

ISSN 1822-4555

mik

Meno istorija ir kritika 9
Art History & Criticism

SACRUM ET PUBLICUM



REDAKCIINĖ KOLEGIJA / EDITORIAL BOARD

Pirmininkas / Editor-in-chief:

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

Redakcijos taryba / Editorial Council

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

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

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

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

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

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

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

Redakcijos valdyba / Publisher Board

Dr. Linara Dovydaitytė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Dr. Tomas Pabedinskas (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Doc. dr. Aušrinė Slavinskienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva / Vytautas Magnus University, Lithuania)

Atsakingoji sekretorė/ Secretary of the Responsible

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

Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Pratarmė / 5

Preface / 6

I. SACRUM DIMENSIJA: MENO TEORIJOS IR ARTEFAKTAI SACRUM DIMENSION: THEORIES OF ART AND ARTIFACTS

Vytautas Levandauskas

Sacral Origin Theories of Classical Order / 8

Klasikinio orderio sakralinės kilmės teorijos

Virginija Vasiliauskienė

Citatos ir jų identifikavimo būdai Konstantino Sirvydo *Punktuose sakymų* / 15

Quotations and Methods of Identifying them in Konstantinas Sirvydas' *Punktai Sakymų*

Martynas Petrikas

To Engage or to Be Engaged: Among Differences and Similarities of Theatre in Lithuania and Poland / 30

Angažuoti ar angažuotis: Lietuvos ir Lenkijos teatro panašumai ir skirtumai

Wojciech Bałus

„Sie Verstehen keine Kunst, aber Begreifen Ihren Geist“. Die Stellung der Krakauer Franziskaner
Zurkunst um 1900 / 37

„Jie nesupranta meno, bet suvokia jo dvasią“. Apie Krokuvos pranciškonų požiūrį į meną apie 1900 m.

Raimonda Kogelytė-Simanaitienė

Glass Images, Spiritual Experiences and Belief Disclosures in Eimutis Markūnas' Stained
Glass Windows / 52

Stiklo vaizdiniai, dvasinės patirtys ir tikėjimo atskleidimas Eimučio Markūno vitražuose

Gintautas Žalėnas

Cum Signo Campanae. The Origin of the Bells in Europe and their Early Spread / 67

Cum signo campanae. Varpų atsiradimas Europoje ir ankstyvoji jų sklaida

II. VARIA

Howard Bossen, Eric Freedman, Julie Mianecki

Shaped by Fire: How Photographers Gain Access to Steel Mills / 96

Užgrūdinti ugnimi: kaip fotografai skinasi kelią į plieno gamyklas.

Gintautas Mažeikis

ES KI ir komunikacinio veiksmo Lietuvoje kritika / 111

EU CI and Critique of Communicative Reason in Lithuania

Ina Pukelytė

Komunikaciniai veiksmai kultūros ir kūrybinių industrijų kontekste / 126

Communicative Actions in the Context of Cultural and Creative Industries

Jurgita Staniškytė

Auditorijų plėtra: tarp teorinių koncepcijų ir Lietuvos teatro realybės / 135

Audience Development: Between Theoretical Concepts and Realities of Lithuanian Theatre Institutions

Edgaras Klivis

Kultūros institucijų komunikacija: atviro kodo modelis ir vartotojas kaip gamintojas / 142

