios arba per menkai apmokamos. Šiaip ar taip, horizontalioje transnacionalizmo erdvėje tos hierachijos negalioja.

²⁰ Featherstone, Mike. *Localism, Globalism, and Cultural Identity*. In: *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Edited by Reb Wilson and Wimal Dissanayake, Durham and London: Duke University Press, 1996, p. 46.

²¹ Pasak Helmuto Willke, atopinė visuomenė gyvena pasaulyje be šalių. Atopiniame akiratyje nebėra tvirtų atamos taškų arba centrų, kaip ir pastovių tradicijų. Jie užleido vietą takioms ryšių formoms, dinamiškoms komunikacinėms figūroms ir konfigūracijoms arba komunikaciniam mazgams, kurie gali staiga sutirštėti ir čia pat išsisklaidyti ir t.t. (cit. iš Werber, Niels. *Centras kaip forma*. In: *Traukos centras: 8-oji Baltijos tarptautinio meno trienalė / sudarė Virginija Januškevičiūtė*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2002, p. 105).

²² Žr. Kalėnas, Gediminas. *Iš teatrų gyvenimo*, internetinis šaltinis: <http://www.menufaktura.lt/news.php?strid=1024&id=59121> (žiūrėta 2007 12 04).

²³ Žinoma, šios diskusijos vyksta viso labo ideologiniu retoriniu lygmeniu ir kol kas neišprovokavo jokių realių politinių strategijų, bent jau nacionaliniu mastu, nes vienintelė politinė reakcija – galėtų būti vykdoma teatro reforma, kuri vietines teatro institucijas vėl padarytų patrauklias kūrybiškai dirbantiems režisieriams. Tačiau teat-

ro reforma Lietuvoje yra „įstrigusi“ arba tiesiog neįvykusi, ir tą puikiai įrodė pastarojo meto įvykiai Kauno dramos teatre, kai teatrą buvo priversta palikti šiuolaikiškai besitvarkiusi vadovė Ina Pukelytė ir bene vienintelis europinio lygio režisierius dar dirbęs nacionalinėje institucijoje, Gintaras Varnas.

²⁴ Žr. internetinį šaltinį: <http://www.menufaktura.lt/news.php?strid=1052&id=24193>. (žiūrėta 2007 12 04).

²⁵ Ten pat.

²⁶ Sovietmečiu propaguos „internacionalizmas“, kultūriniai mainai ir bendradarbiavimas tarp „broliškų“ sovietinių respublikų buvo viso labo mitas. Sąjunginiai festivaliai ir gruzinų ar latvių teatrų viešnagės Vilniuje neišprovokavo jokio realaus tarpkultūrinio aktyvumo. Geriausiu atveju, čia galima būtų prisiminti nebent ankstyvojo sovietmečio metais vykdytą prievartinę rusifikaciją – Lietuvos teatro menininkų stažuotes Maskvoje, rusų režisierių propagandinius pastatymus Lietuvos teatruose ir Rusų dramos teatro įsteigimą Vilniuje. Griežtai institucionalizuotas, izoliuotas, lokalus, menas būdavo periodiškai pristatomas kitoms „broliškoms respublikoms“, apdovanojamas gėlėmis ir iki kito karto pasitraukdavo atgal į savąją specifinę klimato zoną, t.y., atgal į savąją vietą.

²⁷ Psichogeografija, pasak Guy Debord'o, pasiūliusio šią sąvoką 1955, yra geografinės aplinkos poveikis individo emocijoms, įgalinantis pamatyti miestą ne kaip miesto planavimo rezultatą su centru ir periferijomis, bet kaip daugybės individualių centrų, unikalių intymumo vietų ir emocijų rinkinį. Pasak Debord'o: „Žmonės jaučia, kad kai kurie miesto kvartalai yra liūdni, o kiti – malonūs. Vis dėlto dažniausiai jie paprasčiausiai laikosi įsitikinimo, kad elegantiškos gatvės suteikia pasitenkinimo jausmą, o skurdžios gatvės kelia depresiją. Tuo tarpu skirtingų aplinkų kombinacijų įvairovė [...] gali sukelti tiek pat įvairiausių emocijų, kaip bet kuris kitas reginys“ (Debord, Guy-Ernest. *Introduction to a Critique of Urban Geography*. Internetinė prieiga: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/pre-situ/geography.html> (žiūrėta 2008 03 31)).

²⁸ Kruger, Loren. *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*, University of Chicago Press, 1992, p. 15.

²⁹ Pasak Lois Keidan: „Gyvasis Menas (*Live Art*) atstovauja iš esmės kitokioms (išvietintoms – displaced) praktiškoms, neatskiriama susijusioms kitokiu (displaced) santykiu su meno kūrybos būdais ir kitokiu požiūriu į pačią meno prigimtį ir patirtį. Gyvasis menas reiškia praktikas ir laikysenas, kurias labai sunku kur nors patalpinti, kurioms sunku surasti kokią nors vietą, žvelgiant oficialiai, erdviniai, kultūriniai ar kritiniai požiūriai: tai praktikos ir laikysenos kurias galima apibūdinti kaip *beviertes*, paprasčiausiai dėl to, kad jos nebūtinai telpa ar priklauso tiems kontekstams ir riboms, su kuriais siejamas menas ir ypač galerijoms, teatrams ir kutlūros centrums, kur menas ir jo patirtis yra talpinami ir kontroliuojami. Keidan, Lois. *This Must Be the Place: Thoughts on Place, Placelessness and Live Art Since the 1980s*. In: *Performance and Place* / Ed. by Leslie Hill and Helen Paris, Palgrave Macmillan, 2006, p. 8–16, p. 10.

³⁰ Pasak Branislavo Jakovljeviciaus, „dėl erdvės neutra-

lumo, judėjimo apribojimų ir aplinkos suvienodinimo teatras atrodo yra vieta, kardinaliai priešinga psichogeografijai“, tuo tarpu specifinės vietos spektakliai yra kaip tik pagimdę impulso sunaikinti įprastą teatro neutralumą, atskleidžiant intymų psichogeografinės erdvės išgyvenimą (žr. Jakovljevic, Branislav. *The Space Specific Theatre: Skewed Visions' The City Itself*. In: *The Drama Review* 49, 2005, Fall (T187).

³¹ Neil, Leach. *The Dark Side of the Domus: The Redomestication of central and Eastern Europe*. In: *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*. Edited by Neil Leach, London and New York: Routledge, 1999, p. 150–162, p. 155.

³² Borkowskis, Konstantynas. *Įpilkite rykliui į akvariumą vandens*. Internetinė prieiga: <http://www.menufaktura.lt/recenzijos.php?strid=1025&id=58797> (žiūrėta 2008 03 30).

³³ Žr. tinklapį: <http://www.culturelive.lt/lt/vilnius2009/2009naujienos/naujiena-desimtdeju/> (žiūrėta 2008 03 18).

³⁴ Internetinis šaltinis: <http://www.culturelive.lt/lt/programa2007/netiketose/> (žiūrėta 2008 03 18).

³⁵ Benjamin, Walter. *Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje*. In: *Nušvitimai / sudarė Laurynas Katkus*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 214–243, p. 221.

³⁶ Ten pat, p. 222.

³⁷ Apie žemėlapių ir nacionalinio identiteto sąsajas žr. Benedicto Andersono knygos *Išivaizduojamos bendruomenės* skyrių *Gyventojų surašymas, žemėlapis, muziejus* (Anderson, Benedict. *Išivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, Vilnius: Baltos lankos, 1999, p. 183–207.

³⁸ Žr. internetinę prieigą: <http://www.theatre.lt/docs/Salis.doc> (žiūrėta 2008 04 02).

³⁹ Išlipus iš traukinio Gdanske jus pasitinka milžiniškas plakatas ant namo sienos, skelbiantis kad „Viskas prasiėjo Gdanske“ – t.y., kaip tik čia yra imperijos žlugimo ir dainuojančių nacionalinių revoliucijų simbolinė pradžia.

⁴⁰ Tokia vietos samprata dar labai retai išnaudojama Lietuvos teatro menininkų kūrinuose ir iniciuojamuose procesuose; kiek aktyviau čia reiškiasi šiuolaikinio meno atstovai, dirbantys performanso srityje (Dainius Liškevičius, Eglė Rakauskaitė, Gediminas Urbonas, Valdas Ozarinskas). Šių menininkų pasirinktos specifinės meno produkcijos, kūrybinių laboratorijų, performatyvių akcijų ir eksponavimo vietos suprantamos ne tiek kaip fizinės aplinkos, t.y., estetiškai įtaigūs urbanistinio peizažo taškai ar kaip nostalgiją keliantys plyšiai urbanistiniame miesto diskurse, bet kaip instituciški ir diskursyvūs socialinių ir kultūrinių procesų centrai. Pavyzdžiui, Gedimino Urbono *Protesto laboratorija* įsikūrė Vilniaus centre, kino teatro *Lietuva* paviljone, kur susikerta miesto istorijos, sovietinio paveldo, populiariosios kultūros, viešosios erdvės ir privatizavimo diskursai – taigi politinę ir estetinę provokaciją diktuoja ne tiek atstumas nuo galios vietų, kiek jų „perskaitymo“ radikalumas.

⁴¹ Fredric, Jameson *Vėlyvojo kapitalizmo kultūrinė logika*. In: *Post/modernizmas / Sud. Audronė Žukauskaitė*, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006, p. 37–78, 76.

⁴² Ten pat, p. 78.

Edgaras Klivis
Vytautas Magnus University, Kaunas

Rewriting Places: Topography, Identity and Politics in Contemporary Lithuanian Theatre

Key words: place of performance, space of performance, politics of theatre, national theatre, site-specific art, transnationalism, ontology, tradition, identity, capitalism.

Summary

The concept of “performance place”, rather than a more common “space” is used to point out the significance of the physical and social location, where the theatre building or performance environment is situated, within the framework of the city fabric or geography of the country. The place of performance is a reflection of the shifting ideological, political and moral role which the institution of theatre is identified with in the society. The critical understanding of the place is related to the politics of the theatre, resistance to the discourse of power, as expressed by the artist’s geopolitical imagination, and transgression of the social bounds. The aim of this article is to employ the concept of performance place to reflect upon the Lithuanian theatre – to see how the understanding of the place has been changing and what political projects or myths govern the choice of different locations.

Two ideas of performance place are dominant in the Lithuanian theatre practices today. The first one is related to the conception of the national theatre institutions as a place which legitimates the artistic practices through the relationship with the local national community. The second locates performative practices in the fissures and margins of the first one – the official and national culture network. These are marginal places such as abandoned quarters of the city or post-industrial spaces which provoke anarchic and resistant attitude towards the tradition and power structures. However, both conceptions of place become problematic and ambivalent in the context of contemporary late capitalist system.

The national theatre institutions as a place can play a significant role in resisting the neo-colonial culture industries, global marketing and media networks in a global, “homeless”, a-topic society on the one hand, and to bring back the idea of the place, the ontological “placeness” and the importance of local community on the other. However, as the years of Soviet culture testify, the local, isolated and traditional artistic practices can soon imprison both, an artist and public into the hierarchic stagnant institutional structures.

The theatre at the marginal places on the other hand, as a psychogeographical and site-specific experience can contest the homogeneity and universality of the urban and social discourse and transgress the traditional aesthetic forms which are legitimated by the places such as the national theatre building. Performances taking place in the non-theatrical sites and abandoned locations oppose, transgress and deconstruct the entrenched frames of the centre and periphery. However, in most of the cases, alternative places are just a reflection of the same centre-periphery distinction and thus they soon lose their revolutionary potentials and become rather “exotic” popular commodities.

The notion of “rewriting places”, traced in some contemporary Lithuanian performances, can be seen as a way of solving contradictions and as an alternative to the ideas of national theatre and marginal performance practices. Rewriting means political remapping which escapes the established outlines of the centre and periphery and defragments the experience of the city or the geographical location to endow the individual spectator with the sense of his place in a global system.

Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre

Reikšminiai žodžiai: aktorius, identitetas, kūnas, savirefleksija, vaidmuo.

Straipsnyje analizuojama identiteto sampratos kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre, pereinant nuo modernios prie postmodernios teatrinės estetikos. Tyrimo uždavinys yra atskleisti, kokį poveikį besikeičianti identiteto sąvoka padarė labiausiai su ja susijusiam scenos meno elementui – aktoriui ir vaidmens kūrimo principams, kartu atskleisti, kokias naujas menines strategijas šie pokyčiai išprovokavo.

Postmodernistinio diskurso erdvėje viena iš esminių tampa subjekto tapatybės ir kūno problema. Postmodernistinę pasaulėžiūrą vienija pakitusios kalbos, žinojimo (suvokimo) ir vaizdavimo (kūno, reprezentacijos) sampratos. Šie mąstymo pokyčiai lėmė kitokį požiūrį į aktoriaus kūną ir identitetą, skatino teatro kūrėjus ieškoti naujų aktorinės raiškos galimybių. Šiuolaikinis teatras iš naujo ėmė reflektuoti autentiškos tapatybės ir kūno, kūno ir kalbos santykį. Šiame straipsnyje bus nagrinėjamos vaidmens konstravimo principų transformacijos, susijusios su postmodernia kūno ir identiteto samprata, bus siekiama nužymėti aktoriaus identiteto sąvokos raidą ir esminius skirtumus tarp modernios ir postmodernios aktoriaus kūno / identiteto / personažo / teksto santykių dinamikos.

Aktoriaus kūno ir identiteto sampratos kaitai šiuolaikiniame teatre turi įtakos keletas poststruktūralistinių kategorijų: poststruktūralistinė *vientiso ir sau tapataus subjekto* kritika ir J. Derrida *esaties metafizikos* kritika. Poststruktūralistinės teorijos subjektą suvokia kaip nesibaigiančią reikšmės sis-

temų sąveiką, grįstą skirtumais. Subjekto tapatybė negali būti stabiliai apibrėžiama (tapati sau), nes visada yra dalinė ir laikina, reprezentuojanti save tik per *kitą* (skirtumą, signifikantą). Kaip reziumuoja A. Žukauskaitė, savęs suvokimas yra sukuriamas sąveikaujant reikšmės sistemoms, kurios priskiria asmenybei tam tikrą tapatybę, nepaisant jos nepriklausomos valios¹. Taigi subjekto tapatybė priklauso nuo konteksto ir kinta kartu su juo. Kadangi kiekvienas santykis apibrėžia subjektą iš naujo, šių skirtingų pozicijų tėkmės neįmanoma sujungti į vientisą tapatybę. „Tai, ką vadiname subjektu, yra ne absoliuti pradžia, grynoji valia, sąmonės tapatumas sau ar esatis sau, bet būtent nesutapimas su savimi“ – teigia J. Derrida². J. Hoffmannas šį stabilaus identiteto nykimo procesą vadina episteminiu pokyčiu, kadangi subjekto nykimo ženklus galime stebėti jau modernioje literatūroje, tuo tarpu postmodernizme tai tampa faktu. *Nvientiso subjekto* teorinių variacijų postmodernios refleksijos erdvėje yra be galo daug: J. Lacano decentruoto subjekto *divide*, t. y. fragmentinės, dalios, sudėtinės, nevieningos asmenybės samprata, I. Hassano *ego erozija*, kurio *aš* – tai tuščia erdvė, kurioje jungiasi daugybė *aš*; D. Bello „*aš* išskaidymas siekiant panaikinti individualų *ego*“³ ir t. t. Bendra subjekto decentralizacijos problema yra traktuojama kaip jo sąmonės autonomijos neigimas ir neretai apibrėžiama *subjekto mirties* terminu. Asmenybė suvokiama kaip socialiai sukonstruota ir lingvistiškai įtvirtinama pasakojimo (naratyvo).

XX a. pabaigoje kūnas, subjektas, tapatybė tampa teorinių studijų ir praktinės meninės veiklos objektais. Nuo XVIII a. pabaigos iki XX a. vidurio stiprėjo įsitikinimas, jog žmogus – tai įkūnytas subjektas, jo esmę apibūdina fizinių ir psichinių reiškinių vienovė ir sąveika. Jeigu moderniam menui buvo būdinga dehumanizacija, įvardijama kaip antropocentrinės mimezės atsisakymas ir grynai estetinių išgyvenimų iškėlimas, tai postmodernioje epochoje jūslėms ir kūniškumui tiek mene, tiek teorinėje refleksijoje, tiek akademiniuose sluoksniuose yra skiriamas didelis dėmesys. Šiuolaikinėse teorijose (poststruktūralizmo, postmodernizmo) kūnas iškyla kaip istorinis, pliuralus, kultūros sąlygojamas „kūrinys“, o ne stabili, vieninga, fiziologinė realybė. Ilgą laiką represuotas racionalistinio pasaulio suvokimo, formavusio ir palaikiusio binarines struktūras (subjektas / objektas, aš / kitas, dvasia / kūnas) šiuolaikinėje meninėje teorijoje ir praktikoje kūnas, jo vaidmens kultūroje ir santykių su kalba refleksija užima svarbią vietą. Didelę įtaką šioms idėjoms darė J. Lacano, J. Derrida ir M. Foucault darbai.

J. Lacano *veidrodžio pakopos* hipotezė teigia, jog kūno atskirumo įsivaizdavimas yra svarbiausias veiksnys, formuojantis aš tapatumą tam tikru vaiko raidos tarpsniu. Išorinis atvaizdas – vaizdinys veidrodyje – ne atspindi subjektą, o jį formuoja ir transformuoja. Kūno suvokimas tampa pamatiniu identiteto formavimo veiksmu. Kita vertus, poststruktūralistai teigia, jog mes neturime tiesioginio žinojimo apie savo kūnus, mes juos tik skaitome, remdamiesi įvairiomis interpretacijų schemomis. Anot J. Derrida, kūnas yra ne tik kultūrinis darinys, jis visada „įtarpinamas“ kalbos (reprezentacijos): metaforų, semantinių darinių, formuojančių mūsų suvokimą ir patirtį. Pasak A. Giddenso, kūnas nebėra „išorinė duotybė“, jis refleksyviai modeliuojamas, brandžios modernybės sąlygomis tampame atsakingi už savo kūnų konstravimą. Iš tiesų tai yra daug esmingesnio siekio aktyviai konstruoti ir kontroliuoti kūną išraiška⁴. Remiantis M. Foucault tyrimais, galima teigti, jog galios konfigūracijos daugina naujas subjektyvumo formas, t. y., galia tiesiogiai veikia kūną, organizuodama jo bruožus ir charakteristikas⁵. Postmodernistinės teorijos

verčia abejoti kūno vientisumu ir jo natūraliu egzistavimu, kūno identitetas imamas traktuoti kaip išorinių jėgų, diskursyvių praktikų ar įvairių normuojančių strategijų rezultatas.

Kūnas mene tampa ne tik raiškos priemone, o socialumo, istoriškumo ar simbolinės kultūrinės patirties reprezentacija. Straipsnyje *Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės raidos aspektai* dailėtyrininkė E. Grigoravičienė, pristatydama didesnio tyrimo schemas, išskiria tris svarbiausius kūno modalumus, kuriuos galima sieti su meno kūrinio koncepcija: 1) *Objektyvus kūnas* (fizinis). Tai moderni kūno samprata, kurios išeities taškas – dualistinė R. Descartes'o *dvasios mašinoje* koncepcija, redukavusi kūną iki mechaninio, fizikinio objekto. 2) Įkūnytas subjektas, *patiriamasis* (fenomenologinis) kūnas – sąvoka būdinga fenomenologinei filosofijai ir XX a. vidurio antropologinėms teorijoms, akcentuojančioms kūniškų potyrių svarbą, jauslinio patyrimo, refleksijos ir išraiškos sąveiką, taip pat galimybę įgyvendinti tam tikrą distanciją savojo kūno atžvilgiu. Šią kūno sąvoką įtvirtino fenomenologas M. Merleau-Ponty, teigęs, jog reikšmę įmanoma atverti tik per konkretų sąlytį, o tai reiškia – per kūną. Kūno raiška tampa egzistencijos raiška, kadangi egzistencija negali būti kažkas išoriška kūno atžvilgiu. M. Merleau-Ponty teigė, jog kūnas nėra tiesiog *esybė*, jis suvokiamas praktiškai patiriant išorines situacijas ir įvykius. „Nėra kito būdo pažinti žmogaus kūną kaip tik jį išgyventi.“⁶ Fenomenologinė kūno samprata darė nemažą įtaką kūniškumo įsigalėjimui mene (akcijos, performansai). M. Merleau-Ponty kūno, kaip patiriančio vieneto, samprata, pasak teatrologo J. Nygaardo, gali būti perkelta į J. Grotowskio teatrą, kuriame pažinimo pagrindas yra aktorius kūnas⁷. 3) *Performatyvus kūnas*, kaip diskursyvių praktikų rezultatas. Tai M. Foucault įsteigta sąvoka, žyminti kūno materijos ir kalbos santykį bei subjekto decentralizaciją⁸. Postmodernistinei sąmonei svarbus būtent performatyvaus kūno suvokimas⁹.