The Communication of Cultural Institutions: Open Source and Consumer as Producer

Linara Dovydaitytė

Komunikacijos samprata muziejuose: dialogo link / 152

The Notion of Communication in Museums: Towards a Dialogical Approach

III. IKONOGRAFIJA

ICONOGRAPHY

Vytautas Levandauskas, Nijolė Taluntytė

Jono Lukšės Kauno šventovių piešiniai / 162

Jonas Lukšės Shrine Drawings in Kaunas

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS / 210

2013-aisiais paminėtas Žemaičių krikšto jubilėjus. Lietuva prieš 600 m. pasirinko krikštą. Prasi-dėjo mūsų krašto integracija į Vakarų kultūrą. Tad žurnalo *Meno istorija ir kritika* devintojo numerio tema – sakralumas, sakralieji artefaktai, senieji ir šiandieniniai kontekstai. Žurnalo autoriai aprėpė didelį chronologinį sakralinio meno tarpsnį: nuo europietiško varpo genezės ir sklaidos krikščioniškajame pasaulyje iki dvasinių krikščionio patirčių šiuolaikinio dailininko vitražuose. Sudarant žurnalą stengtasi atskleisti sakralinių kūrybinių erdvių įvairovę, neapsiribojant viena meno ar paveldo rūšimi. Šalia sakralinių architektūros teorijų, Stanisława Wyspiańskio vitražų Krokuvos Pranciškonų bažnyčioje tyrimų, spausdinama ir Lietuvos visuomenei pristatoma išskirtinės svarbos didžiulio tiriamojo darbo – Konstantino Sirvydo *Punktų sakymų* – dalis, kurioje išskleidžiama Konstantino Sirvydo lietuviška frazeologija, lietuvių kalbos žodžiais prabylantis krikščionybės pasaulis, neabejotinai patrauksiantis ikonografijos tyrėjų ar teologų dėmesį. Saviti, bet labai svarbūs lietuvių ir lenkų kultūroms aspektai pateikiami tiriant Adomo Mickevičiaus *Vėlinių* interpretacijas lietuvių ir lenkų teatruose.

Varia skyriuje spausdinamas JAV tyrėjų straipsnis apie plieno liejyklas, paremtas dokumentine fotografija ir interviu, keliantis dokumentikos tyrimų etinius ir teisinius aspektus.

Šįkart VARIA skyriuje spausdinamas gana vientisas tematinis ciklas, skirtas šiuolaikinės visuomenės aktualijoms. Mokslininkų grupė pristato naujausius tyrimus, susijusius su kultūrinių ir kūrybinių industrijų perspektyvomis. Teigiama, kad komunikacinių veiksmų kaita rinkos ekonomikoje yra susijusi tiek su politiniu, socialiniu visuomenės diskursu, tiek ir su to diskurso paskatintu technologijų vystymusi. Svarbiausia turinio skleidimo terpe tampa socialiniai tinklai, kuriems sudarė sąlygas komunikacinės technologijos. Straipsniuose kritiškai analizuojama Lietuvos kūrybinių industrijų vieša komunikacija su kultūros ir kūrybos sektoriais, teigiama, kad kitokie komunikacijos modeliai ir aktyvus piliečių ir vartotojų įsitraukimas į kūrybos procesą šiuolaikinių kritikų ir teoretikų matomas kaip vienintelis tinkamas atsakas į kultūros legitimacijos krizę. Straipsniuose teigiama, kad ilgainiui didėjantis politinis bei socialinis spaudimas vers meno organizacijas peržiūrėti veiklos būdus ir „plėsti savų žiūrovų ratą“. Tai, ar teatrai ir muziejai taps gyvos bendrytės vieta, atsiveriančia įvairialypėms auditorijoms ir išlaisvinančia jų kūrybinį aktyvumą, priklausys nuo visų kultūros lauko dalyvių.

Devintajame žurnalo tome yra nauja rubrika *Ikono-grafija*. Žurnalo sakralinę tematiką papildė architektos dailininko Jono Lukšės Kauno šventovių piešiniai, atskleidžiantys neįtikėtinais gausia Kauno šventovių, konfesijų įvairovę.

The anniversary of baptism of Žemaičiai has been celebrated grandly. 600 years ago when choosing the baptism Lithuania turned to look into Europe decidedly. The integration of our land into the western culture was started. Therefore, the topic of the ninth issue of the journal *Meno istorija ir kritika* (Art history and critics) is sacredness, sacral artefacts, ancient and nowadays' contexts. The authors of the journal have embraced a vast chronological period of sacral art from the genesis and spread in the Christian world of European bell to spiritual experiences of a Christian in the stained glass created by the modern artist. When compiling the journal the variety of sacral creative spaces without restriction to a narrow kind of art or heritage. Next to the theories of sacral architecture, research of Stanisław Wyspiański's stained glass in Church of the Franciscan Order in Krakow, there is published and introduced to the Lithuanian society a part of exceptional importance huge research of Konstantinas Sirvydas' *Punktai sakymų* where Konstantinas Sirvydas' Lithuanian phraseology is extended, the Christian world speaking in the Lithuanian language undoubtedly will draw the attention of iconography researchers or theologians. Unique, however, very important aspects of sacredness in Lithuanian and Polish cultures are presented when researching interpretations of Adomas Mickevičius' *Vėlinės* (the day for commemorating the dead) in the Lithuanian and Polish theatres.

Chapter *Varia* presents the article of the USA researchers about steel mills based on documentary

photography and interview revealing ethical and legal aspects of documentary researching.

This time the chapter VARIA deals with quite compact thematic series dedicated to issues of contemporary society. The group of scientists presents the newest research related to perspectives of cultural and creative industries. It is stated that the change of communication activities in market economy is linked to both political, social discourse of society and technological development encouraged by this discourse. Social networks that create conditions for communication technologies become the main medium of context spread. In the articles where public communication between Lithuanian creative industries and cultural and creative sector it is stated that other communication models an active involvement of citizens and users into creation process is observed by present critics and theoreticians as the only suitable response into cultural legitimisation crisis. In the articles it is indicated that continuously increasing political and social pressure will make art organizations review own ways of activities and at least formally "increase the number of own spectators. Therefore, whether theatres and museums will become the place of live communication open to diverse audience and freeing their creative activities, will depend on all participants of cultural field.

The new column *Iconography* has appeared in the ninth issue of the journal. The sacral thematic is supplemented by the drawings of Kaunas sanctuaries of the architect-artist Jonas Lukšė revealing incredibly rich variety of sanctuaries, religions in Kaunas.

I. *SACRUM* DIMENSIJA:
MENO TEORIJS IR
ARTEFAKTAI

SACRUM DIMENSION:
THEORIES OF ART AND
ARTIFACTS

Vytautas LEVANDAUSKAS
Vytautas Magnus University, Lithuania

SACRAL ORIGIN THEORIES OF CLASSICAL ORDER

Key words: order, Vitruvius, architectural theory, sacrality

Classical order is particularly important in European architectural history. It is associated with ancient Greek and Roman culture, Renaissance art and finally with retrospektyvisms of New Ages. Order (Lat. *Ordo*, fr. *Ordre*, germ. *Order* – order) for centuries remained to be the essential system of temples, public or residential buildings and it consisted of three parts: 1) the main – *column*; 2) covering part above the column – *entablature* and 3) *pedestal* below the column.

The column was the most important form of artistic expression and it was the centre of attention for architects, artists and customers. For centuries artists searched for its perfect proportions, calculated structural properties, created a wide range of decor options, but each time they used to discover that it is not possible and even it is not necessary to surpass what once was created by Greeks and developed by Romans. Thus, there was contemplation about the divine nature of a column, its similarity to human beings and its organic origin.

The aim of this article is to review the main theories of orders from ancient times until the XIXth century, emphasizing their aesthetic and spiritual essence and the explanations of sacred column origin. This work is not meant to be a comprehensive review as it was not possible to read all architectural works. In 1832, in Vilnius University, Department of Architecture, a rich library in this field was destroyed during the liquidation of the university; books were stolen and transported to Kiev, Kharkov

and elsewhere. Therefore, when collecting data, the majority of publications were read abroad or their translations into Russian, Polish and Czech languages were used.

The oldest known work, containing the outlined rules of architecture is Vitruvius Pollio's treatise *The Ten Books on Architecture*, published in the 1st century BC and dedicated to the Emperor Augustus. Vitruvius attempted to summarize the Greek architecture, although he lived two centuries after their classical period (the V-IIIth c. BC). In this treatise order is often associated with gods. In the following line he explains the origin of the ancient Doric order:

When Doras, the son of Helen and nymph Ftija, reigned in Achaia and in the entire Peloponnese, in the old city of Argo he made a temple, which accidentally took a Doric shape of order and then he built temples of the same order in other Achaia cities, even though there were no rules of proportions then¹.

Vitruvius also indicates other orders that fit to be used for various temples of gods. The temples for Thunderer, Heaven, Sun and Moon should be open as these gods manifest in open, glowing sky. The temples for Minerva, Mars, and Heracles are Doric temples as the bravery of these gods requires buildings without any decorations. The Corinthian order would be most appropriate for the temples of Venus, Flora, Proserpina and nymphs since these dieties

are so tender that architecture also requires slender forms, colourfully decorated with leaves and twirls. What concerns the temples for Juno, Diana, Father Liberi and similar dieties, having applied Ionic order, an intermediate link between strict Doric and soft Corinthian buildings would be filled².