Kultūros procesas transformuoja ne tik socialines praktikas, bet ir kūno vaizdinius bei jo „pateikimą“ šiuolaikinėje visuomenėje. Meninėje praktikoje kūnas imamas suvokti kaip abipusė organinio, gamtinio ir kultūrinio pradų sąveika, taip pat kaip sąvei-

ka tarp individo prigimties ir kultūrinio konteksto, kitaip tariant, kūnas interpretuojamas kaip kultūrinis fenomenas. Kaip teigia N. Eliasas, kūnas dalyvauja simbolinėje kultūros tvarkoje¹⁰. Kultūriškai sąlygotas aktorius kūnas scenoje demonstruoja, propaguoja arba kritikuoja jo epochai būdingus arba naujai besiformuojančius savęs pateikimo ir elgesio modelius. Kitaip tariant, aktorius gestai, kūno judesiai turi ne tik teatrines, dramos teksto ar režisūrinės vaizduotės valdomas, bet ir ilgą laiką ignoruotas, kultūrinės reikšmes. Kaip teigia E. Grigoravičienė, būtent meninėje praktikoje išryškėja kūno suvokimas, patyrimas, išgyvenimas, materializuojama jo samprata. „Meninė praktika taip pat veikia kūno savimonę ir kūno materiją, formuoja naujas, kitokias subjektyvumo sampratas.“¹¹ Savo ruožtu, postmoderna kūno pateikimas teatre reikalauja ir kitokio suvokimo, tarpdalykinių analizės metodų, leidžiančių pažvelgti į aktorius kūną ne vien tik kaip literatūrinio personažo manifestaciją scenoje, bet ir kaip tam tikrų diskursyvių, estetinių ir technologinių praktikų rezultatą.

Teatrologijoje poststruktūralistinė *logocentrizmo* kritika, inspiruota paties J. Derrida straipsnyje *Žiaurumo teatras ir reprezentacijos pabaiga*, dažniausiai buvo nukreipta į tekstą ir autorių (dramaturgą), užimančius centrinę poziciją teatrinėje hierarchijoje. Šiame tekste, analizuodamas A. Artaud *Žiaurumo teatro* idėjas, J. Derrida konstatuoja, jog plastiniai, vaizdiniai, muzikiniai raiškos elementai Vakarų teatre gali tik iliustruoti, aptarnauti tekstą, žodinį audinį, logosą, suteikiantį jiems reikšmę. „Scenos Dievas“ Vakarų teatre yra dramaturgas, o jo žodžio fonetinė raiška, anot J. Derrida, yra privileijuota bei pajungia sau visus kitus galimus signifikantus. „Scena lieka teologine tol, kol tarnauja žodžiui, jo valiai, pirminiam logosui, kuris, nebūdamas teatrinės erdvės dalimi, valdo spektaklio prasmes per atstumą.“¹²

Vis dėlto, ilgainiui kintant teatrinėms praktikoms, transformuojantis spektaklio struktūros elementų hierarchijai, postmoderna teatro teoretikai poststruktūralistinės kritikos sąvokas ėmė taikyti ne tik dramos tekstui, bet visiems elementams, funkcionuojantiems šiuolaikiniame teatre kaip autoritarinės prasmės šaltiniai. Postmoderna teatro

teoretikai siekė demaskuoti bet kokią subjektą (autorį), valdantį reikšmės sklaidą teatre. Pritardami prancūzų teatrologui P. Pavis, galime konstatuoti, jog šiuolaikiniame teatre spektaklio ženklų visumą vis dažniau kontroliuoja režisierius arba aktorius, o ne dramaturgas¹³. Taip į poststruktūralistinės kritikos akiratį papuolė režisieriaus koncepcija ir aktorius tapatybė. Toks požiūris aktualus ir Lietuvos teatrui, kuriame režisūrinio autorinio teatro tradicija yra labai stipri ir nuo pat profesionalaus teatro pradžios teatrinės raiškos stiliai ar jų pokyčiai siejami su režisierių asmenybėmis. Tai, jog režisūriniai įvaizdžiai ar koncepcijos dažnai nustelbia dramaturgo intencijas, yra neabejotinas tiek vietinės, tiek tarptautinės teatrą analizuojančios bendruomenės pripažintas Lietuvos teatro bruožas, priklausomai nuo ideologinių analizuojančiojo nuostatų, laikomas tai Lietuvos teatro stiprybe, tai silpnybe. Vis dėlto, net ir šiuo atveju, anot poststruktūralistų, scena vis tiek išlieka teleologinė. Siekiant eliminuoti logocentrines, teleologines teatro prielaidas, postmoderna teatro kūrėjai ieško pliuralistinės, heterogeninės raiškos galimybių. Jeigu teatras nori išsivaduoti iš logocentrinės reprezentacijos pinklių, jis priverstas keisti ne tik draminio teksto ar režisūrinės koncepcijos statusą, bet ir aktorinės raiškos pobūdį. Ieškodamas kitokių aktorius laikysenos formų, postmodernus teatras pirmiausia susikoncentruoja ties postmodernia aktorius kūno ir identiteto samprata, teikiančia naujus vaizdavimo ir suvokimo būdus.

Teatre aktorius kūno ir identiteto samprata yra susijusi su reprezentacijos problema. Aktorius kūnas visada yra reprezentacijos / vaizdavimo įrankis ir kartu tiesiog kūnas. Pasak aktorius ir teatro teoretiko H. Blau, vaidinantis aktorius visada sąmoningai ar nesąmoningai reprezentuoja savo kūną¹⁴. Aktorius kūnas scenoje visada yra materialus ir, kalbant semiotikos terminais, *dvigubai koduotas*. Kaip teigia R. Barthes'as, aktorius kūnas tuo pat metu yra ir gyvas kūnas, turintis gamtinę prigimtį, ir formalus kūnas, scenoje funkcionuojantis kaip meninis objektas¹⁵. Aktorius kūnas yra apibrėžiamas tam tikro spektaklio ar teksto kodų ir tuo pat metu visada veikiamas socialinių diskursų. Netgi tradicinėse mimetinėse Vakarų teatro vaidybos

formose aktorius kūnas iki galo nevirsta personažo kūnu. Modernaus teatro kūrėjai nereflektavo šio dvigubo kodavimo, sutelkdami dėmesį į kūną kaip reprezentaciją (vaidybos įrankį) arba suvokdami jį kaip autentišką pirmą pradę esatį. Pasak W. Krysinos, pirmuoju atveju aktorius kūnas buvo somatinė diskursyvaus logoso (teksto) iliustracija, o antruoju – pirminis autonomiško teatrališkumo referentas¹⁶. Remiantis šia schema, K. Stanislavskio vaidybos sistemą galime interpretuoti kaip aktorius kūno paklusimą logosui, nepertraukiamo veiksmo, kylancio iš dramos teksto, linijai. Galima teigti, jog tokie aktorius kūno ir teksto santykiai atitinka semiotinę aktorius kūno (ženklo) kaip personažo kūno (objekto) ikonos sampratą¹⁷. Tuo tarpu, pavyzdžiui, A. Appia arba E. G. Craiga galima laikyti antrosios pozicijos šalininkais, savo teorijoje skatinusiais aktorių siekti neutralios būsenos, *depersonalizuotis*, leisti kūnui kalbėti savo kalba. Kūną, kaip autonominės raiškos (autonominio teatrališkumo) objektą, suvokė ir tokie teatro kūrėjai, kaip A. Artaud ir J. Grotowskis. Kaip teigia K. Stanislavskio aktorinės vaidmens kūrimo sistemos tyrinėtojai, šios sampratos užuomazgų esama ir vėlyvuose šio rusų psichologinės vaidybos mokyklos kūrėjo darbuose. Tačiau, žvelgiant iš postmodernios estetikos perspektyvos, galima konstatuoti, jog tiek konvencionalaus psichologinio teatro kūrėjus, tiek autonominio teatrališkumo šalininkus siejo noras panaikinti *performatyvų* aktorius kūną. Pirmieji siekė ištripyti aktorius kūną personažo kūne, tuo tarpu antrųjų kuriamuose spektakliuose fiziniiais veiksmais aktorius kūnas privalėjo perteikti archetipinius sąmonės impulsus, tuo pat metu pats, anot J. Grotowskio, dingti, išnykti, sudegti, kad žiūrovas scenoje matytų tik dvasios nušvitimą¹⁸. Remdamiesi M. Foucault teiginiu, jog socialinio diskurso tikslas yra disciplinuoti ir valdyti kūną, galime daryti išvadą, jog modernios vaidybos teorijos valdė aktorius kūną, atmesdamos jo materialumą ir disciplinuodamos dramos tekstu ar paversdamos jį archetipinių sąmonės impulsų mediumu.

Dar vieną žingsnį, siekiant išlaisvinti aktorius kūną iš logocentrinės tradicijos ir vaidybos ideologijų disciplinos gniaužtų, žengė istorinio avangardo

teatro atstovai. Tačiau, pasak amerikiečių teatrologo P. Auslanderio, nors šie kūrėjai atvirai deklaravo norą išlaisvinti aktorius bei žiūrovo kūną ir taip mesti iššūkį socialinei ar ideologinei hegemonijai, jie ignoravo performatyvų kūno aspektą¹⁹. Tokie režisieriai kaip J. Beckas ar R. Schechneris suvokė, jog aktorius kūnas yra socialiai sąlygotas, tačiau jų teorijos ir praktikos esminė prielaida buvo tikėjimas, jog sociokultūriniai ženklai yra tik *kaukė* arba *sluoksnius*, kurį nuplėšus galima atrasti kūno esatį, *pirminį kūną*, apvalytą nuo socialinių praktikų. Šis *pirminis kūnas* – tai tarsi transcendentalinis signifikatas, metafizinė ir mistinė formuluočių, palaikanti kūno kaip asocialios, belytės, neutralios duotybės sąvoką. Tuo tarpu postmodernaus teatro kūrėjai, veikiami šiuolaikinių teorijų apie ideologinę ir socialinę kūno kodavimą, bando ne naikinti, o demaskuoti ir eksponuoti ideologinius kūną konstruojančius diskursus. Postmodernaus teatro kūrėjai siekia atskleisti ideologinius diskursus, slypinčius tarp vaizdinių ir jų suvokėjų. Aktorius kūnas tokiuose spektakliuose suvokiamas ir pateikiamas kaip istorinis ir kultūrinis darinys, postuluojuantis savo performatyvumą ir materialumą, kaip erdvė, kurioje koncentruojasi ideologiniai kodai bei „įrašytos“ socialinės prasmės. Tad, jeigu modernaus teatro kūrėjas tiki, jog ideologinius ir kultūrinius kodus galima anuliuoti, postmodernus menininkas suvokia, jog yra priverstas dirbti kodų, apibrėžiančių jo kultūrinį landšaftą, erdvėje.

Postmoderniame teatre radikaliai permąstoma ir aktorinės esaties, o kartu ir sceninės charizmos sąvoka. Pasak kanadiečių menininkės V. Frenkel, pasitelkus psichoanalizę, *charizmą* galime apibrėžti kaip projekciją, kuria savo slaptus troškimus ir vaizdinius mes priskiriame kitiems, dažniausiai lyderiams, menininkams, aktoriams²⁰. Lietuvos teatre, remiantis moderniomis prielaidomis, aktorius asmenybė ilgą laiką buvo mitologizuojama. Tiek pats aktorius, tiek jo kuriamas teigiamas scenos herojus dažnai buvo suvokiamas kaip kankinys, pasišventėlis, nesuprastas. Kaip teigia teatro kritikas E. Jansonas: „Jis buvo svajonių piligrimas, nerandęs kelio žemėje, jis buvo Pirosmenis, išjuoktas ir sumuštas turgaus aikštėje, jis buvo Amadėjus, maitinąs vidutinybę, jis buvo Mažvydas,

Vydūnas – istorinė asmenybė, kvietusi tautą į kilnesnį gyvenimą.²¹ Išaukštinta aktorius tapatybė žadindavo emocines žiūrovo simpatijas bei norą identifikuotis su sceniniu herojumi, kuris neretai buvo tapatinamas ir su realia aktorius asmenybe. Ši pusiau fiktyvi aktorinė *esatis* gali būti siejama tiek su J. Derrida *metafizinės esaties* apibrėžtimi (ir, be abejo, kritika), tiek su aktorius psichofiziniu patrauklumu – taip dažnai įvairiuose kontekstuose minima sceninė charizma. Teatre šios sąvokos dažniausiai tapatinamos su aktorius gebėjimu ne tiek adekvačiai įkūnyti dramos tekste išreikštą personažą ar per personažą atskleisti savastį, kiek sukurti žiūrovų bendruomenės lūkesčius atitinkantį ir jų troškimais manipuliuojantį paveikslą, kuris, nors ir būdamas absoliučiai fiktyvus, atrodo labai įtikinamas. Tuo tarpu postmodernus aktorius siekia išvengti tokio tapatinimosi ir atsisakyti charizmatinio *kito* (kaip vilčių ar troškimų išsipildymo) vaidmens bei galios ryšių, susijusių su tokia identifikacija. Postmodernus teatras nebekonstruoja scenoje charizmatinio *kito* paveikslo, atvirksčiai, juo žaidžia, siekia jį demaskuoti, parodijuoti, sugriauti, atskleisti už jo slypinčius (ir jį formuojančius) ideologinius / estetinius kodus.

Po Nepriklausomybės atgavimo į Lietuvos teatrą atėjusi nauja aktorių karta ne taip stipriai tapatinasi su vaidmens ar režisūrinės vaizduotės jai siūlomomis projekcijomis, nebeaktuali jai, kaip teigia teatro kritikė D. Stanevičiūtė, ir senoji menininko-aukos, aktorius-mesijo, biografijos-legendos, išpažinties ideologija²². Jaunieji geriau žaidžia distancijomis tarp savęs ir vaidmens, lanksčiau valdo choreografinius vaidmens pavidalus, adekvačiau elgiasi ir su „atvirais“ postdraminiais vaidmenimis, nesistengdami jų užpildyti „išivaizduojama“ psichologinio priežastingumo logika ar „išlyginti“ fragmentinius vaidmens pertrūkius tolygiu ar įtaigiu emociniu pasakojimu. Naują požiūrį į vaidmens kūrimą galime aptikti B. Šarkos teatre. Jo sceninė būtis labiau primena žaidimą būsenomis, vienos šizofreniškos pseudoistorijos pakeitimą kita, o ne konkretaus charakterio kūrimą. Čia patiriamos postmoderniam teatrui būdingos būsenos: susidvejinimas, kartojimasis, kalbėjimas su savimi, kūno naratyvai, veiksmų atsiejimas nuo

žodžių, įvairių stilių, vaizdinių ir personažų „miksavimas“, iki galo išpažįstant fragmento logiką. Postmodernios vaidybos lauke neretai atsiduria ir O. Koršunovo spektakliuose vaidinantys aktoriai, jau nuo pirmųjų šio režisieriaus spektaklių įgudę virtuoziskai valdyti įvairius vaidmens pavidalus. Kita vertus, nepaisant šių akivaizdžių pokyčių, romantizuoto herojaus tradicija tebėra jaučiama ir jaunosios kartos Lietuvos teatro kūrėjų, veikiančių postmodernistinės estetikos, spektakliuose. Tą labai tiksliai įvardija kritikė R. Vasinauskaitė, analizuodama O. Koršunovo režisuoto spektaklio B.-M. Koltėso *Roberto Zucco* (1998) finalą, kurio patosas „priartina jį prie „romantinės-individualistinės“ mūsų teatro tradicijos“²³. Tiesa, praėjus daugiau nei septyneriems metams, spektaklyje pagal brolių Presniakovų pjesę *Vaidinant auką* (2005) režisierius drąsiai ir negailestingai ironizavo moderniąją romantiką, savo spektaklio *alter ego* pasirinkdamas ne šiuolaikišką „rusiškąją Hamletą“, o masinę kultūrą, įkūnijančią tuščių formų spindesį ir vilionę.

Kitas svarbus aspektas, turintis įtakos vaidmens konstravimo principų kaitai šiuolaikiniame Lietuvos teatre, yra postmoderniai poetikai būdinga vizualumo / tekstualumo santykių kaita. Į vizualumą linkusiame teatre po truputį nyksta riba tarp tradicinio vaidinančio (vaidmenį interpretuojančio) ir dalyvaujančio aktorius (ženklų). Toks aktorius – ženklas plėtoja modernaus sąlyginio teatro tradicijas, tačiau postmoderniame spektaklyje jis yra pateikiamas ne kaip simbolinė dramos teksto išraiška, o kaip intertekstualus savireferentinis (į save nukreipiantis) ženklas arba performatyvus scenos dalyvis, manifestuojantis savąją esatį. Remiantis vaidybos teoretiko M. Kirby schema, tokias atlikimo formas galime priskirti kraštutiniam nevaidybos (*non-acting*) vektorius taškui – nestruktūruotam atlikimui (*nonmatrixed performance*)²⁴.

Apibendrinant galima teigti, jog postmodernaus teatro kūrėjai, veikiami šiuolaikinių teorijų apie konstrukcinį identiteto pobūdį ir ideologinį kūno kodavimą, bando šį būvį reflektuoti ir eksponuoti. Postmodernus aktorius kūnas yra suvokiamas ir pateikiamas kaip istorinis ir kultūrinis darinys, postuluojančias savo performatyvumą ir materialu-

mą. Atlikus spektaklių analizę galima teigti, jog aktorius ir vaidmens santykių kaita Lietuvos teatre vyksta keliomis kryptimis: kūno ir subjekto vietos formaliųjų spektaklio struktūros elementų hierarchijoje kaita (tekstualumo ir kūniškumo santykis spektaklyje), refleksyvių praktikų, analizuojančių aktorius identiteto ir vaidmens santykį bei sąveiką su suvokėju, kūrimas (savirefleksyvi vaidyba arba vaidmens dekonstrukcija) ir neprofesionalaus atlikėjo dalyvavimas. Šios tendencijos iliustruoja postmodernios kūno ir identiteto sampratos kaitą.

PASAKOJANTIS KŪNAS

Reteatralizacijos procesas, XX a. pradžioje pradėtas modernaus teatro teoretikų ir praktikų, vadinamosios *Didžiosios teatro reformos* metu, gali būti traktuojamas kaip bandymas permąstyti tradicines Vakarų kultūros naudotas reprezentacijos sistemas. Tuo metu deklaruojama kalbos krizė lėmė ir teatrinės raiškos transformacijas. Dramos teksto (kalbos) atsisakymas ir kūno raiškos (veiksmo) iškelimas daugumai modernaus teatro kūrėjų atrodė kaip geriausias XX a. pradžios teatro problemų sprendimas. Režisierius G. Fuchsas teigė, jog kūnas yra naujosios kultūros pagrindas. Jis tikėjo, jog vaidinantis ir šokantis aktorius gali tapti raiškos sistema, padėsiančia įgyvendinti tas funkcijas ir uždavinius, kurių nebegali atlikti kalba. Aktoriaus kūnas buvo naudojamas ne kaip natūralių ženklų, nužymintųjų psichologinius ar individualius procesus reiškėjas, o kaip sutartinis ženklas. Šis moderniame teatre vykstantis procesas teatro teoretikų yra apibūdinamas kaip kūno semiotizacija²⁵. Teatre jį galima interpretuoti kaip perėjimą nuo kūno kaip juslinės prigimties objekto prie sutartinių ženklų sistemos. Tokia aktoriaus kūno semiotizacija egzistavo daugelio sąlyginės krypties modernaus teatro kūrėjų – V. Mejerholdo, E. G. Craigo, A. Tairovo – darbuose. Tokia moderni aktoriaus kūno raiška skleidėsi logocentrinėje terpėje, balansuodama tarp *objektyvaus* ir *fenomenologinio* kūno sampratos ir ignoruodama performatyvumo aspektą. Moderniame Lietuvos teatre panašias strategijas naudojo režisieriai J. Vaitkus, S. Varnas, kurių spektakliuose aktoriaus kūnas virsdavo raiškia išorine forma, ekspresyviu ir geometriniu sceninės

kalbos ženklu. Aktoriaus kūnas tapdavo simbolių dramos prasmę perteikiančia forma.