In his treatise Vitruvius presented the following lyrical legend about the form of Corinthian column's capitel:

A young girl, Corinth citizen, having attained the marriageable age, fell unwell and died. Her wet nurse, gathered her small things, which a girl cherished very much, put them into a basket, brought it to the graveyard and put on the grave. A tile had been placed over the basket to protect it from the weather. Accidentally, the basket was put on on the root of Acanthus. In spring, the pressed Acanthus' root let the leaves and sprouts out. The sprouts had grown through the basket's edges, reached the heavy tile and curled up in rolled tips. At that time, Callimachus (Kallimachos. - V. L.), who was honoured by the Athenians for his elegant, delicate marble works, was going through that tombstone and noticed a basket and it covering leaves' tenderness; he was impressed by that spectacle, original form and in accordance with that view he created the columns in Corynth, established their proportions and the rules of Corinthian order³.

For several centuries Vitruvius' treatise has been forgotten. Only in the XVth century it was discovered again and commented by theorists of Renaissance. It also gave birth to new interpretations of order's origin. After Vitruvius, the first work, examining the issues of order was an architectural treatise by Italian theorist Antonio di Pietro Averlino, who was also called Filarete (1400-1465). Filarete was a representative of the firmly rooted Christianity and he created theories of order's origin that corresponded to the spirit of that period. Filarete wrote a lot about Biblical character Adam, searching for a relationship between God and a human being. It could be assumed, he claimed, that those who invented orders, should have discovered a high

and well-built man, such as Adam was, because if God created his body, then consequently, it was created beautiful and extremely proportionous, only later nature divided people into high, short and those of medium height⁴.

Sacred theories of classical order's origin were developed in the Christian direction by Sebastiano Serlio (1475-1555), the Renaissance theorist of the XVIth century. In his books on architecture, he set to "correct" Vitruvius and suggested to use various orders in a different way. *We, Christians, have to follow a different order*, he wrote, and recommended to apply the Doric order for churches, sanctified for Jesus Christ, St. Peter, St. Paul, St. George and other saints, who were not professional soldiers but had enough strength and power to donate their lives for Christian faith. According to Serlio, the churches of Corinthian order should have been related to St. Virgin Mary, who was and remained virgin even after giving birth and in general for all the saints whose lives were virginity. The churches of Ionic order should have been assigned to all the saints, whose way of life was to be among the soft and tender, in other words, for holy wives, the former honorable mothers⁵. Serlio's order sacralization was a new way to express the spirituality of a building. It was a transition to the symbolic semantics, which transferred physical appearance into the second place.

Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) ir Andrea Palladio (1508-1580) were the most famous architects of Italian Renaissance whose theoretical works introduced classical forms into European architecture. Their treatises summarized Vitruvius' theories, provided order's canons, methods of their composition and construction rules. Vignola⁶ and Palladio's⁷ treatises were mostly widespread among the architects of northern European countries (including Lithuania) and they were often quoted in works of local theorists. The books of these two Renaissance giants were designed to be applied in practice as they were perfectly illustrated instructions for professional architects. However, due to such an applicable nature, in Vignola and Palladio's works less space was left for aesthetic contemplation and issues of order's origin.

Palladio's follower Vincenzo Scamozzi (1552-1616) completed theoretical explorations of the XVIth century Renaissance architects when in 1615, in Venice he published a huge treatise *The Idea of a Universal Architecture*⁸. There he developed Filarete's disclosed idea of the divine order's origin. Scamozzi in a new way gave a meaning to order's, i.e. order's (procedure) Latin lexeme *ordo* as the antipode of chaos:

Order (i.e. order – V.L.) has to be found in all the things, otherwise confusion would prevail and everything would turn into that Chaos, contemplated and sung by sages and poets; we will indicate that architecture, as the creator of the finest science, must contain order in itself (...). Thus we can claim, that the created things are composed of order (i.e. order – V. L.), created by God; that order, as well as decorations, dominate in all the things and it is also clearly visible in sciences and noble arts (...)⁹.

Thus, Scamozzi gave a huge spiritual meaning to a classic form, claiming, that in architecture order is a part of the same universal order created by God. Having highlighted the divine origin of the order, Scamozzi also individually assessed every order type. In particular, he adored the Corinthian order and considered it to be superior to others:

there is no such order among them all, which would be more pleasant and beautiful as the Corinthian one (...). In ancient times this order was used for decoration of temple facades and internal parts so as to show that the noblest and the most superior things are meant for gods (...). We will add that this order expresses the transparency of soul, which is suitable only in the presence of Supreme Being¹⁰.