Šios modernaus teatro tradicijos iš dalies tęsiamos ir pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre vis gausėjančiuose fizine plastika, kūno kalba grįstuose spektakliuose, kuriuose, pasak teatro ir šokio kritiko H. Šabasevičiaus, skleidžiasi dinamiška plastinių formų kaita²⁶. Jauni Lietuvos teatro aktoriai yra lanksčios kūno plastikos meistrai, jie valdo platų įgūdžių arsenalą ir gerai išmano fizinio teatro praktiką. Dažnai šiuolaikiniame Lietuvos teatre aktorių buvimas scenoje tampa artimesnis ne dramai, o judesio spektaklio specifikai. Kaip teigia H. Šabasevičius, spektakliuose gerokai pagausėjo nebylių scenų, kuriose režisieriaus ir aktoriaus dėmesys sutelktas nebe į teksto metaforas, bet – į veiksmą²⁷. Neretai pastarųjų dešimtmečių Lietuvos teatre žodis yra tiesiog pakeičiamas judesiu arba dekoratyvia kūno kalba. Pavyzdžiui, *Lietuviško teatro naujosios kartos bendrijos* spektakliams buvo būdinga agresyvi ir ekscentriška plastika bei intonacijos, kurios ypač akivaizdžios spektakliuose A. Jarry'io *Karalius Ūbas* (rež. J. Vaitkus, 1997) ir G. Büchnerio *Voickas* (rež. C. Graužinis, 1996). Kartais aktorių vaidyba priartėja prie šiuolaikinio šokio, taip ištrinama žanro ribas. Galima paminėti B.-M. Koltėso *Roberto Zucco* (rež. O. Koršunovas, 1998), kuriame choreografiniai sprendimai yra integrali spektaklio struktūros dalis. Choreografiškumą režisierius O. Koršunovas vėliau panaudojo statydamas kitus spektaklius – W. Shakespeare'o *Vasarvidžio nakties sapną* (1999), M. Ravenhillo *Shopping and fucking* (1999), brolių Presniakovų *Vaidinant auką* (2005), tačiau šie darbai jau ne tik plėtoja modernią formalaus aktoriaus kūno tradiciją, bet atsiveria postmodernaus aktoriaus kūno ir identiteto sampratos sklaidai.

Postmoderniame teatre santykiai tarp vaidybos meno ir kultūrinio konteksto yra permąstomi iš naujo. Postmodernūs kūrėjai siekia ne naikinti skirtumus tarp natūros ir kultūros, kūno ir dvasios, turinio ir formos, meno ir gyvenimo, o juos tirti, atverti šių binarinių opozicijų formavimosi prielaidas, atskleisti jų fiktyvumą. Vyksta modernaus teatro praktikai atvirkščias procesas – aktoriaus kūno *desemiotizacija*. Aktoriaus kūnas manifestuo-

ja save, o ne atstovauja kitoms teatrinėms raiškos priemonėms. Anot H.-T. Lehmanno, postdraminiam teatrui būdingas *pats sau kūniškumas*, aktoriaus kūnas suabsoliutinamas, jis *ne reiškia* tam tikras temas, o pats *yra* tema²⁸. Semantinė dimensija tampa antrine, žiūrovo dėmesys nukreipiamas ne galimų prasmų, bet fizinio veiksmo ir jo pasekmių „realaus“ aktoriaus kūnui link. Postmoderniame teatre tiesiogiai demonstruojamas kūniškumas, kuris iki šiol buvo represuojamas vaizdavimo ideologijos (kūnai buvo pateikiami tokie, kokius norima matyti – švarūs, gražūs, erotiškai) ar dramos teksto (aktoriaus kūnas buvo transformuojamas tam, kad maksimaliai priartėtų prie fiktyvaus personažo kūno ar režisieriaus koncepcijos). Anot vokiečių režisieriaus T. Ostermeierio, dešimtojo dešimtmečio kovos laukas yra kūnas, fizika, o ne psichika. „Tikslas – apsaugoti kūną nuo prievartos, invazijos, pavertimo preke. Taip pat – pajusti jį, pajusti jame save, palikti jį, pranokti jį, nepaisant žaizdų ir destruktijos. O idealas – kuo realesni kūnai, turintys išsilaisvinti arba išnykti. Kūnas – tai paskutinė autonomijos ir ryžto tvirtovė.“²⁹ Aktorius siekia tyrinėti, ką reiškia *būti savo kūnu*, o ne *turėti personažo kūną*, kuo šios dvi būsenos yra panašios, ir kuo jos skiriasi. Postmodernioje estetikoje aktoriaus kūnas pateikiamas kaip materialus, o materialumas, pasak menotyrininkės E. Grigoravičienės, suvokiamas ir kaip tam tikras identiteto bei suverenumo garantas, ir kaip inertiškas, trikdantis, disciplinuojantis faktorius, kaip „materija“, kurioje visada yra „įrašytos“ kultūrinės reikšmės, ir kuri niekada negali būti „neutrali“³⁰.

Apibendrintai galima teigti, jog intensyvaus kūniškumo demonstravimo vis daugėja Lietuvos teatro scenoje: kūnas, jo fiziologija atsiduria pirmame plane. O. Koršunovo režisuotuose spektakliuose M. Ravenhillo *Shopping and Fucking* (1999), M. von Mayenburgo *Ugnies veidas* (2000), S. Kane *Geismas* (2002, kartu su P. Laurinkum) spektaklio kalba kuriama per kūno, fizinių veiksmų ir poreikių kategorijas, suskaldyta kūno dalimis figūra iškyla V. Vaičiūnaitės režisuotose A. Mickevičiaus *Vėlinėse* (1998), spektaklis pagal S. Parulskio *P.S. Byla O.K.* (1997) daugelio, ypač užsienio kritikų, yra apibūdinamas kaip kūno teatras, kūno ir valdžios santykių

ideologija analizuojama ir O. Koršunovo režisuotame spektaklyje W. Shakespeare'o *Vasarvidžio nakties sapnas* (1999). M. Kvietkauskas, interpretuodamas šį O. Koršunovo pastatymą, išvelgia jame M. Foucault įvardytą seksualumo ir valdžios diskursyvos bei ideologinės samplaikos inscenizavimą, taip atirasdamas šiame spektaklyje glūdinčią rezistencinio postmodernizmo pradžią. Pasak recenzento, aktorių kūnai sąveikauja vienas su kitu ir scenos objektais fiziškai – žiūrovas akivaizdžiai supriešinamas su mindomu, stumdomu, griūvančiu, kenčiančiu, prakaituojančiu, patiriančiu aktoriaus (ne personažo) kūnu. „O. Koršunovo spektaklyje aistra irgi pasireiškia kaip tironiška prievarta. Aktorių kūnai susiliečia tik vienu būdu – vienas kitą slėgdami, smaugdami, kankindami. [...] „Vasarvidžio nakties sapną“ O. Koršunovas interpretuoja kaip sapną apie neišvengiamą geismo priklausymą valdžiai, apie laisvės neįmanomybę. [...] Kitaip tariant, tai valdžios, kūno ir seksualumo drama.“³¹ Čia galime prisiminti ir H.-T. Lehmanno teiginį, jog tradiciniame teatre drama vyksta *tarpo* aktorių kūnų, tuo tarpu postdraminiame teatre ji vyksta *kūne*³². Kitaip tariant, postmodernaus aktoriaus kūnas yra sociokultūrinių praktikų „įrašytų“ dramų veiksmo vieta.

Aktoriaus kūnas svarbus ir O. Koršunovo režisuotame spektaklyje *Ugnies veidas* (2000). Spektaklis yra pabrėžtinai jutiminis – tai ypač akivaizdu spektaklio finalinėje scenoje, pasklidus benzino kvapui – režisieriui svarbūs visi žiūrovo pojūčiai. Aktorių vaidyba taip pat gali būti apibūdinama kaip tobula techniškai ištreniruoto kūno plastika, juslinio kūniškumo akcentavimas. Viena iš pagrindinių spektaklio tematinė linijų – kartų skirtumai ir priešškumai – formuojama žaidžiant aktorių kūnų skirtumais. Vaikai – Kurtas (aktorius G. Ivanauskas) ir Olga (aktorė R. Samuolytė) nesigėdija savo kūniškumo, jie judrūs, aistringi, įkūnijantys ir demonstruojantys savo *skirtingumą*. Toks yra postmodernus aktoriaus kūnas – savo materialios patirties apibrėžtas, susijęs su ideologinėmis sistemomis, o ne išvalytas, sudvasintas, dematerializuotas. Ne veltui būtent aktorių išorė pirmiausia krito į akį ir teatro kritikams, įvardijusiems G. Ivanausko personažą „kompiuteriniu žmogumi“ su padidėjusia

galva ir konstruktyvistiniu kūnu³³. Tėvai (aktoriai D. Brenciūtė ir R. Vilkaitis) viešai ignoruoja fizinę būtį, jų kūnai tarsi neegzistuoja, todėl itin materialioje spektaklio erdvėje, sutirštintoje baldų ir buitinių detalių visatoje, jie primena daiktus, tuščius pavidalus. Taip šiame spektaklyje „realūs“ aktorių kūnai perteikia ne tik dramos teksto idėjas, bet pasakoja ir savo istorijas, ne tik iliustruoja tekstą, bet ir kuria savarankiškus naratyvus.

Aktorius E. Leonavičius savo spektakliuose taip pat naudoja kūno raišką, iki minimumo sumažina atstumą tarp atlikėjo ir suvokėjo kūnų. Jis kuria intensyvaus buvimo erdvę, kurioje aktoriaus kūno kalba dažnai tampa svarbesnė už žodį. R. Vasinauskaitė teigia: „Be abejo, ir E. Leonavičius „mėgsta“ rodyti save bei savo kūną, demonstruoti „viešą vienatvę“ [...]. Tačiau fizinių aktoriaus pastangų pareikalavęs „vaizdavimo“ aktas nepasiekia žiūrovo: žaidimas daiktais ir garsų ritmais užgožia žodžius, kurie išstipsta neišgirsti ir nesuprasti.“³⁴ Vis dėlto, E. Leonavičiaus išpažįstamas buvimas „savęs ir vaidmens paribiuose“, artimas J. Grotowskio teatro išpažinties ir fenomenologinei aktoriaus kūno sampratai, remiasi moderniomis *pirminio kūno*, kaip baigtinio signifikato, kuri galima „atidengti“ ir betarpiškai pademonstruoti žiūrovui, prielaidomis.

B. Šarkos spektakliai grindžiami postmodernaus (performatyvaus) kūno raiška. Tai fizinės raiškos teatras, čia aktoriaus kūnas visada yra „realus“, esantis rizikos lauke: žiūrovas ne tik iš arti stebi įsitempusį, prakaituojantį, pažeidžiamą, šnopuojantį aktoriaus kūną, bet ir pats yra fizinės grėsmės zonoje. Spektakliuose *Balti debesų namai* (1993), *Keafri* (1997), *Kokakola* (1998), *Pelenai* (2000), *A gu gu* (2001) šokančio kūno šnopavimas, pelenų pūtimo, metalo, lašančio vandens garsai, žaidimas su ugnimi, figūrinės ir personazinės transformacijos sudaro šio teatro pagrindą. Režisuojamos rizikos situacijos: šalia deginamas dujų balionas ir rūkoma cigaretė, čia pat deginami bei laidomi laikraščiai ir popieriaus skiautės, virš žiūrovų galvų sukami kardai, svaidomi peiliai, plytos ir šukės. Save manifestuojantis *artimas kūniškumas*, kai žiūrovai iš labai arti stebi aktorių, jo fizinės pastangas, drebantį, pažeidžiamą kūną,

atliepia postmodernios estetikos principus. Kūnas B. Šarkos spektakliuose egzistuoja kaip *ready-made'as* arba *object trouvė*, tik juo yra kuriamos gausios personažų galerijos. Per laiką, kuris yra akivaizdžiai per trumpas „psichologiniam persikūnijimui“, tik keičiant kūno pavidalus (paviršių), tampama Salvadoru Dali, Dariumi ir Girėnu, sovietmečio inteligentu, samurajumi, Don Kichotu, moterimi. Aktoriaus kūnas tarsi „matuojasi“ įvairius „personažų“ identitetus, patiria panašias metamorfozes kaip daiktas E. Nekrošiaus teatre. Taip atskleidamas kūno daugiaplaniškumą, B. Šarka kartu demonstruoja ir tai, jog aktoriaus kūnas teatre negali būti neutralus, panaikintas, redukuotas, paslėptas po simboliniais prasių klodais.

Reikia pažymėti, jog tokiuose spektakliuose aktoriaus kūnui neprimetamos teksto reikšmės, jis nėra estetizuotas, bet materialus, juslinis, paliekantis savo žymes: prakaitą, randus, žaizdas. Neretai toks kūno demonstravimas atsiduria ties vulgarumo ir regresyvumo riba, tačiau, pasak W. Benjamino, destruktivus ir regresyvus vaizdinys „išskaido regimybę“, demistifikuoja realybę, suvokiamą kaip tvarka, visuma ar sistema³⁵. Atribotas nuo natūralios aplinkos, aktoriaus kūnas egzistuoja ir veikia dirbtinėje, sukultūrintoje terpėje ir yra pateikiamas kaip objektas, turintis savo istoriją, kaip fantazijų, geismų, sapnų ir biologinių procesų kūrinys, pasakojantis save.

TARP BŪTI IR VAIDINTI

E. Nekrošiaus režisuotame spektaklyje pagal W. Shakespeare'o *Otelą* veikia Broliai – neprofesionalai Viktoras ir Jonas Baubliai, kurių buvimo scenoje, anot kritikės D. Stanevičiūtės, neįmanoma matuoti aktoriaus ir personažo vertės matuokliais³⁶. To paties režisieriaus spektaklyje *Meilė ir mirtis Veronoje* (1996) roko dainininkų P. Meškėlos ar Č. Gabalio Romeo – ne personažas, o simbolinė figūra, kurios įvaizdis kuriamas beveik nevaidinant, tik pasitelkiant tam tikras masinei kultūrai artimas pozas. To laikotarpio Vilniaus kultūrinio žemėlapiu veikėjas režisierius A. Maceina spektaklyje *Roberto Zucco* (1998) tampa Galiūnu – sceniniu urbanistinio landšafto ženklų. Neprofesionalių veikėjų arba kituose, ne teatriniuose, kontekstuo-

se išgarsėjusių atlikėjų dalyvavimas spektakliuose taip pat yra aktoriaus identiteto transformacijos ir postmodernios *vaidmens* sampratos išraiška. Šiuo atveju teatre aktualizuojama socialinio ir teatrinio identiteto santykių dinamika, iškeliamą vaidybos (fikcijos) / buvimo (realybės) sąveikos problema. Galima įžvelgti keletą šio vyksmo priežasčių: pirmiausia, tai siekis, plėtojant modernistines tradicijas, dekonstruoti (neutralizuoti ar tiesiog atskleisti) *teatrališkumo* prigimtį ir įteisinti betarpišką, reprezentacijos „nepažeistą“ esatį scenoje (dalyvauja „realus žmogus“, o ne aktorius; atliekamas „autentiškas“ veiksmas, o ne suvaidinta emocija). Antras, labiau postmoderniai vaizduotei būdingas troškimas – tyrinėti trapią skiriamąją liniją tarp kasdieninio (socialinio) ir teatrinio vaidmens.

Postmoderniame diskurse itin plačiai plėtojama performatyvumo ir socialinio vaidmens samprata³⁷. Kaip teigia vienas žymiausių socialinio vaidmens teoretikų E. Goffmanas, socialinis identitetas, kitaip tariant, „savęs pateikimas kasdieninėje erdvėje“, yra formuojamas teatrinėmis priemonėmis. Mūsų elgesys kitų akivaizdoje visada yra atliekamas kaip vaidmuo, jam būdingi tam tikri atlikimo būdai – vaidmens kūrimo metodikos, dekoracijos, dramaturgija, režisūra ir butaforija. Kai individas atsiduria prieš kitus, jis sąmoningai ar nesąmoningai projektuoja apibrėžtą situaciją, kurios svarbiausia dalis yra savojo „aš“ sampratos formavimas. Postmoderniai sąmonei būdingas ribų tarp „socialinės scenos“ ir nesceninio elgesio nepripažinimas bei kasdieninio elgesio *performatyvumo* samprata veikia tiek postmodernias vaidybos formas, tiek teatrinio vaidmens suvokimo būdus. Būtent šiame kontekste vis dažniau teatro scenoje pasirodantys neprofesionalūs ar kituose kontekstuose žinomi atlikėjai gali būti interpretuojami kaip *performatyvus* arba *fizinis intertekstas*³⁸. Jie atlieka bent keletą funkcijų: praplečia prasminį spektaklio lauką, kadangi toks atlikėjas jau savaime reprezentuoja sociokultūrinį kontekstą, suformavusį jo tapatybę. Kartu neprofesionalaus atlikėjo dalyvavimas spektaklyje atskleidžia ir teatrališką kokios nors tapatybės prigimtį, demonstruodamas, jog tapatybės yra sukuriamos konteksto. Tokiame spektaklyje visada apmąstoma riba tarp

„gyvenimo“ ir „teatro“ scenos, ji arba įtvirtinama, arba demonstratyviai atskleidžiamas jos fiktyvumas. Ne veltui teatro kritikė R. Marcinkevičiūtė E. Nekrošiaus spektaklio *Hamletas* (1997) recenzijoje *Tik neprofesionalas gali būti Hamletu* taip dažnai vartoja sąvokas *pasaulio teatras*, *theatrum mundi*, *gyvenimo teatras*, arba cituoja patį E. Nekrošių, teigiantį, jog „vaidybos meno elementai veikia visose realybės sferose“. Pasak R. Marcinkevičiūtės: „Šį kartą aktoriams, Shakespeare'o tragedijos personažams, režisierius suteikia teisę įrodyti, kad iš tikrųjų „visas pasaulis – teatras“. Jei taip, tada ir buvimas režisieriumi ar aktoriumi tėra kitokia, net sąžiningesnė, nuolatinė būsenos išraiška. Jei taip, tada ir neprofesionalas yra Hamletas. O tiksliau – tada tik neprofesionalas gali būti Hamletu.“³⁹ Neprofesionalaus atlikėjo pasirodymas sceninėje erdvėje visada aktualizuoja teatro ir tikrovės, vaidybos ir egzistencijos, meistrystės ir autentiškos klausimus.

Santykis tarp socialinės (asmeninės) aktoriaus tapatybės, jo kuriamo sceninio charakterio ir žiūrovų interpretacijos jau seniai yra tapęs įvairių teatrologinių tyrimų objektu⁴⁰. Teatro teoretikas M. Carlsonas, kalbėdamas apie konkretaus aktoriaus sukurtų vaidmenų galeriją ir jo viešą socialinį identitetą, vartoja „vaiduoklių“ (*ghosting*) metaforą ir teigia, jog šie „vaidmenų šešėliai“ neišvengiamai veikia žiūrovų suvokimą: konfliktuoja su kuriu vaidmeniu arba jį papildo naujomis prasmėmis. Postmoderniame teatre sąmoningai žaidžiama šia aktorinio darbo specifika, vaidmens ar socialinio identiteto „šešėliai“ tampa spektaklio tema, tyrimo objektu ar simboliu. Tokia estetika glaudžiai siejasi su *reprezentacijos autonomijos* samprata bei *esaties* kategorijos kritika, kartu ir su postmodernaus daugiataškio matymo, antihierarchijos, ribų tarp originalo / kopijos nykimo idėjomis.

E. Nekrošiaus režisuotų spektaklių *Hamletas* (1997) ir *Otelas* (2000) atlikėjų roko dainininko A. Mamontovo (Hamletas) ir balerinos E. Špokaitės (Dezdemona) sceninis veikimo būdas akivaizdžiai skiriasi nuo kitų aktorių, jie reprezentuoja ne tik dramos teksto prasmes ar personažų simboliką, bet kreipia žiūrovo interpretaciją ir į kitus sociokultūrinius kontekstus. Šių atlikėjų kuriamuose

sceniniuose paveiksluose jungiama fiktyvi teatrinė esatis ir sociokultūrinė tapatybė, jų reikšmės gali tarpusavyje konfliktuoti, trikdyti, komplikuoti ar aiškinti spektaklio tekstą, tačiau sėkmingas visų šių prasminių sluoksnių atskleidimas priklauso nuo žiūrovo.

Neretai postmoderniame teatre neprofesionalūs atlikėjai nekuria charakterio, o tiesiog egzistuoja scenoje kaip teatrinio veiksmo dalyviai ar scenovaizdžio figūros. Ši nevaidybos strategija glaudžiai siejasi su specifine vizualaus teatro estetika ir yra būdinga R. Wilsono, J. Fabre, L. Breuerio spektakliams⁴¹. Vizualaus teatro scenoje aktoriai atlieka tik performatyviąją funkciją ir visiškai atsisako referentinės. Spektaklio scenovaizdyje jie egzistuoja kaip savireferentiniai ženklai, nenurodantys į nieką kitą, tik į save. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre tokių *nevaidybos* pavyzdžių yra nedaug. Vienas ryškiausių – O. Koršunovo režisuoto spektaklio *Roberto Zucco* (1998) šokėjai ir riedutininkas (L. Kirkilionis). Šie dalyviai scenoje nekuria fiktyvių charakterių, o tiesiog būna savimi, tik kartais patekdami į simbolinį dramos reikšmių lauką (pvz., riedutininkas dubliuoja Roberto Zucco personažą). Kartu su fiktyviais personažais jie veikia dirbtinėje sceninėje erdvėje tarsi šiuolaikinės urbanistinės ikonografijos dalis, o kai kuriose spektaklio scenose (pvz., diskotekos scenoje) tampa centrine vizualios *mise en scène* ašimi. Šie *Roberto Zucco* atlikėjai labiausiai priartėja prie postmodernistinės *nevaidybos* stилиstikos arba, perfrazuojant E. Fuchs, „personažo mirties“.

SPEKTAKLIS APIE VAIDYBĄ

Dar vienas postmodernios poetikos bruožas šiuolaikiniame teatre – konvencionalias vaidybos formas vis dažniau keičiančios refleksyvos praktikos, analizuojančios aktoriaus kūno ir identiteto vaizdavimą bei sąveiką su žiūrovu. Savirefleksyvia vaidyba aktorius stengiasi apmąstyti, reflektuoti ir dekonstruoti savo vaidmens kūrimo pagrindus, perprasti įvairių vaidmens kūrimo būdų ypatybes, integruoti į spektaklio audinį savo asmeninę patirtį, scenoje ieškoti savo tapatumo, o nesusitapatinti su personažu. Savirefleksyvus vaidybos būdas atspindi nevientisą postmodernistinį subjektą, suvo-

kiantį, jog jis negali būti neutralus ir gali rinktis tik skirtingas kaukes. Postmodernus aktorius negali laikytis išorinės pozicijos, virš ideologijos, jis tik matuojasi, išbando įvairias ideologines pozicijas. Tokiam aktoriui savirefleksyvi vaidyba leidžia žaisti įvairiomis kaukėmis, vaidybos formomis, vaizdavimo būdais, tuo pat metu išlaikant kritinę distanciją tarp jų. Savirefleksyvi vaidyba viename aktoriaus asmenyje jungia realaus žmogaus identitetą, įvairius vaidybos stilius ir sąmoningai reflektuojamą kelių personažų patirtį. Suvokdamas vaidybą kaip savirefleksyvų interpersonalų veiksmą, toks aktorius siekia tapti ir subjektu, ir objektu.

Remiantis E. Fuchs, postmodernaus aktoriaus klasifikacijomis galima teigti, jog savirefleksyvi vaidyba yra ne išorinės realybės, bet aktorių santykio su spektaklio aplinka vaizdavimas. Vaidybos stilius, kuris kartu ir naudojasi, ir dekonstruoja tradicines vaidybos technikas bei konvencijas, gali būti apibrėžiamas kaip *spektaklis apie vaidybą*. Taip naikinama vaidybos iliuzija, techninis vaidybos aspektas yra demistifikuojamas. Aktorius tuo pat metu ir kuria iliuziją, ir čia pat, žiūrovų akivaizdoje atskleidžia, parodo, kaip atliko tam tikrą veiksmą ar sukėlė emociją, susijusią su tradicinėmis vaidybos technikomis. Tokį vaidybos būdą teatrologai vadiną *vaidybos dekonstrukcija*, kai ką tik atliktas veiksmas yra „atidengiamas“, atskleidžiama jo atlikimo metodika.

Savirefleksyvos vaidyba grindžiamos teatro trupės pavyzdžiu gali būti B. Šarkos teatras. Aktorinės šio teatro strategijas galima nagrinėti, pasitelkiant postmodernią vaidybą apibūdinančią *spektaklio personas* sąvoką⁴². *Persona* – tai postmodernus aktoriaus asmenybės ir kuriamo vaidmens junginys, pasinaudojant H.-T. Lehmanno terminologija, *teatro realybės* hibridas. *Personos* yra atpažįstamos, pereina iš spektaklio į spektaklį, tam tikru būdu atitinka aktorių asmenybes ir jų tarpusavio santykius ir yra sąmoningai išviešinamos, demonstruojamos spektaklio metu. Aktoriaus *persona* paprastai kuria bent dalį teksto iš savo asmeninės patirties, arba jungia įvairius, spektaklio tematiką atitinkančius tekstus – klasikinius, masinės kultūros, politinių aktualijų, autobiografinius. Vėliau tekstas yra formalizuojamas ir atkartojamas scenoje. *Personos*

kūrimas – tai ne spontaniškas, sąmoninis, ne-reflektuotas veiksmas. Savirefleksyviai vaidybai būtinas aiškus ir skaidrus savo santykio (savęs ir savo vietos spektaklio struktūroje) suvokimas, galintis atvesti aktorių į postmodernistinį katarsį. Spektaklis yra kuriamas iš aktorių *persona*, kurios savo ruožtu gimsta iš aktorių savęs suvokimo bei yra šlifuojamos teksto kūrimo ir vaidybos procese. *Personos* vaidyba yra tarpinėje būsenoje tarp nevaidybos (dalyvavimo) ir charakterio kūrimo. B. Šarkos spektaklių „charakteriai“ gimsta iš *čia ir dabar* atliekamo veiksmo. Negalima teigti, jog aktorius tiesiog būna savimi, tačiau į tekstą yra sudėtos jo savybės, asmeninė patirtis ir tai sudaro tam tikrą atvirą *vaidmens teksto* struktūrą. Aktorius nesistengia užpildyti sceninio momento emocijomis atitinkančiomis personažą, jis tyrinėja / reflektuoja savo santykį su jam iškeltu uždaviniu. Pasak postmodernių vaidybos formų tyrinėtojos E. Fuchs, toks aktoriaus identitetas ir kūrybos aktas atitinka postmodernaus teatro idėją, nes šis teatras kuria *vaidybą apie vaidybą* arba *spektaklį apie teatrą*⁴³.

Kaip tam tikrą savirefleksyvumo atmainą galima traktuoti ir teatro teatre modelio transformacijas, kai spektaklyje analizuojamos teatrališkumo, tapytės, vaidybos temos. Specifine vaidyba pasižymi, pavyzdžiui, G. Varno režisuotas spektaklis *Publika* (1997), pagal F. Garcia Lorcą, kur aktoriai kuria beveik dvigubus personažus – personažą, vaidinantį personažą. Postmoderniai teatro teatre estetikai yra būdingas *dvigubas sąmoningumas*, kai atliekamas veiksmas yra sąmoningai lyginamas su potencialiu, idealiu veiksmo modeliu arba iš atminties išnyrančiu pirmavaizdžiu, archetipiniu ar stereotipiniu teatrinio personažu⁴⁴. Tradiciniame teatro modelyje šiuos palyginimus paprastai atlieka žiūrovas, tuo tarpu postmoderniame teatre jie yra jau iš anksto implikuoti spektaklio ar dramos struktūroje ir aktorių vaidyboje. Spektaklis apie teatrą atveria teatrinio personažų formavimo priemones, išviešina ir ironizuoja stereotipines raiškos formas, atskleidžia „paslėptą teatro veidą“.

Savirefleksyvioje vaidyboje keliamos temos – distancija, identitetas, žiūrovų ir aktorių savirefleksija – visada egzistuoja teatre, tačiau tradiciniame teatre yra sublimuojamos, pajungiamos charakterio ir

psichologijos išryškinimui. Postmoderniame teatre jos yra paverčiamos spektaklio objektu. Aktoriai suvokia, jog spektaklio *persona* atsiranda proceso metu, kaip ir procesas yra kuriamas spektaklio *personos*.

Straipsnis parengtas Lietuvos valstybiniam mokslo ir studijų fondui parėmus

Nuorodos

- ¹ Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo*. Vilnius: Aidai, 2001, p. 12.
- ² Derrida, Jacques. *Eating Well, or the Calculation of the Subject. Points: Interviews 1974–1994*. Ed. E. Weber, Stanford: Stanford University Press, p. 265, vert. cituotas iš: Žukauskaitė, Audronė. *Anapus signifikanto principo*, p. 56.
- ³ Cituojama iš: Bertens, Hans. *The Postmodern Weltanschauung and Its Relations with Modernism*. In: *Approaching Postmodernism* / Ed. Fokkema D., Bertens H. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986, p. 46–47.
- ⁴ Giddens, Anthony. *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 17.
- ⁵ Foucault, Michael. *Disciplinuoti ir bausti*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- ⁶ Cituojama iš: Grigoravičienė, Erika. *Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės raidos aspektai*. In: *Menotyra*, 2000. Nr. 1, p. 33.
- ⁷ Nygaard, J. *Romanas Ingardenas ir teatras*. In: *Krantai*, 1991. Nr. 6, p. 64–69.
- ⁸ Grigoravičienė, Erika. *Ibid.*, p. 31–35.
- ⁹ Taip pat poststruktūralistinių lyties sampratos apibrėžimą išplėtojusi J. Butler naudoja *performatyvumo* sąvoką, atskleidžiančią diskursyvų / konstruotą tiek lyties apskritai, tiek marginalizuotų identitetų pobūdį. J. Butler teigia, jog lyties tapatumas yra išoriškas, atliekamas, performatyvus, žodžių, gestais ir troškimais įrašomas kūno paviršiuje. Taigi lytis, pasak J. Butler, turi būti suvokiama ne kaip stabili tapatybė arba galios laukas, o procesas, laike konstruojama tapatybė, įkuriamą per išorėje stilizuotus ir pasikartojančius veiksmus/vaidinimus. Daugiau apie tai žr. Butler, Judith. *Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, 1988. Nr. 40, p. 519–531.
- ¹⁰ Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. New York: Pantheon Books, 1982.
- ¹¹ Grigoravičienė, Erika. *Ibid.*, p. 34.
- ¹² Деррида, Жак. *Письмо и различие*. Москва: Академический Проект, 2000, p. 374.
- ¹³ Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge, 1992.
- ¹⁴ Blau, Herbert. *The Eye of Prey: Subversions of Postmodern*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 45.
- ¹⁵ Barthes, Roland. *Critical Essays*. Evanston, Illinois:

Northwestern University Press, 1972.

¹⁶ Kryszinski, Wladimir. *Semiotic Modalities of the Body in Modern Theatre*. In: *Poetics Today*. Nr. 2/3, p. 141–161.

¹⁷ Semiotikoje ikona laikomas kiekvienas ženklas, turintis nesisteminio panašumo į tai, ką reiškia.

¹⁸ Grotowsky, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968, p. 16.

¹⁹ Auslander, Philip. *From Acting to Performance*, London: Routledge, p. 29.

²⁰ Frenkel, Vera. *Discontinuous Notes on and after a Meeting of Critics, by One of the Artists Present*. In: *Artscanada*, 1981. Nr. 240/241, p. 28–41.

²¹ Jansonas, Egmantas. *Teatras – laikas – visuomenė*. In: *Teatras*, 1990. Nr. 6, p. 8.

²² Stanevičiūtė, Daiva. *Gundymų devalvavimas*. In: *Kultūros barai*, 2000. Nr. 2, p. 40.

²³ Vasinauskaitė, Rasa. *Kas slypi už romantizuotos realybės kaukės?* In: *Lietuvos teatras*, 1999 / 2000. Nr. 4/1, p. 64.

²⁴ Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987, p. 10. Šioje knygoje M. Kirby nužymi skalę tarp dviejų pozicijų: vaidybos (acting) ir nevaidybos (non-acting) bei apibūdina penkias jos gradacijas: sudėtinga vaidyba (*complex acting*), paprastoji vaidyba (*simple acting*), sutartinė vaidyba (*received acting*), simbolinė matrica (*symbolized matrix*) ir nestruktūruota vaidyba (*nonmatrixed performance*).

²⁵ Plačiau apie šią kūno semiotizacijos sampratą žr. Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Game of Theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.

²⁶ Šabasevičius, Helmutas. *Šokantis teatras*. In: *Lietuvos teatras*, 1999/2000. Nr. 4/1, p. 40–44.

²⁷ Ibid., p. 42.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Kraków: Universitas, 2004, p. 149–150.

²⁹ Ostermeier, Thomas. *Teatras ir jo akceleracijos etapas*. In: *7 meno dienos*, 2000, bal. 28, p. 8.

³⁰ Grigoravičienė, Erika. Ibid., p. 33.

³¹ Kvietkauskas, Mindaugas. *Mendelsohnas ir metalo ašaros*. In: *Kultūros barai*, 2000. Nr. 2, p. 43, 45.

³² Lehmann, Hans-Thies. Ibid., p. 275.

³³ Šabasevičienė, Daiva. *Oskaro Koršunovo žmogotyra*. In: *7 meno dienos*, 2000, gegužės 5, p. 3.

³⁴ Vasinauskaitė, Rasa. *Ar Edmundui reikalingas žiūrovas?* In: *7 meno dienos*, 1994, balandžio 22, p. 5.

³⁵ Benjamin, Walter. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005.

³⁶ Stanevičiūtė, Daiva. *Meilė kaip marinistinis scenovaizdis, arba žmogus, koks jis kadais yra buvęs*. In: *Teatras*, 2000. Nr. 2, p. 49.

³⁷ Psichologai ir sociologai vaidmens kūrimo sąvoką savo tyrimuose ėmė taikyti maždaug XX a. viduryje. Socialinio vaidmens kūrimo aplinkybes teoretikai yra tyrinėję iš įvairių perspektyvų. Galima išskirti tris šiuolaikinės sociologijos požiūrius į socialinio tapatumo konstravimą teatrinėmis priemonėmis: neutralų, neigiamą ir pozityvų. E. Goffmanas atstovauja neutralų požiūrį: jis teigia, jog svarbiausias atlikėjo tikslas – komunikacijos, pranešimo aiškumas (*sėkminga komunikacija*), tad visiškai nesvarbu, ar kuriamas socialinis „aš“ yra tikras, ar tik suvaidintas. Antrajam požiūriui artimi teoretikai kalba apie etines socialinio vaidmens teorijos pasekmes. Modernūs filosofai F. Nietzsche, J. P. Sartre'as į teatrinės metaforas socialinėje sferoje žiūrėjo kaip į neigiamą reiškinį, kuriantį „melagingą“ reprezentaciją, kuri ne tik klaidina aplinkinius, bet ir nutolina, maskuoja tikrojo

„aš“, žmogiškosios esaties pažinimą. J. P. Sartre'as teigia, jog socialinis vaidmuo tampa realios, sudėtingos būties pakaitalu ir pakeičia žmogaus esatį aiškia ir lengvai nuspėjama elgesio schema, naudinga visuomenei ir jos galios aparatui, o ne individui. Šiuolaikinis fenomenologas, E. Goffmano kritikas B. Wilshire'as teigia, jog „aš“, arba mūsų esatis, yra gerokai daugiau nei tik socialinis vaidmuo. B. Wilshire'as kalba apie etinę atsakomybę ir teigia, jog egzistuoja tam tikros fizinės socialinių vaidmenų predispozicijos, tad kiekvienas individas turi jausti socialinio vaidmens atsakomybę. Jis teigia, jog turi egzistuoti aiški riba tarp „socialinės scenos“ ir nesceninio elgesio. Kita didelė socialinių teoretikų grupė pozityviai vertina „socialinių vaidinimų“ galimybes ir teigia, jog būtent jie sukuria socialinį „aš“ bei leidžia jį kūrybingai tobulinti. Pavyzdžiui, R. Parkas arba W. Jamesas teigia, jog kiekvienas turime savo socialinio „aš“ koncepciją, kurią ir siekiame sukurti, performuoti, suvaidinti. W. Jamesas teigia, jog egzistuoja tiek kiekvieno žmogaus socialinių „aš“, kiek yra žiūrovų, t. y. žmonių, kurie tą jo socialinį „aš“ suvokia ir interpretuoja. Pozityviai socialinius vaidmenis vertina ir psichologai, kurie praktikuoja vaidmenų pagrindu sukurtą psichoterapiją. Vienas žinomiausių psichoterapeutų, daktaras J. L. Moreno, sukūrė *psichodramos teoriją*. Jis naudoja dramatinį modelį ne tiek žmogaus elgesio ar motyvacijų analizei, kiek terapijai. Tokių psichoterapijos seansų metu atliekamos „elgesio repeticijos“ yra skirtos socialinių bei psichologinių įgūdžių lavinimui, leidžiančiam geriau ar tiksliau kurti socialinį vaidmenį. Plačiau apie tai žr. Goffman, Erving. *Savęs pateikimas kasdieniniame gyvenime*. Vilnius: Vaga, 2000; Moreno, Jacob Lewy. *Psychodrama*. Vol. 1, New York: Beacon Press, 1946; Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

³⁸ Šį terminą vartoja teatrologas M. Carlsonas. Jis teigia, jog toks *performatyvus intertekstas* spektaklio audinyje veikia lygiai taip, kaip ir intertekstas literatūros kūrinyje: jis gali praturtinti arba trikdyti spektaklio suvokimą, tačiau jeigu žiūrovas nežino kitų aktorius vaidmenų ar jo socialinio gyvenimo peripetijų, šis prasminis potencialas nebus suaktyvintas. Plačiau apie tai žr. Carlson, Marvin. *Invisible Presences – Performance Intertextuality*. In: *Theatre Research International*, 1997, vol. 19. Nr. 2, p. 111–117.

³⁹ Marcinkevičiūtė, Rūta. *Tik neprofesionalas gali būti Hamletu*. In: *Teatras*, 1997. Nr. 2, p. 14.

⁴⁰ Plačiau apie tai žr.: Quinn, Michael L. *Celebrity and the Semiotics of Acting*. In: *New Theatre Quarterly*, 1990. Nr. 22, p. 15–20; Alter, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

⁴¹ Vizualaus teatro specifiką knygoje *The Theatre of Images* (1977) detalai apibrėžia teatrologė Bonnie Marranca. Žr.: Marranca, Bonnie. *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists, 1977.

⁴² Šis terminas paprastai yra interpretuojamas kaip ypatingas sceninis charakteris. Postmoderniame kontekste šią sąvoką vartoja teatrologas P. Auslanderis, knygoje *From Acting to Performance* (1997) analizuodamas postmodernios estetikos erdvėje dirbančios JAV teatro trupės *The Wooster Group* darbus.

⁴³ Fuchs, Elinor. *The Death of the Character*. New York: Guilford, 1997.

⁴⁴ Savo teorijoje R. Schechneris *dvigubą sąmoningumą* priskiria beveik visiems kasdienybėje atliekamiems veiksmams. Jo nuomone, bet koks viešai atliekamas veiksmas remiasi kažkur (šeimoje, televizijoje, teatre, mokykloje, gatvėje) jau matytu elgesio modeliu. Būtent

dėl tokio *pakartoto elgesio* (*restored behaviour*) socialiniai procesai metaforiškai gali būti vadinami teatru. Daugiau apie tai žr.: Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

Jurgita Staniškytė

Vytautas Magnus University, Kaunas

Transformations of the Notion of Identity in Postmodern Theatre

Key words: actor, identity, body, self-expression, role.