Renaissance theorists' theories of the divine origin formulated a new approach the order as a spiritual phenomenon.

In the XVIth century works of architectural theory appeared in other countries. In 1550, in Zürich, an architect and wood carver Hans Blum published a

book *V. Columnae or description and application of five orders*. Blum suggested an original derivation of a Toscanian column: *some architects claim that it has gain its name from the giant Tuscan which was supposedly a German ancestor, as this column was the thickest and the largest of all*. Blum's attempt to associate a Toscanian column with the myth of his nation was new and perhaps the only one phenomena of this kind in the XVIth century. However, the author is original not only because of that. He compared the proportions of Toscanian column with a fat peasant and even called it a peasant column. It was an obvious order's desacralization by drawing attention to people from lower social stratum. However, Blum highlights order's sacrality elsewhere. He claims:

(...) This art is not invented from scratch, as it occurred thousands of years ago, reigning for Solomon who ordered the building of Jerusalem temple and royal palace of the Corinthian style, as it is said by Joseph¹¹.

In the XVIIth century the centre of architectural theoretical thought was transferred to France. New talents appeared after Philibert De L'Orme's (1510-1570) *First Volume on Architecture*, published in 1568. One of the most prominent talents was Roland Fréart de Chambray (1606-1676) – a representative of a noble family who had the highest impact on the social layers of his country. He became extremely famous after publishing *Parallels of Antique and Modern Architecture* in 1650. Chambray repeated Blum's described biblical theory of the Corinthian order:

though I do not dare claim that this profile (the Corinthian order – V. L.) exactly corresponds to the profile of Salomons'temple (...), the more I am convinced that it is as close to that as it can generally be according to the descriptions, provided by the Bible and famous historians and which are testified by Villalpand in his huge treatise¹². Chambray continues: If the churches and altars are built for those noble young ladies who, when defending Christianity in their youth age, suffered the cruelty of tyrants but overcame all the

tortures due to their strength, then is it possible to find something more expressive and corresponding to their dedication than this divine order! (...). In short, as it decorated the famous temple in Jerusalem, which never had any compeer, it can be rightly called the blossom of architecture, the order of orders (...)¹³.

In the evolution of architectural science, Chambrai was also distinguished as one of the first Hellenistic apologists who denied everything that did not meet the ancient Greek forms and aesthetic ideals. Later it became norm for the classicists of the XVIII-XIXth centuries but Chambre passed them all for more than a century. The author reminded Vitruvian's description of the Doric order, where it was compared with a powerful man, such as Heracles (Hercules) was, who was always depicted as barefoot. Therefore, Chambrai concludes that Greek Doric order has to be without base either, in other words, it must be *barefoot*. Greek Doric order had no base, it appeared only in Roman times. Thus, this theorist, referring to the image of the ancient god, made an attempt to dismiss that was not Greek.

In the XVIIIth century, the problem of sacral symbolism was not as popular as it was before. Then theorists were debating whether the order came from the similarity to the human body or whether it developed from wooden constructions. Jacques-François Blondel (1705-1774), the adherent of Anthropomorphic theory, in his *Cours d'architecture* reminded that the logic of the divine order's purpose cannot be ignored:

Take a look at Greek history and you will notice that Doric buildings were almost without exception assigned to Jupiter, Mars, Hercules, Ionic were assigned to Cybele, Juno, Proserpina and Corinthian – to Vesta, Flora, Hebei; if these three orders, together with Toscanian and Compositional, were equally applied for all types of buildings, then, such inconsistency would create greater that it can be imagined architectural monotony and inaccuracies in details¹⁴.

Italian scholar and journalist Francesco Algarotti (1712-1764), in his *Essays on Fine Arts*, related sacral order origin's explanations with the searches of organic origin. He wrote: (...) *The images of various forms' trees thin as spruce, stumpy as beech and also those of medium thickness, to which people face everyday, could give birth to the idea of different orders... It is easy to imagine how the most enduring and the largest boards were attached to the ends of the thickest tree trunks that were used for abutment. The entablatures, made of several parts were put on the top of those boards, whereas it was different with the trunks of slimmer trees. I would say it is not difficult to understand how appeared the two initial forms, which determined the Doric and Corinthian order and which, when being transmitted from one master to another, finally reached such beauty that one author – a foreigner, even stated that these were given to human by God as objects, the invention of which far exceeded the capabilities of the human mind*¹⁵. Here, Algarotti had probably in mind a German foreigner Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) who wrote that the Doric and Corinthian orders were given to people by God. Sturm is also quoted by another German author - Georg Wolfgang Krafft (1701-1754)¹⁶.