Summary

The object of the research is postmodern transformations of the notion of identity and its influence on the perception of the actor's body, presence and relations with the text. The postmodern use of the actor's body and identity in Lithuanian theater can be grouped as follows: self-reflexive acting, body as text and non-professional performing. In order to escape a logocentric position, theater theorists and practitioners turn their attention to the actor's body and identity as an alternative way of self-reflexive acting. As new tendencies of self-reflexive theater exploring its own representational devices became more and more evident, a new approach to acting appeared on the Lithuanian theater stage. It dealt more with presentation and not re-presentation of reality. An actor is viewed as an intertextual *persona*, consisting of his/her own identity, body and pieces of the role being constructed and deconstructed at the same time. Another emerging "new language" of contemporary Lithuanian theater, closely linked with its self-reflexive character as well as redefinition of the role of text in performance, is the use of the actor's body as a culturally coded sign. Attention to the body in theater performances is mainly influenced by post structural ideas on a socially and culturally coded body, unable to overcome ideological encoding. Some recent movements in Lithuanian theater towards the separation of the actor from the role have led to the recognition of the actor's body as a cultural text. Modern performance theory subjected actor's body to the discipline of drama text or archetypal psychic impulses, repressing as well as ignoring its materiality. On the other hand, postmodern actor acknowledges ideological and cultural codes and deconstructs their representation with the help of self-reflexive acting or displaying discursive aspects of human body. The exposure of material body on stage or the use of non-acting techniques, when non-professional actors are used as sings on stage, can be traced in various performances. Such exposure of the real body of the actor as well as juxtaposition of acting (re-presenting the role) and non-acting (just "being" on stage) raise critical questions about the nature of acting itself or, on a larger scale, the nature of *presence* in theater.

Gauta: 2007 11 25

Parengta spaudai: 2008 04 10

•
.....
VARIA
.....
•

Architektūros paveldotvarkos teorinės minties raida

Reikšminiai žodžiai: paveldotvarkos teorijos, paveldotvarkos teorijų raida, romantinis, stilistinis restauravimas, rekonstravimas, konservavimas, kultūros paveldo autentiškumas, Eugène'as Emanuelis Viollet le Ducas, Johnas Ruskinas, Cesare Brandis, Salvadoras Muñoz Viñas, *Atėnų chartija*, *Venecijos chartija*

Architektūros paveldo objektai, būdami nuolatos kintamoje aplinkoje, patiria ne vieną perstatymo, pertvarkymo, remonto procesą. Keičiantis epochoms, stiliams, dažnai negailestingai būdavo paneigiamas ankstesnis požiūris į supančios aplinkos formavimą, plačiai taikytas kūrybos normos, taisyklės. Tačiau, ne visa praeitis buvo atmetama. Kai kurie naujieji stiliai idėjų pasisemdavo ir iš ankstesnių laikų, pavyzdžiui, renesansas, klasicizmas savo kūrybinės energijos šaltiniu oficialiai įvardijo antiką, neogotika sekė gotika ir t.t. Tokia stilių draugyste ir priešprieša paremta kaita aiškiai apibrėždavo ir elgesio su kultūros palikimu normas. Objektai, turintys ryškius atmetų epochų, stilių bruožus, suvokti kaip nevertingi, neatitinkantys estetinių normų, kompozicinių reikalavimų ir dažnai būdavo perdaromi pagal konkretaus laikmečio madas. Tuo tarpu sektingųjų stilių kūriniai sulaukdavo didelės pagarbos, išsamios analizės ir remontų, kurių metu bandyta pagerinti ne tik fizinę būklę, bet dar ir meninę formą stengtasi patobulinti. Kultūros palikimas buvo rūšiuojamas, o atrinktas suvoktas gana paviršutiniškai, pagrindinį dėmesį skiriant formos tobulumui, kompozicijos dėsniams, nesigilinant į juose glūdinčią istorinę informaciją. XVIII a. pabaigoje–XIX a. pirmojoje pusėje Vakarų Europoje pastebimas ryškus kokybinis lūžis. Romantizmo idėjos persmelkė visas kultūrines sferas. Tautinės savimonės formavimasis, savosios kilmės paieška, istorijos romantizavimas skatino atsigręžti ir „įsi-

žiūrėti“ į praeitį. Nors praeities architektūros objektai vis dar buvo skirstomi į vertingus (į šią grupę patekdavo ryškius „tautinius“ bruožus turintieji, svarbius praeities faktus menantieji objektai) ir nevertingus (akivaizdžiai neilustruojantys praeities didybės, atnešti užkariautojų, perdėm kosmopolitiniai), tačiau kultūrinis palikimas pradedamas suvokti kaip tam tikra dvasinė ir fizinė vertybė, materialus istorijos liudininkas. Skleidžiantis naujam požiūriui, įstabiausių architektūros paminklų išlikimui užtikrinti imtasi konkrečių veiksmų: atlikti pirmieji anastilozės, rekonstravimo, restauravimo darbai, pradėta kurti kultūros paveldo išsaugojimo problemas nagrinėjanti teorija. XIX a. savo šaknimis siekiantis architektūros paveldo išsaugojimo teorijos plėtojimo procesas vyksta ir šiandien. XX a. antroje pusėje pradėta giliau studijuoti ir sisteminti ir patį architektūros paveldotvarkos¹ teorinį palikimą. Bene daugiausia nuveikė ICCROM² ekspertas Jukka Jokilehto, parašęs išsamią *Architektūros paveldo konservavimo istoriją*³. Įdomios ir vertingos yra ilgametę patirtį turinčių anglų architektūros paveldo apsaugos specialisto Johno Earlo ir ispanų kilmės tyrinėtojo Salvadoro Muñoz Viñas⁴ kritinės architektūros paveldotvarkos analizės⁵. Tačiau, anot Earlo, ši tema dar nėra visiškai išgvirta, todėl pastebimas tokio pobūdžio literatūros stygius⁶. Dar skurdesnė situacija yra Lietuvoje. Lietuvių kalba nėra nė vieno leidinio ar straipsnio, kuriame būtų gilnamasi į architektūros paveldo tvarkymo

teorinės minties raidą kitose šalyse. Tik fragmentiškai žinodami, kaip keitėsi rekonstravimo, restauravimo, konservavimo sampratos, pasauliniame kontekste neįvertinę lietuviškos teorijos, mes dar ilgai galime klaidžioti klystkeliais, nepasimokydami iš savo ar svetimų klaidų. O paveldo išsaugojimo klaidos dažniausiai tampa nesugrąžinamais praradimais. Šiuo straipsniu norima užpildyti bent vieną spragą, t. y. pateikti pasaulinės architektūros paveldotvarkos teorijos tyrimą.

PAVELDOTVARKOS TEORIJOS ISTORIJA

Dviejų šimtų metų paveldotvarkos teorijos raidą sąlyginai galima suskirstyti į tris etapus:

1. **Ankstyvasis** (XIX a. I pusė–XX a. I pusė). Pagrindinė ankstyvosios teorijos ypatybė – romantizuotas požiūris į istorinės architektūros objektą. Pradedamos rutulioti restauravimo ir konservavimo koncepcijos, lėmusios paveldotvarkos darbus.
2. **Klasikinis** (XX a. ketvirtas dešimtmetis–XX a. dešimtas dešimtmetis). Pagrindinė klasikinės teorijos ašis – architektūros vertybėje glūdinčios objektyvios informacijos išskleidimas. Į paveldotvarkos teorijos lauką įtraukiami tikslieji mokslai.
3. **Šiuolaikinis** (nuo XX a. dešimtojo dešimtmečio). Pagrindinė šiuolaikinės antropologinės teorijos ašis – visuomenės grupių santykis su architektūros objektu. Pradedama taikyti socialinių ir aplinkosaugos mokslų sferoje suformuota tvarios raidos koncepcija.

Visi šie raidos etapai paliko ryškius pėdsakus architektūros pavelde. Ryškiausiai ir drastiškiausiai tapo pirmojo, ankstyvojo, laikotarpio ženklai.

ANKSTYVOJI PAVELDOTVARKOS TEORIJA

Romantinis architektūros vertybių atkūrimas. XVIII a. pabaigoje prasidėję pirmieji architektūros restauravimo ir konservavimo darbai vyko be jokio specialaus teorinio pagrindo, tačiau manoma, kad Johanno Joachimo Winckelmanno menotyros traktatai sąlygojo gilesnės, pagarba autentiškai medžiagai paremtos, sampratos sklaidą architektūros paveldotvarkoje. Toks kokybiškai naujas požiūris XVIII–XIX a. sandūroje pademonstruotas frag-

mentiškai atstatant antikinio laikotarpio Romos palikimą – Romėnų forumą, Koliziejų, Nimo areną, kuomet rekonstruojant suirusias sienas, panaudotos čia pat gulėjusios autentiškos plytos⁷. Romantizmo laikotarpiu architektūros paveldo suvokimas, jo tvarkymo darbų koncepcijos neapsiribojo antika ir anastiloze. Garbingą vietą užėmė ir viduramžių palikimas: XVIII a. paskutiniame dešimtmetyje pradėti pirmieji senųjų pastatų **romantinio restauravimo**, o teisingiau, perkūrimo darbai, kai anglų architektas Jamesas Wyattas, griaudamas ir perstatinėdamas, tobulino Herefordo, Durhamo, Salisburio ir Lichfieldo katedrų architektūrinę išraišką⁸. Jau XIX a. ketvirtajame dešimtmetyje toks šio puikaus architekto, tačiau nevykusio restauratoriaus požiūris ir darbas tėvynėje buvo pavadintas barbarišku⁹, tačiau restauravimo – perkūrimo banga užplūdo ir kitas Europos valstybes. XIX a. pirmojoje pusėje Vokietijoje, Prancūzijoje pradėti sudėtingi, didelės apimties pertvarkymai, kuriais viduramžių sakralinei architektūrai siekta suteikti idealizuotą kompoziciją. Patobulintos ir užbaigtos kelis šimtmečius su pertraukomis statytos romatinės ir gotikinės katedros (Kelno, Miuncheno, Vienos ir kt.). Remontuotos ir perstatinės nuo senumo sunykusios bažnyčios (Saint Denis ir kt.), tikėtasi sugrąžinti „pirminį“ vaizdą apvalytiems nuo vėlesnių, dažniausiai baroko, „apnašų“ sakraliniams pastatams (Bambergio, Regensburgio, Speiero, Nordidlingeno, Rothenburgo ir kt.)¹⁰. Trūkstanti kompozicijos fragmentai, architektūriniai elementai sukurti kopijuojant arba laisvai interpretuojant išlikusiuosius. Dažnai pasitaikydavo atvejų, kai neįsigilinus į objektą, buvo nugriaunamos autentiškos viduramžiais sukurto detalės, o jų vietą užimdavo romanikos ir gotikos naujadarai. Toks, į tobulą pastato išvaizdą orientuotas, restauravimas tuo metu buvo vadinamas *meniniu* arba *archeologiniu*. Tačiau ne visi amžininkai pritarė skubotam atkūrimo procesui. Sumerimęs vokiečių architektas Karlas Friedrichas Schinkelis bandė atkreipti dėmesį į pražūtingą tokio elgesio su viduramžių palikimu žalą¹¹. Ferdinandas Van Quastas, pirmasis Vokietijoje užėmęs valstybinį konservatoriaus postą, ragino destruktivaus pobūdžio restauravimą pakeisti *tausojančiu restauravimu*, saugančiu visą objekto struktūrą ir visų laikmečių dalis,

turinčias meninę ar istorinę vertę¹². Tačiau tai buvo pavieniai pasisakymai, neturėję didelės įtakos paveldotvarkos praktikai.

XIX a. viduryje, intensyviai vykstant darbams, Prancūzijoje suformuojamas restauravimo teorinis pagrindas, lėmęs tolimesnę paveldotvarkos veiklą visoje Vakarų Europoje. Tuo metu jau buvo suvokta, jog restauravimo koncepcija turi remtis ne asmeniniu skoniu, bet architektūros paminklų tyrimais ir analize. Generalinio istorinių paminklų inspektoriaus, žymaus rašytojo, Prospero Mérimée parengtoje instrukcijoje buvo rekomenduojama vengti bet kokių naujovių, susidėvėjusių detalių formas siūlyta tiksliai pakartoti, o trūkstamų elementų atkūrimą pagrįsti kruopščiomis analogų studijomis¹³. Toliau rutuliodamas teorinę mintį, kunigas, archeologas Jean-Jacques Bourassé apibrėžė dvi paveldo grupes. Pirmajai priskyrė antikos – mirusios kultūros – paminklus, kuriuos siūlė konservuoti kaip istorijos liudininkus. Antrąją grupę, aprėpiančią platų krikščioniškos kultūros palikimą, įvardijo kaip „gyvą“ ir ragino užbaigti meninės šių paminklų idėjos įgyvendinimą¹⁴.

Tačiau svariausias indėlis į XIX a. architektūros paveldotvarkos teorijos ir praktikos plėtotę priklauso prancūzų architektui Eugène'ui Viollet-Le-Ducui (Eugèn Viollet-Le-Duc). Pagrindiniu paveldotvarkos principu nurodęs siekį kiekvienam pastatui, kiekvienai jo daliai grąžinti pirminį stilių, Viollet-Le-Ducas teoriniame lygmenyje įtvirtino ir paskatino restauravimo, vėliau pavadinto *stilistiniu*, plėtarą. 1866 m. jo pateiktame apibrėžime teigiama:

Ir restauravimo terminas ir pats procesas yra modernūs. Restauruoti didingus pastatus – tai nereiškia prižiūrėti, remontuoti, ar atstatyti juos, tai reiškia – sugrąžinti jų išbaigtą pavidalą, kurio, iš tikrųjų, galbūt, niekada nėra buvę¹⁵.

Plėtodamas akivaizdžiai romantinę pasaulėjautą atitinkančią koncepciją, autorius padarė išvadą, kad tikrasis, pirminis objekto būvis yra ne tas, kuris buvo įgyvendintas, bet tas, kuris buvo sumanytas¹⁶. Restauravimas buvo suvoktas kaip giliomis praeities studijomis paremtas kūrybinis procesas, turėjęs išlaisvinti architektūros objektus nuo laiko ap-

našų. Architektai privalėjo studijuoti savo regiono, šalies architektūrinį palikimą. Tas žinias jie turėjo pritaikyti „užbaigdami“ prieš šimtmečius pradėtas, bet neužbaigtas, arba pataisydami amžių bėgyje pakitusias, architektūrines kompozicijas, tai yra – sukurdami savąsias romanikos ir gotikos traktuotes. Dėl išplitusio tokio požiūrio pastatuose buvo sunaikinta nemaža dalis vėlesnių amžių architektūrinių sluoksnių. Greta, arba, kartais, net vietoje autentiškų viduramžių detalių įkomponuotos XIX a. interpretacijos būdavo pateikiamos kaip originalios. Reikia pažymėti, jog Viollet-le-Ducas vienas iš pirmųjų architektūros objektų restauravimui gana drastiškai pradėjo naudoti metalines konstrukcijas ir kitas naujas medžiagas, tokiu būdu dar labiau sumažindamas autentiškos materijos kiekį¹⁷. O svarbiausia, kad toks sutvirtinimo būdas netrukus paplito ir už Prancūzijos ribų ir dažnai buvo taikomas net XX a. antrojoje pusėje. Savo metu šis prancūzų architektas buvo vienas iš labiausiai gerbiamų architektūros paveldotvarkos specialistų, kontroliavęs visų Prancūzijos architektūros paminklų tvarkymą, restauravęs daugelį pastatų (*Notre Dame de Paris, Sainte Chapelle* – Paryžiuje, *Saint Denis* – prie Paryžiaus, *Saint Louis Poissyte, Saint Nazaire-Carcassone, Notre Dame* – Lozanoje, *Saint Antonin* ir *Karbone* miestų rotušės, *Pierrefonds, Roquetaillade, Château de Cousy, Château de Vincennes* pilis ir kt. objektus) ir sulaukęs pasekėjų beveik visoje Europoje. Tačiau šiandien į jo nuopelnus žiūrima gana kritiškai. XX a. septintajame dešimtmetyje ICCOMOS prezidentas Pietro Gazzola Viollet-Le-Ducą ironiškai vadina *interpretacinės mokyklos čempionu*¹⁸, o minėtas anglų paveldotvarkos specialistas Earlas XIX a. antrąją pusę Prancūzijoje vadina „*Viollet-Le-Duco režimo laikotarpiu*“¹⁹. Vertinant Viollet-Le-Duco ir jo pasekėjų teorinę bei praktinę veiklą, labiausiai kritikuotinas istoriškai susiklosčiusių architektūrinių kompozicijų ardymo įteisinimas. Kaip jau minėta, toks požiūris negrįžtamai sužalojo nemažą dalį Prancūzijos ir visos Europos architektūros paminklų. Neigiamų pasekmių turėjo ir XIX a. paplitusi statinio, kaip atskiro meninio vieneto, atsieto nuo supančios aplinkos, traktuotė, sukūrusi palankią terpę urbanistiniams pertvarkymams, kurių metu buvo *nušluota* nemaža dalis senamiesčių. Tačiau, kad ir kaip būtų

paradoksalu, visas XIX a. romantinio restauravimo palikimas tapo neatskiriama architektūros paveldo dalimi, atskleidžiančia to laikotarpio tendencijas.

Naujų kelių ieškojimas. XIX a. viduryje Anglijoje pradėjo formuotis pasipriešinimo *stilistiniam* restauravimui judėjimas, pagrįstas suvokimu, jog kiekvienas objektas priklauso tam tikram istoriniam ir kultūriniam kontekstui, todėl praėjusio laiko ženklų atkurti neįmanoma. Vienas iš nepritarusiųjų stilistiniam restauravimui ir ieškojusių kitų galimų architektūros paveldo gyvenimo pratęsimo būdų, buvo architektas Georgas Gilbertas Scottas (George Gilbert Scott), tačiau jo mintims dar trūko nuoseklumo. Scotto nuomone, kiekvieno periodo ženklai, išlikę architektūros paveldo objekte, tiek pat vertingi, kaip ir pirminio sumanymo liekanos, todėl juos, kaip istorijos liudininkus, siūlė išsaugoti. Tačiau Dievui šlovinti sukurtas bažnyčias, architektas skatino restauruoti: vėlesnių amžių detales, kurias jis vadino *bjauriomis*, panaikinti ir atkurti pirminius kompozicinius sprendimus. Prarastos detalės turėjo būti sukuriamos, prisiderinant prie pastato pobūdžio²⁰. Taigi architektūros paveldui siūlyti dvigubi standartai: sakraliniams pastatams – *stilistinis* restauravimas, o pasaulietiniams – tų metų tendencijų neatliepiantis, tačiau pažangus, visus pastato gyvavimo periodus aprėpiantis, vertinimas ir tvarkymas.

Daug toliau naujos koncepcijos formavimo srityje pažengė meno istorikas Johanas Ruskinas. 1849 m. išleistoje knygoje „Septyni architektūros žiburiai“ jis rašė:

Nei visuomenė, nei tie, kurie rūpinasi paminklų išsaugojimu, nesupranta tikrosios restauravimo reikšmės. Jis reiškia patį didžiausią sugriovimą, kurį pastatas turi iškęsti: sugriovimą, po kurio nėra liekanų, kurios galėtų būti surinktos; sugriovimą, kurį lydi falsifikuotas sunaikintų detalių perkūrimas. Neapgaudinėkime savęs, neįmanoma restauruoti kažkada turėto pastatų didybės ir grožio, kaip neįmanoma prikelti mirusiojo.²¹

Vienintele priemone, galinčia užtikrinti praeities palikimo išsaugojimą, autorius nurodė konservavimą. Tačiau ir Ruskinio koncepcijoje palikimas vis

dar rūšiuojamas, nubrėžiant ryškią takoskyrą tarp vertingų ir nevertingų stilių. Architektūroje grožis, jo manymu, skleidėsi tomis formomis, kurios imitavo gamtą, nes žmogus negalėjo pats sukurti grožio, o tik pakartoti dieviškojo grožio apraiškas. Gotika buvo įvardyta, kaip vienas iš įstabiausių, gamtai artimiausių stilių, o, tuo tarpu, antikos, renesanso, klasicizmo architektūra buvo atmesta, kaip neturinti sąsajų su gamta. Ruskinas, gilindamasis į architektūros palikimo klostuose glūdinčią informaciją, buvo vienas iš pirmųjų tyrinėtojų, išskyrusių istorinę, emocinę ir vaizdingumo (*picturesque*) vertes. Istorinę vertę traktavo kaip galimybę mokytis iš praeities; emocinę – susijusią su visa architektūros objektuose slypinčia jausmine informacija, su Dievu, kaip Kūrėjo, buvimu kiekviename pastate; vaizdingumo vertę apibūdino kaip grožio ir didingumo kombinaciją. Ruskinio nuomone, pastatas subręsta ir pasiekia pačią grožio viršūnę per keturis–penkis šimtus metų. Todėl restauravimą įvardijo, kaip veiksmą, galintį sunaikinti esamas, besiskleidžiančias ir ateityje būsimas pastato vertes. Į klausimą, kaip užtikrinti architektūros objekte glūdinčios informacijos išsaugojimą, Ruskinas atsakė:

Sutelkime visas pastangas jų priežiūrai, o kai priežiūra nebepadės jų išsaugoti, leiskime jiems colis po colio numirti²².

Toliau plėtojant Ruskinio pradėtą konservavimo teoriją suvokta, jog istorija nesibaigia viduramžiais, bet aprėpia ir vėlesnius periodus, kurie taip pat turi būti saugojami. Tokiu būdu, į konservavimo lauką buvo įtrauktas iki tol dažnai negailestingai naikintas vėlesnių amžių palikimas. Anglijoje įsteigtos *Senovinių pastatų apsaugos draugijos* (*Society for the protection of Ancient Buildings*) iniciatyva 1876 m. paskelbtame manifeste nėra vietos ankstesniam selektyviam požiūriui. Dokumente išsaugojimą raginama grįsti objekto stilitikos verčių studijomis, o ne išankstine išskirtinių stilių pastatų atranka. Teigiama, kad savo istorinį laikmetį reprezentuoja tik tie paminklai, kurių autentiška, nesuardyta medžiaga saugoma *in situ*²³, o bet koks bandymas restauruoti mažina objekto autentiškumą. *Senovinių pastatų apsaugos draugijos* nariai, kaip pagrindinę architektūros palikimo išsaugojimo priemonę,

įvardija konservatyvų remontą, *kasdieninę priežiūrą*²⁴. Šis manifestas tapo šiuolaikinės konservavimo teorijos pagrindu. Tačiau XIX a. pabaigoje konservavimas didesnio pritarimo sulaukė tik Anglijoje ir Suomijoje, kai tuo tarpu *stilistinio* restauravimo metodika vis dar buvo taikoma beveik visoje Vakarų Europoje.

Tokių priešingų architektūros paveldo interpretavimo ir tvarkymo teorijų atsiradimą XIX a. galima susieti su Prancūzijos ir Anglijos inteligentijos bandymu pasipriešinti susiklosčiusiai politinei, ekonominei ir socialinei situacijai. Prancūzija XVIII a. pabaigoje–XIX a. pirmoje pusėje išgyveno dramatiškų pasikeitimų, masinių griovimų laikotarpį. Pavargusi nuo destruktivių tauta, o ypač inteligentija, *degė* noru susigrąžinti suirutėje nykstantį identitetą, ir žvilgsnis natūraliai kryo į visiems socialiniams sluoksniams atvirą architektūros palikimą. Earlo nuomone, restauratoriai, koreguodami katedrų ir pilių architektūrą, kūrė naują, patobulintą miestovaizdį, naujas pastatų sąsajas su aplinka, naujas menines kompozicijas²⁵. Toks praeities gražinimas, idealizuotų vaizdų kūrimas turėjo užpildyti revoliucijos išdegintą tuštumą, padėti tautai susigrąžinti savigarbą. Tuo tarpu Anglijoje, kurios raida buvo gana stabili, daugumą gyvenimo sferų baigė užvaldyti industrializacija. Siekdama pasipriešinti technokratijai, nustumiančiai žmogų į kultūros procesų kūrybos pakraščius, grupelė inteligentų išsigelbėjimo ieškojo viduramžiuose, kuomet žmogus buvo pagrindinis kūrėjas ir atlikėjas. Viduramžių palikimas, išlikę autentiški ženklai, buvo sudvasinti ir neleista nieko keisti, idant nesunytų juose slypintis sakralumas. Tačiau, nepaisant visų prieštaravimų, abiejose XIX a. teorijose pastebima romantinės pasaulėjautos sklaida.

Dualistinė architektūros paveldotvarkos teorijų būklė pradėjo kisti XIX–XX a. sandūroje. Suvokus stilistinio restauravimo daromą žalą, nuo jo pradėta tolti ir ieškota galimybių suderinti kontrastingus restauravimo ir konservavimo teorijų principus. Vieną pirmųjų žingsnių šia kryptimi žengė Vokietijos įvairias istorijos ir senienų draugijas vienijusi asociacija, 1899 m. suformulavusi paveldotvarkos nuostatas, kuriose siūlė konservavimo

arba restauravimo metodą taikyti, atsižvelgiant į konkretaus objekto galimybes, restauruojant pastatus, ragino nekeisti senų formų ir skatino išsaugoti visus pastato sluoksnius. Komisijos nuomone, kiekvienas pakeitimas turėjo būti grindžiamas pagarba autentiškumui, o didesnis įsikišimas galimas tik blogos techninės būklės atveju. Visi objekte atliekami darbai turėjo būti registruojami. Svarbu pažymėti, jog saugotinių pastatų amžius buvo apibrėžtas nuo seniausių laikų iki XVIII a.²⁶. Šios nuostatos atskleidžia kokybiškai naują požiūrį į kultūros paveldą. Atsižvelgiant į laiką, saugomų pastatų amžiaus amplitudė yra labai plati. Tačiau šiandien matome, kad ribos nubrėžimas ties XVIII a. pasmerkė XIX a. architektūrą sunaikinimui. XIX a. palikimas pražūtingai ilgai buvo nevertinamas ir pradėtas saugoti tik XX a. pabaigoje.

Dar toliau Vokietijos istorijos ir senienų draugijų pasirinkta kryptimi pažengė austras Maxas Dvořákas, raginęs globoti pastatus, turinčius ne tik ryškius stilistinius, bet ir kuklius, konkrečiai vietovei būdingus bruožus ir teigęs, jog nacionaliniu palikimu turi rūpintis kiekvienas žmogus²⁷. Visuomenės, o ypač, inteligentijos, pritarimo svarba kultūros vertybių išsaugojimo veikloje XX a. pr. pradėta suvokti ir Anglijoje²⁸.

Taigi XIX–XX a. sandūroje paveldotvarkos teorijos lauke skleidėsi naujas mąstymas ir matymas, atmetantis išankstinį vienos ar kitos paveldotvarkos teorijos taikymą, aprėpiantis beveik visą praeities palikimą, nesuteikdamas pirmenybės konkrečiam stiliui ir netgi apmąstantis galimybę į išsaugojimo procesą įtraukti nuošalyje buvusią visuomenę.

Savas korekcijas į architektūros paveldo tvarkymo praktiką įnešė Pirmasis pasaulinis karas. Mūsų nualintos valstybės rinkosi skirtingus problemų sprendimo variantus. Smarkiai nukentėjusioje Belgijoje buvo nuspręsta istorinius paminklus atstatyti, atkuriant jų ikikarinį būvį. Daug diskusijų sulaukė visiškai sugriauto Ipro miesto likimas. Buvo siūlomi trys variantai: palikti griuvėsius, kaip memorialą karo aukoms; pastatyti naują miestą; atkurti ikikarinę būklę. Buvo pasirinktas pastarasis variantas – atstatytos replikos su laisva išlikusių elementų kompozicija²⁹. Tuo tarpu Prancūzijoje nekilo jokių diskusijų dėl metodikos pasirinkimo.

Pasitelkus modernias technologijas, pastatai buvo atstatomi ir restauruojami.

Ankstyvajame paveldotvarkos raidos etape susiformavusios dvi pagrindinės architektūros paveldotvarkos koncepcijos klasikinio periodo metu buvo plėtojamos toliau, kitaip tariant, ant teorinių pamatų konstruotas karkasas.

KLASIKINĖ PAVELDOTVARKOS TEORIJA

Tarptautinės chartijos. Klasikinio periodo pradžią galima sutapatinti su 1931 m. Atėnuose įvykusių pirmuoju Tarptautiniu istorijos paminklų architektų ir technikų kongresu. Po Pirmojo pasaulinio karo suburta *Tautų lyga* 1922 m. įsteigė *Tarptautinį intelektualinio bendradarbiavimo komitetą*, kuris, savo ruožtu, įkūrė *Tarptautinę Muziejų valdybą*³⁰. Ši valdyba 1931 m. inicijavo minėtąjį Tarptautinį istorijos paminklų architektų ir technikų kongresą Atėnuose, kurio metu priimtas dokumentas, vadinamas *Istorinių paminklų restauravimo Atėnų chartija*³¹. Ir nors iki tol buvo surengtas ne vienas tarptautinio masto renginys, tačiau tik Atėnų kongreso darbo rezultatai įgavo svaraus tarptautinio dokumento pavidalą. Chartija atskleidžia gana platų to meto specialistų (daugiausia architektų ir meno istorikų) požiūrį į kultūros paveldą. Bene reikšmingiausias yra vienas iš pagrindinių dokumento teiginių, pritariantis daugumoje valstybių pastebimoms **restauravimo in toto**³² **atsisakymo tendencijoms ir istorinių monumentų nykimui stabdyti kuriamoms ir taikomoms nuolatinės priežiūros ir konservavimo sistemoms**³³. Taigi tarptautiniu lygiu pripažįstamas siekis architektūros paveldo objektą išsaugoti tokį, koks jis tapo amžių būvyje, nesistengiant atkurti pirminės jo kompozicijos. Restauravimą rekomenduota naudoti tik tais atvejais, kai laiko ar žmonių sužalotų paminklų atkūrimas yra būtinas, primenant, kad atliekami darbai turi būti grindžiami pagarba visiems objekto periodams. Kita svarbi chartijos mintis, turėjusi didelės įtakos tolimesnei paveldotvarkos teorijos raidai, buvo pasiūlymas architektams glaudžiai bendradarbiauti su fizikais, chemikais ir kitų gamtos mokslų atstovais. Toliau šiame dokumente pabrėžiama pagarba visiems objekto gyvavimo periodams; pastatų panauda įvardijama kaip priemonė, galinti

padėti apsaugoti juos nuo irimo proceso, ir primenama, kad parenkant funkciją, reikia gerbti istorinę ir meninę pastato pobūdį; kartu akcentuojamas naujų medžiagų ir naujų konstrukcijų sutvirtinimo būdų pritaikymas, konservuojant ar restauruojant pastatus, tačiau akcentuojama, jog šie veiksmai turi būti atlikti su derama pagarba kultūros objektui ir nepažeisti jo ypatumų. Chartijoje atskleidžiamas prasiplėtęs architektūros paveldo suvokimo laukas. Šį teiginį įrodo dokumente akcentuojama istorinės aplinkos išsaugojimo būtinybė, švietimo, kaip vienos iš kultūros paveldo apsaugos priemonių, įvardijimas, visoms šalims skirtas raginimas inventorizuoti savo kultūrinį palikimą.³⁴ Taigi Atėnų kongrese pirmą kartą pabandyta parengti trumpas, bet **universalias** paveldotvarkos darbus reglamentuojančias nuostatas, kurias būtų galima pritaikyti įvairiose šalyse, sprendžiant skirtingas kultūros paveldo išsaugojimo problemas.

Chartijos principams įsitvirtinti praktikoje sutrukdė Antrasis pasaulinis karas. Per kelerius šio karo metus didžioji dalis Europos miestų pavirto griuvėsių krūvomis, buvo sunaikinta nemažai architektūros paminklų. Akivaizdu, kad *Atėnų chartijoje* prioritetinėmis priemonėmis įvardyta nuolatinė priežiūra ir konservavimas, tokiomis sąlygomis buvo netinkami. Kiekviena šalis, regionas ar miestas rado skirtingus šios problemos sprendimo kelius. Ypač sudėtinga situacija susiklostė Lenkijoje. Per karą ši šalis labai smarkiai nukentėjo: visiškai sunaikinta 37 % prieškariniuose paminklų registruose užfiksuotų architektūros paminklų, o 50 % jų daugiau ar mažiau sužalota. Sostinėje Varšuvoje iš viso sugriauta 75 % pastatų ir sunaikinta 95 % senamiesčio, smarkiai nukentėjo ir kitų miestų, tarp jų Gdansko, Vroclavo, Malburgo, Poznanės istorinės dalys³⁵. Lenkams sunaikintų miestų, o ypač, sostinės, atkūrimas tapo tautinio identiteto, savivarbos susigrąžinimo iššūkiu, todėl pasirinktas rekonstrukcijos principas, ir jau 1953 m. buvo atstatyta nemaža dalis Varšuvos³⁶. Kompleksinis sostinės ir kitų miestų atstatymas būtų buvęs neįmanomas be ketvirtajame dešimtmetyje atliktos gana išsamios architektūros paveldo objektų fiksicijos, tačiau, reikia pažymėti, kad, trūkstant šių duomenų, remtasi ir istorinėmis interpretacijomis.

Kitaip elgtasi Londone. Teritorijoje, supančioje Šv. Pauliaus katedrą, sugriautus senuosius namus pakeitė modernių formų ir tūrių statiniai³⁷. Tuo tarpu Belgijoje, kur karo žaizdos nebuvo tokios gilios, praradimus sugrąžinti padėjo restauravimas. Olandijoje ir Vokietijoje, priklausomai nuo turimos informacijos kiekio ir sugriautų pastatų istorinės meninės reikšmės, buvo pasirinkti trys skirtingi keliai: visiškas atstatymas, sunaikinto tūrio atkūrimas moderniomis architektūrinėmis formomis, arba griuvėsių vietoje kuriant naujo tūrio ir modernios formos statinius³⁸. Tokie skirtingi sprendimai susilaukdavo daug įvairiausių vertinimų ir diskusijų. Situaciją aštrino tai, kad rekonstravimas neturėjo tvirto teorinio pagrindo ir iš esmės prieštaravo tarpukariu susiklosčiusioms nuostatom.

Pokariu vis labiau gilėjo suvokimas, kad kultūros turtai yra ne tik konkrečios šalies, bet ir viso pasaulio vertybės. Tad po Antrojo pasaulinio karo pradėta vienytis ne tik politinės³⁹, bet ir kultūrinės komunikacijos vardan. Iš *Tarptautinio intelektualinio bendradarbiavimo komiteto* perorganizuotos *Jungtinių tautų švietimo, mokslo ir kultūros organizacijos* (UNESCO⁴⁰) rūpesčiu 1956 m. Naujajame Delyje vykusios asamblėjos metu buvo įsteigtas *Tarptautinis kultūros turtų konservavimo ir restauravimo centras* (ICCROM), kuris iki šiol veikia Romoje. Ši tarptautinė organizacija didelės įtakos po karo vykusiems atstatymams neturėjo (didžioji dalis darbų jau buvo padaryta iki jos įsikūrimo), tačiau intensyvių restauravimo ir rekonstravimo procesų metu iškilę sunkumai, atskleidę šių paveldotvarkos darbų teorinio pagrindo trūkumą, neliško centro nepastebėti. Kaip jau minėta, į konservavimą orientuotoje *Atėnų chartijoje* restauravimas nebuvo išsamiai apibrėžtas, todėl ICCROM ėmėsi iniciatyvos parengti naujus paveldotvarkos darbų nuostatus. Tuo tikslu 1964 metais Venecijoje buvo sušauktas Antrasis tarptautinis istorijos paminklų architektų ir technikų kongresas, kurio darbo rezultatas – *Tarptautinė paminklų ir vietų konservavimo bei restauravimo chartija*, paprastai vadinama *Venecijos Chartija*. Šiame dokumente buvo trumpai ir koncentruotai apibrėžti svarbiausi paveldotvarkos darbai: konservavimas, restauravimas ir rekonstrukcija, akcentuojamas tiek meninių, tiek

ir istorinių vertybių lygiareikšmiškumas, konstatuojama paveldo objekto apsuptys išsaugojimo būtinybė, pastato tinkamos panaudos reikšmė išsaugojimo procese⁴¹. Atsižvelgiant į paveldotvarkos praktikoje tuo metu iškilusias problemas, didžiausias dėmesys chartijoje skiriamas itin specializuotam restauravimo procesui, kurio tikslas apibrėžtas kaip siekis *...išsaugoti ir atskleisti estetinę bei istorinę paminklo vertę*. Šiame tarptautiniame dokumente pabrėžiama būtinybė restauravimą grįsti pagarba originaliai medžiagai ir autentiškumui, kartu nurodoma, jog stiliaus vienybė nėra restauravimo tikslas. Procesas *turi sustoti ten, kur prasideda prielaidos (...)*, bet kurie papildomi darbai, kurie yra būtini, turi turėti nūdienos žymę. Akcentuojama paminklo archeologinių ir istorinių mokslinių tyrimų būtinybė (9 str.)⁴².

Venecijos kongrese buvo nuspręsta „padėti tašką“ po Antrojo pasaulinio karo išibėgėjusiems atstatymo darbams, todėl nuostatose atsirado teiginys, raginantis visus atstatymo darbus (...) *a priori* atmesti“. Tik anastiliozė – „išlikusių, bet išsklaidytų, elementų suvienijimas“ nurodytas kaip vienintelis galimas atstatymo variantas⁴³.

Priimant *Venecijos Chartiją* dalyvavo UNESCO, Europos tarybos, ICCROM, ICOM⁴⁴ ir šešiasdešimt vienos valstybės delegacijos iš Europos, Amerikos, Azijos, Australijos. Kadangi buvo ieškoma universalių, tarptautinių mastu pritaikomų paveldotvarkos problemų sprendimo būdų, chartija kritikos neišvengė. Dažniausiai buvo peikiama per griežta nuostatų formuluotė, ribota šiuolaikinių medžiagų naudojimo galimybė; buvo pasigesta urbanistinių kompleksų paveldotvarkos reglamentavimo. Priekaištauta dėl per didelio chartijos „europietiško“, nes nebuvo atsižvelgta į „trečiojo pasaulio“ valstybių, turtingų kultūriniu palikimu ir skurdžių ekonomiškai, savitą specifiką.⁴⁵

Nepaisant kai kurių trūkumų, *Venecijos chartija* tapo svarbiausiu paveldotvarkos darbus reglamentuojančiu tarptautiniu dokumentu, kurio bazėje kuriami visi tarptautinių organizacijų ICOMOS⁴⁶, ICCROM ir atskirų valstybių dokumentai, įstatymai, taisyklės, reglamentuojančios konservavimo, restauravimo darbus.

Plataus problemų rato sprendimų sutalpinimas į trumpą dokumento tekstą turėjo ne tik teigiamų, bet ir neigiamų pasekmių. Atsižvelgiant į konkrečių nuostatų pritaikomumo galimybę skirtingose kultūriniu ir ekonominiu požiūriu šalyse, chartijoje naudojami konkretūs, koncentruoti teiginiai. Tokios svarbios sąvokos, kaip *autentiškumas*, *pagarba originaliai medžiagai* liko neapibrėžtos⁴⁷. Visi konceptai, kurių reikšmė neišskleista tarptautinėse chartijose, turėjo būti išgildinti išsamesniuose teoriniuose veikaluose. Ar tai buvo padaryta?

Teorijos. XX a. antrojoje pusėje susiformavo estetinės ir mokslinės paveldotvarkos teorijos. Tyrinėtojas Viñas jas priskiria bendram klasikinės teorijos laukui⁴⁸, nes, nepaisant kai kurių skirtumų, abi šios teorijos sukoncentruotos į objektą, o pagrindinį paveldotvarkos darbų tikslą apibrėžia kaip tiesos gražinimo, įtvirtinimo procedūras⁴⁹. Svarbiausi įrankiai siekiamis įgyvendinti taip pat vienodi, – tai yra plataus pobūdžio moksliniai tyrimai.