At the end of the XVIIIth century, there were such theorists that skeptically evaluated Villalpand's interpretation of the Corinthian order's origin. Francesco Milizia (1725-1798) was extremely skeptical. In the book *Principio di architettura civile* he wrote:

Father Villapand who generously searched for its (the Corinthian order – V. L.) origins dreamed- and he himself believed in that- as if God ordered Salamon to create this order and Greeks took it over from Jerusalem temple¹⁷.

Antoine Quatremere de Quincy (1755-1849) was critical about Vitruvius's interpretation on the Doric order's origin. He was convinced that the Doric order could have been created only by imitating the primitive wooden construction¹⁸.

Archeologic discoveries of the XVIII-XIXth centuries, achievements in exact sciences and finally educational philosophy encouraged architectural

theorists to be more accurate but everything that was created from Vitruvius to Classical times was not forgotten.

Lithuania also was not left behind by the theory of the divine order's origin. They came through the works of other theorists, who have been studied and assisted in shaping the view of artists.

The oldest architectural works of the XVI-XVIIIth centuries, written in Polish and spread in Lithuania were mainly practical manuals of construction and farming. Rules of order construction have been learned from Vignola and Palladio. However these two authors less attention paid to the problems of order's origin. Wojciech Bystrzonowski¹⁹ referred to Scamozzi. Martin Knackfuss, the developer of early Lithuanian classicism, responding to the anonymous letter about Vilnius City Hall construction in 1782, wrote:

of those, who I have been reading about, -Venetian architect Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi (...). I respect the latter for his novelty when defining the Ionic top (...)²⁰.

Department of architecture in Vilnius University has accumulated a set of theoretical works among which there were Vitruvius' *The Ten Books on Architecture* (published 1800-1801), treatises²¹ of Blondel, Scamozzi and other authors. Representatives of Lithuanian classical school were well acquainted with rules of the Classical order and mythological and anthropomorphic theories were helpful when shaping their artistic worldview.

Anthropomorphic theories, looking for similarities to a human being, were directly related to the sacral ones. Ancient Greek and Roman gods were human; biblical character Adam, created by God, had to be of divine proportions. It was a long time since Vitruvius associated the order with proportions of a man, a woman or a girl. Laurynas Gucevicus, the developer of Lithuanian mature classicism, was educated by anthropomorphic theories. His student Michał Szulc, having become a professor of Vilnius University, also focused on the relationship between human

and order proportions. His lectural notes contained a numeration of human body proportions according to Vitruvius and Albrecht Dürer²².

The developer of Late Classicism, a professor of Vilnius University and an architect Podczaszyński, following the French rationalist Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), distanced himself from anthropomorphic theories. In his treatise *Architectural Basics for Academic Youth*, he wrote: (...) *It would be better to adopt those rules that derive their (orders' – V.L.) shape from their purpose than to rely on the imitated similarity between the Toscanian cornice and human face seen from the profile*²³. However, even though Podczaszyński was utilitarian, in his work he preferred and most probably he was the only one who often used the most fragile, poetic and non practical in our conditions the Corinthian order (Ziliciai manor, Vilnius Evangelical Lutheran Church, Vilnius University Aula).

Podczaszyński's student Hipolit Rumbowicz in his treatise *On the Orders as Such* also criticizes the anthropomorphic theory: *How it is possible that, for instance, the human shape all parts of which are created for their own purpose can be an example for the support made of inanimate matter*²⁴? Meanwhile another Podczaszyński's student Jan Sobolewski in his treatise *On the Beauty of Buildings*, written almost at the same time, claimed that the most beautiful architectural forms are those that imitate nature if this imitation is wisely thought-over:

Thus, the purpose of human creation, regardless its focus, approaches to the purpose of the natural creation, because people follow nature and it is what brings nature and people together. This following has to be intelligent as only perfect things can be followed by (...) ²⁵.

Works of Vilnius University architectural theorists clearly reveal how sacral theories of order, having gone through anthropomorphic stage, achieved the searches of organic origin. Architectural theorists' attempts to provide order with a spirit did not disappear without a trace.

Notes

- ¹ Vitruvius. *Deset knih o architektuře*. Praha: Svoboda, 1979, p. 123.