Estetinė paveldotvarkos teorija buvo suformuota Italijoje. Meno istorikas Cesare Brandi savo veikaluose didelį dėmesį skyrė pusiausvyros tarp istorinės vertės, dominavusios nuo XIX a. pabaigos, ir, nepelnytai primirštos, estetinės vertės paieškai⁵⁰. Tačiau septintajame dešimtmetyje Brandi suabsoliutino estetinės vertės reikšmę ir teigė, jog ji (estetinė vertė) yra svarbiausias kiekvieno objekto turtas⁵¹. Tokie teoriniai pamąstymai lėmė estetinės teorijos atsiradimą; jos objektais tapo tik išskirtiniai meno kūriniai. Ši teorija paveldotvarkos darbus traktavo kaip priemonės, įgalinančias atskleisti ar netgi atkurti estetinę objekto vienovę ir taip išsaugoti visus amžių būvyje atsiradusius elementus⁵². Vieninteliu būdu tikslui pasiekti buvo nurodytas platus mokslinių tyrimų spektras⁵³. Tačiau realybėje šių svarbiausių teorijos teiginių beveik neįmanoma įgyvendinti. Atkuriant prarastas menines kompozicijas ar jų dalis, dažniausiai sunaikinimui pasmerkiamos kitų laikotarpių žymės, skirtingus pastato raidos etapus reprezentuojančios detalės, tad atkūrimas ir visų sluoksnių išsaugojimas yra nesuderinami siekiniai.

Toliau ieškant tilto, galinčio sujungti istorinę tiesą ir meninę kompoziciją, išeities tašku buvo pasi-

rinktas gana abstrakčiai apibrėžtas objektyvizmas, kuris vėlgi beveik sutapatinamas su meniškumu:

...žmogus jokių būdu negali pakeisti meno kūrinio, tačiau privalo išryškinti ir nuskaidrinti jį. Ši intervencija turi būti paremta tikrove, sklindančia iš objekto ir atribota nuo bet kokio asmeninio skonio ar ketinimų. (U. Baldini)⁵⁴.

Estetinė teorija dėl jos pačios viduje slypinčių prieštaravimų ir gana siauro, tik didelę meninę vertę turinčių, objektų pasirinkimo rato plačiai nepaplitto. Stipresnes pozicijas ji turėjo Viduržemio jūros ir Pietų Amerikos šalyse, o kitų valstybių paveldotvarkos lauke dominuojančias pozicijas užėmė jai gimininga mokslinė teorija. Toks geografinis suskirstymas gana sąlyginis, nes abi teorijos tuo pačiu metu galėjo gyvuoti tame pačiame regione.

Mokslinė paveldotvarkos teorija pradėjo formuotis XX a. viduryje. Šio amžiaus pirmojoje pusėje aprimo iki tol audringai plėtoti teoriniai debatai ir buvo pradėta gilintis į fizines, technines restauravimo problemas. Kaip jau minėta, 1931 m. *Atėnų chartijoje* buvo paskelbta nuostata, raginanti architektus glaudžiai bendradarbiauti su gamtos mokslų mokslininkais. Jau nuo ketvirtojo dešimtmečio pradžios šių sričių specialistai pradeda aktyviai įsijungti į paveldotvarkos sferą. Kartu su naujomis profesijomis paplinta konceptų *mokslas*, *mokslinis* naudojimas paveldotvarkos lauke. XIX a. paveldotvarkoje gyvavusias *asmeninio skonio* arba *asmeninės hipotezės apie objekto kompozicinį išbaigtumą* kategorijas palaipsniui pakeitė *mokslinio objektyvumo* kategorija.

Po Antrojo pasaulinio karo mokslinis paveldosaugos problemų sprendimas buvo suvoktas kaip pats teisingiausias, ir toks požiūris gyvavo visą XX a. antrąją pusę. 1984 m. ICOM suformuluotame *Etikos kode* nurodoma, kad fizinis įsikišimas paveldo objekto būklei pagerinti yra galimas tik atlikus mokslinius tyrimus, paremtus moksliniais metodais: šaltinių tyrimais, analize, interpretacija ir sinteze. Tyrinėtojas privalo iššifruoti objekte slypinčią mokslinę informaciją ir kartu atskleisti naujas žinias⁵⁵. Šiems tikslams įgyvendinti naudojami gamtos mokslų laboratoriniai ir humanitarinių mokslų

šaltinių tyrimai. Paveldotvarka perėjo į kokybiškai naują lygį. Jeigu restauravimas iki XX a. pradžios buvo grindžiamas architektų interpretacijomis, analogais ir kartais absoliučiai laisva kūryba, tai su moksliniais tyrimais atsirado galimybė žymiai geriau pažinti patį objektą, perskaityti po storais apnašų klodais glūdinčius informacijos likučius ir iš atskirų detalių dėlioti amžių būvyje pakitusius vaizdus. Restauravimo operacija jau galėjo remtis ne kontempliacijomis objekto tema, bet akivaizdžiais tyrimų rezultatais.

Iš pirmo žvilgsnio susidaro įspūdis, kad mokslinis požiūris į kultūros paveldą yra absoliučiai teisingas, tačiau XX a. paskutiniame dešimtmetyje jo pozicijos pradėjo svyruoti. Tokio pokyčio priežastys slypi pačioje mokslinėje teorijoje arba, vaizdžiai sakant, nesant jos filosofinio kūno. XX a. mokslas tapo „universalia religija“, kuri buvo „beveik prietaringai garbinama“⁵⁶, jo naudojimo nereikėjo įteisinti jokioje srityje, todėl konceptas *mokslas*, paveldotvarką susaistęs su gamtos mokslais, prigijo savaime, be jokio teorinio pagrindo, galinčio jį pateisinti ir pagrįsti, be konkrečių apibrėžimų⁵⁷. Ši sąvoka atrodė savaime suprantama. Kartu pradėjusi sleistis *objektyvumo* siekiamybė įpareigojo mokslinę paveldotvarką išskirtinai telktis ties objektais ir faktais, idėjas paliekant interesų užribyje, ir sugestijavo įsitikinimą, kad filosofinio pobūdžio teorijos yra paprasčiausiai nereikalingos⁵⁸.

Atmetusi gilesnes refleksijas, mokslinė paveldotvarka remiasi ne idėjomis, o materija, jos įrankiais, kaip ir gamtos mokslų – materialūs. Iš humanitarinių mokslų šioje srityje įsitvirtino tikrai istorija ir menotyra, kurios sutelkė dėmesį į platesnes praeities studijas ar istorinę, architektūrinę laikotarpio ar konkretaus pastato raidą ir tokiu būdu patenkinimo faktologinės informacijos poreikį. Iš savo lauko išstūmusi filosofinę mintį, pati mokslinė paveldotvarka liko neapibrėžta ir stokoja aiškaus gnoseologinio kūno. Daugelis naudojamų konceptų, frazių taip ir nebuvo teoriškai pagrįsta, o tokia padėtis sudarė sąlygas netikslų interpretacijų plėtrai. Todėl abi klasikinės paveldotvarkos teorijos susidūrė su tomis pačiomis – kai kurių teiginių negalėjimo įgyvendinti realybėje – problemomis.

Viena iš jų – teorinio restauravimo apibrėžimo pritaikymo praktikoje problema. Mokslinės teorijos kūrėjas Bernardas M. Feildenas iškelia pagrindinį tikslą – *originalios / tikros koncepcijos ar perskaitomumo sugrąžinimą* ir čia pat nurodo, kad *visų periodų ženklai turi būti gerbiami; visi vėlesni priedai (...) privalo būti išsaugoti*⁵⁹. Šiuose teiginiuose slypi jau estetinėje teorijoje pastebėtas prieštaravimas: kaip atkurti pirminį objekto būvį, nesunaikinus vėlesnių periodų žymių? Mokslinė teorija atsakymo į šį klausimą nepateikia.

Klasikinės paveldotvarkos lauke kartu su *objektyvumu* įsitvirtino *autentiškumo* ir *tiesos* sąvokos. Pagrindiniu mokslinio restauravimo ir konservavimo tikslu įvardijama siekiamybė – *atskleisti ir išsaugoti objekto tikrąją prigimtį ar tikrąjį būvį*⁶⁰. Visas paveldotvarkos procesas turi būti pagrįstas svarbiausiu principu – *tiesa*. Kūrinio meniškumas yra estetinės teorijos tiesa. Mokslinė teorija, atmetusi estetinę ir emocinę tiesą kaip negalimas moksliskai pagrįsti, tikrąją pasirenka materialią, objektyvią tiesą. Tokiu būdu paveldotvarka tampa tam tikru kovos su melu lauku. *Objektyvios tiesos* atskleidimo procese dalyvauja tik uždara specialistų grupė, turinti išsilavinimą ir priemones tikslui pasiekti.

Bene didžiausia problema slypi jau minėtame posakyje *tikroji būklė*. Toks teiginys perša mintį, kad yra ir *netikroji objekto būklė*, o restauravimo procesas skirtas netikrų priedų panaikinimui. Tačiau realiai objektas negali būti netikro būvio, ir jokie pakeitimai nepadarys objekto *tikresniu*⁶¹. Dabartinė būseną, anot tyrinėtojo Viñas, yra neišvengiamai autentiška, visos kitos: spėjamos, numanomos, atsimenamos būsenos glūdi tik subjektų mintyse, vaizduotėje, atmintyje arba yra užfiksuotos popieriuje, drobėje. Klasikinėse teorijose *tiesa* ir *autentiškumas* dažnai tapatinami su pirminiu sumanymu (ypač tai būdinga estetinei teorijai), o jo „atkūrimas“ dažnai sunaikinimui pasmerkia „netikras“ (vadinasi, objektui kaip ir nepriklausančias?), tiesą maskuojančias, vėlesnių laikų žymes. (Probėga kyla klausimas, ar siekiui sugrąžinti pirminę išvaizdą neturėjo įtakos Vakarų kultūroje įsigalėjęs jaunystės kultas?). Toks požiūris į kultūros paveldo objektus destrukciją įteisina kaip *būtiną restaura-*

*vimo sąlyga*⁶². Griaunant susiduriama su verčių at rinkimo problema, tačiau nei mokslinė teorija, nei ja besiremianti praktika, nepasirengusios sprendimo paieškoms. Vienos vertės paaukojimas kitos labai yra subjektyvus veiksmas, todėl nepatenka į objektyvių gamtos mokslų tyrimų lauką.

Viñas pagrindine klasikinės paveldotvarkos yda įvardija tikėjimą, *kad kai kurie, konkrečiam objektui padaryti, pakeitimai gali paversti jį labiau autentišku*⁶³.

Klasikinės teorijos, į praeitį žiūrėdamos per iškreiptą objektyvumo ir autentiškumo prizmę, sukuria klaidingą iliuziją, jog daiktai istorijos būvyje negali būti keičiami, o jei taip atsitiko, tai paveldotvarkos pareiga objektui sugrąžinti pirminį pavidalą, kartu išsaugant ir pakeitimų žymes. Situacija, iš tiesų, labai komplikuota. Perkirsti šį Gordijaus mazgą gali padėti elementaraus Davido Lowenthalio teiginio įsisąmoninimas, jog nė vienas, kada nors padarytas, daiktas neliko nepalietas, nepakeistas⁶⁴. Kultūros objektai išgyvena nuolatinį kitimo procesą ir paveldotvarką būtų galima įvardyti kaip sudėtinę šio vyksmo dalį. Moksliniai tyrimai, atskleidžiantys istorinius ir techninius faktus, negali padėti sugrąžinti objekto į praeities (numanomą, įsivaizduojamą, prisimenamą) būvį, nes, vertinant objektyviai, tai – neįmanoma.

Mokslinė teorija susiduria ne tik su filosofinio, bet ir su praktinio pobūdžio problemomis. Gamtos mokslų įsiliejimas ir nuolatinis vystymasis labai išplėtė paveldotvarkos galimybes. Pasitelkus konkrečius tyrimus, galima nustatyti objekto fizinę būklę, atlikti tikslesnį datavimą, apibrėžti techninių priemonių ir medžiagų naudojimą. Tačiau aplinkos sudėtingumas lemia dažną laboratorijos ir natūros rezultatų neatitikimą. Gamtos mokslams būdingas visuotinių taisyklių, universalumo, standartizavimo siekis, tyrinėtojų polinkis į susistemintus teorinius apmąstymus ne visada gali padėti rasti išeitį iš paveldotvarkos praktikoje susidariusių komplikuočių situacijų. Nevienodos sąlygos lemia kiekvieno atvejo išskirtinumą ir reikalauja skirtingų, konkrečių, o ne universalių, susistemintų, problemų sprendimo būdų. Praktikoje dažnai pasitaiko atvejų, kai empirinis restauratorių patyrimas sąlygoja geresnius rezultatus nei mokslininkų laboratorijose sukurti

metodai; nepriekaištingas prastesnių medžiagų panaudojimas gali būti žymiai efektyvesnis už geros medžiagos, bet blogo darbo derinį⁶⁵. Pastebimas dažnas praktikų ir teoretikų nesusikalbėjimas, nulemtas skirtingo išsilavinimo, nevienodo požiūrio į problemų sprendimą, išankstinių nusistatymų vieni kitų atžvilgiu, nesėkmingų tyrimų rezultatų, tai pat ir praktinių darbų įgyvendinimo slėpimo, tik paaštrina mokslinės paveldotvarkos prieštaravimus.

Apibendrinant galima teigti, jog pagrindinė klasikinės paveldotvarkos problema yra filosofinių apmąstymų stoka, implikavusi pamatinių sąvokų – *objektyvumo, tiesos, autentiškumo* klaidingą interpretaciją ir sukurianti prieštarinę situaciją. Viena vertus, naudojant solidžius mokslinius instrumentus, atsirado galimybė atkurti, išryškinti ankstesnių periodų formas, kompozicijų fragmentus ar visumą, ir tai neabejotinai yra pozityvioji mokslinės paveldotvarkos pusė, tačiau teigimas, kad šios operacijos grąžina objektą į tikrąjį būvį, yra klaidingas, nes tokiu būdu nenorima pripažinti objekto istorijos, nors visada pabrėžiama, kad saugoti reikia visų periodų ženklus.

ŠIUOLAIKINĖ PAVELDOTVARKOS TEORIJA

Spartūs demokratėjimo procesai, tarpdisciplininių mokslų raida XX a. devintajame–dešimtajame dešimtmečiais paskatino kokybiškai naujos kultūros paveldo sampratos formavimąsi. Klasikinei paveldotvarkai būdingas uždarumas, siauro specialistų rato nuomonės dominavimas nebeatitiko besikeičiančios visuomenės lūkesčių. Į paveldotvarkos lauką palaipsniui įsitraukė vadybos, ekonomikos, turizmo sričių darbuotojai ir paveldo išsaugojimu suinteresuotų visuomenės grupių atstovai. Šie pokyčiai lėmė ir kritinio požiūrio į klasikinę konservavimo teoriją susiklostymą. Suvokus, kad paveldotvarka nepajėgi sugrąžinti objekto pirminio vaizdo, pastebėjus, kad pamatinė klasikinės teorijos koncepcija – *objektyvios tiesos siekiamybė* – yra mistifikuota, neturinti teorinio pagrindo, imta ieškoti naujų paveldotvarkos principų. Palaipsniui įvyksta esminis lūžis. Abiejų klasikinės paveldotvarkos teorijų centre buvusį objektą pakeičia paveldo likimu suinteresuota sub-

jektų grupė; pamatinė sąvoka *tiesa* pakeičiama *komunikacija tarp objekto ir subjekto*. Šiuolaikinė paveldotvarka orientuojama ne į *objektyvios tiesos* paieškas, bet į faktorius, priklausančius nuo subjektų, t. y., į paveldo objekto *vertę, reikšmę, funkciją*. Šie subjektyvūs konceptai palaipsniui pradeda išstumti gnoseologinio pagrindo neturinčias klasikinės teorijos sąvokas. Šiuolaikinė paveldotvarka paremta aktyvia komunikacija. Vienu iš svarbiausių procesų tapo konkretaus paveldo objekto ir subjekto grupių santykio (t.y., verčių ir reikšmių) nustatymas.

Susiklostęs naujas antropologinis požiūris padeda atskleisti žymiai platesnį kultūros paveldo sampratos lauką. Atitrūkus nuo klasikinio normatyvinio vertinimo, apimančio tik istorines ir menines objektų savybes, kultūros paveldas pradėtas traktuoti kaip įvairių funkcijų, verčių, reikšmių turėtojas, daugialypės, o ne vien elitinės kultūros atstovas⁶⁶. Reikia priminti, kad konceptai *vertė* ir *reikšmė* paveldotvarkoje naudojami nuo XIX a. pab., tik šie subjektyvūs veiksniai neturėjo didelės įtakos objektyvumui paremtam klasikiniam periodui.

Vertės ir reikšmės traktuojamos kaip tarpusavyje artimai susiję kriterijai, tarp kurių nėra ryškios taikoskyros. Mokslininkai išskiria pagrindines verčių grupes, kurios gali padėti suinteresuotiems subjektams lengviau perskaityti objektuose slypinčią informaciją. Ir nors verčių ir reikšmių išskleidime aptinkama įvairių variacijų, tačiau jau minėti paveldotvarkos specialistai Feildenas ir Johilektas, įvardydami kompleksines *kultūrinės, ekonomines, socialines ir politines* verčių grupes⁶⁷, nužymėjo esmines kryptis. Tą patį galima pasakyti ir apie Viñas išskirtas *aukštosios kultūros, grupės indentifikacijos, ideologines ir sentimentalias* reikšmes⁶⁸, kurios iš esmės yra artimos minėtoms verčių grupėms.

Svarbu pastebėti, kad vertės ir reikšmės nėra universalios. Vienos žmonių grupės gali perskaityti įvairiausių objekte glūdinčią informaciją, o kitos nieko neižvelgs. Todėl paveldotvarkos veikla turi būti vykdoma dėl tų, kuriems objektas yra svarbus ir reikšmingas. Suinteresuotos visuomenės dalies lūkesčiai, prioritetai neturi būti ignoruojami, o atvirkščiai, turi tapti svarbiais paveldotvarkos darbų kryptį ir apimtis lemiančiais faktoriais⁶⁹.

Šiuolaikinė paveldotvarka sprendžia svarbiausius klausimus – kam ir kodėl reikalingas įsikišimo į kultūros paveldo objektą veiksmas, ir tik atsakius į juos, pradedama ieškoti tinkamų techninių sprendimų. Pastaruoju metu apibrėžiamos kelios pagrindinės paveldotvarkos darbų motyvacijos kryptys:

1. Objekto mokslinės reikšmės išsaugojimas ir/ arba pagerinimas.
2. Socialinių ir simbolinių reikšmių, kurias objekte mato didelės žmonių grupės, išsaugojimas ir/ arba pagerinimas.
3. Sentimentalių simbolinių reikšmių, kurias objekte mato mažos žmonių grupės, ar net atskiri individai, išsaugojimas ir/ arba pagerinimas⁷⁰.

Kiekviena paveldotvarkos operacija, išryškindama, pagerindama vienas reikšmes ir vertes, dažnai sumažina kitas. Svarbu atkreipti dėmesį, kad, restauruojant objektus, iškyla pavojus sukurti **naujų iki tol nebuvousių verčių**, kurios gana greitai prigyja ir klaidina visuomenę. Šalia verčių ir reikšmių šiuolaikinėje paveldotvarkoje svarbią vietą užima objekto funkcija, kuri glaudžiai susieta su ekonomine verte. Todėl, renkantis paveldotvarkos darbų kryptį, nustatomas objekto patrauklumas vietiniams gyventojams, turistams, analizuojama, kokią įtaką jo populiarumui turės sutvarkymas ir panaudos pakeitimas. Galutinį sprendimą turėtų lemti tik diskusijos, kuriose dalyvautų visos suinteresuotos grupės.

Šiuolaikinėje paveldotvarkoje labai svarbią vietą užima tvarios raidos koncepcija, perimta iš socialinių ir aplinkosaugos mokslų. Remiantis pagrindiniu šios koncepcijos principu – gamtos ir kultūros išteklių tausojimu ir perdavimu ateities kartoms – paveldotvarka orientuojama į veiklą, neužkertančią kelio ateities kartų reikmėms.

XX a. pabaigoje nemažos kritikos susilaukė ir klasikinėje teorijoje naudotas *grįžtamumo principas*, apibrėžtas kaip galimybė objektui grąžinti iki paveldotvarkos darbų buvusį pavidalą. Tačiau šis įnoringas konceptas, esantis tekstuose, realiai labai sunkiai įgyvendinamas. Visada lieka pakankamai didelė rizika, kad naudojamos naujos medžiagos nederės su išlikusiomis senosiomis ir, laikui bėgant, gali pakenkti autentiškai struktūrai⁷¹; visa-

da yra didelė tikimybė, kad objekto restauravimą grindžianti duomenų interpretacija buvo netiksli, tačiau, paaiškėjus tokiam faktui, grąžinti sunaikintą vėlyvesnę autentišką formą, o tuo labiau medžiagą, neįmanoma. Tad suvokus, jog *grįžtamumo principas* sunkiai pritaikomas, jis nenaudojamas ir teorijoje. Jo vietą užėmė naujas konceptas, apibrėžiamas kaip *būtinybė neužkirsti objekto priežiūros kelio ateities kartoms*.

Taigi šiuolaikinė paveldotvarka, perėmusi demokratijos principus, deklaruoja atviros visuomenės, dialogo, tausojančios veiklos svarbą. Nauja paveldo suvokimo ir tvarkymo koncepcija gali skleisti tik sąmoningoje, išsilavinusioje ir subrendusioje demokratinėje visuomenėje. Kompleksinių verčių atskleidimas, tvirtos raidos principų taikymas, gebėjimas diskutuoti ir rasti visoms suinteresuotoms grupėms palankų sprendimą yra sudėtingas procesas, galintis duoti teigiamų rezultatų tik tuo atveju, jei jame dalyvaus ne tik paveldosaugos specialistai ir darbus finansuojantys užsakovai, bet ir gyventojai, konkretaus objekto mylėtojai ir įvairios kitos suinteresuotos grupės. Akivaizdu, kad šių principų taikymas visuomenėje, neturinčioje gilių demokratinėsi tradicijų, nemokančioje adekvačiai suvokti kultūros paveldo reikšmių ir verčių, gali tapti pakankamai pavojingu reiškiniu. Tokioje terpėje aktyvių finansinių grupių interesus atstovaujančios vertės gali tapti dominuojančiomis, nes didžioji dalis visuomenės dar nesubrendusi priimti savų sprendimų, nėra stiprių gyventojų bendrijų, nesusiformavusi visuomenės įtraukimo į problemų lauką sistema. Tokios situacijos kitimą į gerąją pusę gali paveikti aktyvi demokratinė vertybių sklaida ir įtvirtinimas tiek valstybinėse institucijose, tiek ir visuomenėje, pragyvenimo lygio gerinimas, kultūrinis švietimas, pagarbos praeičiai ugdymas. Svarbu, kad kultūros paveldotvarkoje ir paveldosaugoje dirbantys specialistai būtų atviri naujovėms. Akivaizdu, kad Lietuvoje situacija šiuolaikinei paveldotvarkos teorijai skleisti dar nėra palanki. Yra ženklų, rodančių visuomenės suinteresuotumą kultūros paveldo likimu, tačiau, instituciniu lygmeniu reikiamų permainų kol kas nematyti.

Per du šimtus metų kultūros paveldo išsaugojimo teorija ir praktika patyrė sudėtingų metamorfozių. Akivaizdu, kad kokybinę paveldotvarkos kaitą lėmė socialiniai, politiniai, ekonominiai ir kultūriniai veiksniai. Išskirti trys paveldotvarkos teorijos etapai teikia architektūros paveldo suvokimo kaitą. XIX a. kultūros paveldo likimą lėmė romantizuotas specialistų rato požiūris į objektą; XX a. pradžioje, palaipsniui, dominuojančią vietą pradėjo užimti objekte slypinčios objektyvios informacijos paieškos, o XX a. devintajame dešimtmetyje atsigręžta į visuomenės subjektyvių paveldo verčių ir reikšmių suvokimo svarbą. Šioje raidoje galima įžvelgti spiralės principą. Ir XIX–XX a. pr., ir XX a. pabaigoje paveldotvarka kreipiamą į subjektų ir objekto santykį, tačiau ta santykio kokybė yra visiškai skirtinga. Jei ankstyvajame periode objekto likimą lemdavo specialistų estetinių vertybių sistema, tai šiandien sprendimo procese dalyvauja didelės suinteresuotos visuomenės grupės, gebančios įskaityti daugybę objekto skirtingų reikšmių ir verčių, kurios tampa svarbiausiais objekto išsaugojimo kelius lemiančiais faktoriais.

Nuorodos

¹ Šiame straipsnyje konceptu *paveldotvarka* apibrėžiami su fizine paveldo objekto priežiūra ir tvarkymu susiję darbai: tyrimai, konservavimas, restauravimas, rekonstrukcija ir remontas. Toks traktavimas nesutampa su galiojančiame LR *Nekilnojamojo kultūros paveldo apsaugos įstatyme* naudojamu *tvarkybos* terminu, tačiau yra artimas kalbininko Broniaus Savukyno XX a. septintajame dešimtmetyje pasiūlytam *paminklotvarkos* terminui, tik apima ne siaurą paminklų, o platesnį paveldo objektų ratą.

² ICCROM – International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Culture Property – Tarptautinis kultūros turtų konservavimo ir restauravimo centras

³ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 408. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].

⁴ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 230.

⁵ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 239.

- ⁶ Earl John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 1.
- ⁷ Jokilehto Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 231–232. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ⁸ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 53.
- ⁹ neigiamai Wyatto restauravimą 1831 m. įvertino Edwardas Jamesas Willsonas. Ten pat, p. 53.
- ¹⁰ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 246 – 251. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ¹¹ Ten pat p. 254.
- ¹² Ten pat, p. 257.
- ¹³ Ten pat, p. 271.
- ¹⁴ Ten pat, p. 273.
- ¹⁵ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 4.
- ¹⁶ Ten pat, p. 5.
- ¹⁷ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 284.. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ¹⁸ Gazzola, Piero. *The Training of Architect-restorers*. In: *Monumentum*. T. 3. 1969, p. 19. Prieiga per internetą: <http://www.international.icomos.org/monumentum/vo3/index.html> [Žiūrėta 2007 rugpjūčio 18 d].
- ¹⁹ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 54
- ²⁰ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 299 – 304. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ²¹ Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, 1989. p. 14.
- ²² Ten pat, p. 25.
- ²³ Terminu *in situ* nurodomas objekto buvimas savo pirminėje vietoje.
- ²⁴ *The SPAB Manifesto*. In: Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 156–159.
- ²⁵ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 54, 57.
- ²⁶ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 376. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ²⁷ Ten pat, p. 382.
- ²⁸ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 26.
- ²⁹ Ten pat, p. 398.
- ³⁰ *International Museums Office*. Ši institucija buvo Tarptautinės muziejų tarybos – *International Council of Museums* (ICOM) pirmąkartė.
- ³¹ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 399. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ³² Terminu „restauravimas *in toto*“ apibrėžiamas pilnas restauravimas, kuomet, pašalinant visus vėlesnius sluoksnius, atidengiama apačioje glūdinti materija ir, atstatant bei konservuojant, visiškai atkuriama atidengto laikmečio (dažniausiai pirminio) kompozicija.
- ³³ *Athens Charter*. Prieiga per internetą http://www.icomos.org/athens_charter.html [Žiūrėta 2005 rugpjūčio 30 d].
- ³⁴ Ten pat.
- ³⁵ Kalinowski, Konstanty. *Conservation and Protection of Historical treasures in People's Poland*. In: *Polish Western Affairs*. 1975. Nr. 1, p. 53.
- ³⁶ Rymaszewski, Bohdan. *Polska ochrona zabytków*. Warszawa: wydawnictwo naukowe Scholar, 2005, p. 102.
- ³⁷ Earl, John. *Building Conservation Philosophy*. Shaftesbury: Donhead, 2006, p. 126–127.
- ³⁸ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 410–412. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ³⁹ *Tautų lygų pakeičia Jungtinių tautų organizacija*, įkuriami Šiaurės Atlanto blokas (NATO), Varšuvos pakto sutarties blokas.
- ⁴⁰ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*.
- ⁴¹ *Venecijos chartija*. In: Feildenas, Bernardas, Melchioras; Jokilehtas Jukka. *Pasaulio kultūros paveldo vietų bei vietovių priežiūros gairės*. Vilnius: Savastis, 1998, p. 115–117.
- ⁴² Ten pat, p. 116.
- ⁴³ Ten pat, p. 117.
- ⁴⁴ International Council of Museum – Tarptautinė muziejų taryba.
- ⁴⁵ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 422. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ⁴⁶ ICOMOS – *International Concil on Monuments and Sites* – Tarptautinė paminklų ir istorinių vietų taryba.
- ⁴⁷ *Venecijos chartija*. In: Feildenas, Bernardas, Melchioras; Jokilehtas, Jukka. *Pasaulio kultūros paveldo vietų bei vietovių priežiūros gairės*. Vilnius: Savastis, 1998, p. 115–117.
- ⁴⁸ Pats terminas klasikinė teorija yra sąlyginis, autorius pasirinkdamas šį konceptą, greičiausiai norėjo akivaizdžiai pabrėžti *klasikinės* ir *šiuolaikinės* teorijos skirtingumą.
- ⁴⁹ Ten pat, p. 65.
- ⁵⁰ Jokilehto, Jukka. *A History of Architectural conservation Theories*. D. Phil. Thesis. University of York, 1986, p. 417–423. Prieiga per internetą: http://www.iccrom.org/ENG/e-docs/ICCROM_05HistoryofConservation.pdf [Žiūrėta 2005 rugsėjo 20 d].
- ⁵¹ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 7.
- ⁵² Ten pat, p. 67–68.
- ⁵³ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 69.
- ⁵⁴ Citata paimta iš Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 69. Originalus šaltinis – Baldini, Umberto. *Teoria del restauro e unita di metodologia*.

Florence: Nardini, 1978.

⁵⁵ ICOM. *The Code of Ethics. The Conservator–Restorer: A Definition of the Profession*. 1984. Prieiga per internetą: <http://www.encore-edu.org/encore/documents/ICOM1984.html> [Žiūrėta 2005 spalio 10 d].

⁵⁶ P. Feyerabend citatos paimtos iš Mu'oz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 69. Originalus šaltinis – Talley Jr, Mansfield Kirby. *Conservation Science and Art: Plum, Puddings, Towels and Some Steam*. In: *Museum management and Curatorship*. Nr. 15 (3), p. 271–283.

⁵⁷ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 79.

⁵⁸ Ten pat, p. 79–80.

⁵⁹ Feilden, Bernard Melchior. *Conservation of historic buildings*. Oxford: Elsevier. Architectural Press, 2003, p. 9. (Pirmasis leidimas – 1981 m.)

⁶⁰ *Reveal and preserve an object's true nation or condition*. Rašiniuose apie restauravimą ispanų kalba dažnai naudojama frazė *nos ha devuelto* – grąžino mus atgal, italai kalbėdami apie restauruotą objektą sako *e ritornato* – sugrįžo. Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 91.

⁶¹ Ten pat, p. 92–93.

⁶² Ten pat, p. 102.

⁶³ Ten pat, p. 95.

⁶⁴ Lowenthal, David. *Fabricating Heritage. History and Memory*. 10 (1). Prieiga per internetą: http://www.iupjournals.org/history/ham_10_1.html. [Žiūrėta 2005 gruodžio 15 d].

⁶⁵ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 114, 144.

⁶⁶ Mason, Randall. *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2001, p. 7. Prieiga per internetą: http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/assessing.pdf [Žiūrėta 2006 balandžio 15 d.]

⁶⁷ Feildenas, Bernardas, Melchioras; Jokilehtas, Jukka. *Pasaulio kultūros paveldo vietų bei vietovių priežiūros gairės*. Vilnius: Savastis, 1998, p. 20–23.

⁶⁸ Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heineman, 2005, p. 51.

⁶⁹ Ten pat, p. 70–71.

⁷⁰ Ten pat, p. 147–175.

⁷¹ Shahani, Chandru J. *Accelerated aging of paper can it really foretell the permanence of paper? Preservation Research and Testing Series*. No. 9503. Prieiga per internetą: http://www.findarticles.com/cf_dls/m1373/1_49/53588890/print.jhtml. [Žiūrėta 2002 gruodžio mėnesį].

Jolita Butkevičienė

Vytautas Magnus University, Kaunas

The Development of the Theory of Architectural Heritage Conservation

Key words: development of conservation theory, romantic restoration, stylistic restoration, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, conservation, John Ruskin, Athens Charter, Venice Charter, restoration, reconstruction, classical theories of conservation, aesthetic theory of conservation, Cesare Brandi, scientific theory of conservation, authenticity of culture heritage, Salvador Muñoz Viñas, contemporary conservation theory, sustainable development.

Summary

The historical development of architectural heritage preservation dates back to the 18th–19th centuries, when the ideas of romanticism permeated all the cultural areas. The formation of national identity and interest in romanticizing history caused people to contemplate over their past. The new attitude led to undertaking a series of tasks to ensure the preservation of the most significant architectural monuments. For example, the first works of **anastylosis** and reconstruction were carried out as well as the theory of analyzing the issues of how to preserve the cultural heritage was given a start. The first stage of development extending from the 19th to the mid-20th century, could be called the early period during which two different trends of heritage preservation emerged. Prevailing in a larger part of Europe, the early restoration theory and practice were orientated towards the romanticized restoring of architectural heritage objects. The most famous representative of this trend was a French architect Eugène Viollet-le-Duc who brought evidence to building the concept of **stylistic restoration** by asserting that the genuine primary state of an object is not the one that is seen in practice but the one which was conceived for build-

ding. However, this approach to the architectural heritage was not only widely welcome but was also criticized. The movement against stylistic restoration emerged in England. It rested on an understanding that each object belongs to its specific historical and cultural context; therefore, it is impossible to recreate the signs of the past. The most famous theoretician of this movement was John Ruskin in whose opinion the only solution capable of preserving heritage was conservation. In the first part of the 20th century, when the idea of creative interpretation was rejected, it became possible to join the contrasting principles of restoration and conservation theories. In the meantime, the norms of heritage preservation became subject to discussion at the international level, which has been in practice up to nowadays. The second, classical, stage of heritage preservation development covers the period from the 1940s through the 1980s. At that period, the theory focused on gaining objective information preserved in valuable architectural items and started using the knowledge of natural science. The new approach treated architectural heritage as a historical testimony which cannot be falsified. As a result, the process of conservation and restoration had to be based on the findings of scientific investigation of a certain object. However, the classical approach to heritage preservation lacked philosophical observations. Such fundamental concepts as *objectivity*, *truth*, and *authenticity* were not delineated theoretically and, eventually, were treated erroneously. The development of heritage preservation ended up in a controversial situation. On the one hand, it became possible to restore and highlight the architectural forms of the previous periods by using substantial scientific tools, which is undoubtedly the positive aspect of the development. On the other hand, the statement that these processes may return an object to its primary state is erroneous because it refuses to accept the historical existence of an object despite constantly stressing the importance of preserving the signs of all the periods. Growing aware of the controversy at the heart of this theory, the theoreticians in the 1990s shifted their attention from the idea of object, which was central to classical theories, towards a group of individuals concerned about heritage preservation. The fundamental concept of truth was replaced by the idea of communication between an object and an individual. Modern heritage preservation promotes the principles of democracy by declaring how significant it is to maintain an open society and a dialogue as well as to act in a sustainable way and focus on those factors of a heritage object which depend on individuals, i.e. **value**, **meaning** and **function**.

Gauta: 2007 11 20

Parengta spaudai: 2008 04 02

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS

IRIS ARAVOT

Technion - Izraelio technologijos instituto Architektūros ir statybos planavimo fakulteto profesorė, Haifa, Izraelis

An Associate Professor at the Faculty of Architecture and Town Planning, Technion - Israel Institute of Technology, Haifa, Israel

Adresas / Address: Technion - Israel Institute of Technology, Technion City, Haifa 32000, Israel

El. paštas / E-mail: aravot.i@gmail.com

JOLITA BUTKEVIČIENĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė, Kaunas

A Ph.D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: j.butkeviciene@mf.vdu.lt

DAIVA CITVARIENĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė, Kaunas

A Ph. D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: d.citvariene@mf.vdu.lt

EDGARAS KLIVIS

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorius, Kaunas

Ph.D. in Humanities, a lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53-514, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: e.klivis@mf.vdu.lt

RAIMONDA KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ

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. 53-510, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: r.simanaitiene@mf.vdu.lt

ASIJA KOVTUN

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto docentė, Česlovo Milošo slavistikos centro vadovė, Kaunas

Ph. D. in Humanities, an assistant professor at the Faculty of Humanities, a chair of the Centre of Czesław Miłosz, Vytautas Magnus University, Kaunas

Adresas / Address: Laisvės av. 53-418, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: a.kovtun@hmf.vdu.lt

AUŠRINĖ KULVIETYTĖ-SLAVINSKIENĖ

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. 53-501, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: a.slavinskiene@mf.vdu.lt

VYTAUTAS LEVANDAUSKAS

Habilituotas humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorius ir dekanas, Kaunas
A professor and a chair of the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53-404, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: v.levandauskas@mf.vdu.lt

RŪTA MAŽEIKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, a lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: r.mazeikiene@mf.vdu.lt

TOMAS PABEDINSKAS

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantas, Kaunas
A Ph.D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: t.pabedinskas@mf.vdu.lt

VAIDAS PETRULIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Kauno technologijos universiteto Architektūros ir statybos instituto mokslo darbuotojas
Ph.D. in Humanities, a research fellow at the Institute of Architecture and Construction of Kaunas University of Technology
Adresas / Address: Tunelio str. 60, LT-44405 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: vaidas_petrulis@yahoo.com

JURGITA STANIŠKYTĖ

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. 53-401, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: j.staniskyte@mf.vdu.lt

RŪTA STATULEVIČIŪTĖ-KAUČIKIENĖ

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantė, Kaunas
A Ph.D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: r.statuleviciute@mf.vdu.lt

LIJANA ŠATAVIČIŪTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Kultūros, filosofijos ir meno instituto vyresnioji 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: lijana.sn@gmail.com

LAIMA ŠINKŪNAITĖ

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. 53-510, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: l.sinkunaite@mf.vdu.lt

NIJOLĖ TALUNTYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, a lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: Laisvės av. 53-515, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: n.taluntyte@mf.vdu.lt

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, 44309 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: v.truskauskaite@mf.vdu.lt

INDRĖ ŽAKEVIČIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto docentė, Kaunas
Ph.D. in Humanities, an assistant professor at the Faculty of Humanities, Vytautas Magnus University, Kaunas
Adresas / Address: K. Donelaičio av. 52, 44244 Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: i.zakeviciene@hmf.vdu.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.

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 pateikiamos diskelyje. Kiekvienoje iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas ir iliustracijos numeris.
- Autorius turi pristatyti redakcinei kolegijai vieną straipsnio recenziją, pasirašytą mokslininko, atitinkamos srities specialisto.



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.

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 record on the CD. 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, 4. Menas ir tapatumas / Art and Identity. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008. 220 p.

ISSN 1822-4555

Ketvirtajame *Meno istorijos ir kritikos* numeryje *Menas ir tapatumas* analizuojamos įvairios tapatumo apraiškos mene. Straipsniuose aprėpiamas ilgas Lietuvos kultūros istorijos laikotarpis – nuo LDK iki pat šių dienų. Autoriai atkreipia dėmesį į meno kūriniuose aptinkamą tapatumo sampratos kaitą, susijusią su skirtingais Lietuvos istorijos ir sociopolitinės raidos laikotarpiais. Sudėtingą ir platų tapatumo problematikos spektrą išskleidžia publikuojamas Izraelio architektūros tapatumo problematikai skirtas straipsnis.

UDK 7(05)

MENO ISTORIJA IR KRITIKA

ART HISTORY & CRITICISM

4

Menas ir tapatumas

Art and Identity

Kalbos redaktoriai / Language Editors: Jurgita Vaičenonienė (anglų k. / English language),
Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Santraukų vertėja / Abstracts translated by: Jurgita Vaičenonienė

Viršelio dailininkas / Cover design by: Gintautas Leonavičius

Viršelio iliustracija / Cover illustration: Andrius Kavaliauskas, *Pėdsakas* / A Trace, Kaunas.

2008 08 25. Užs. Nr.

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas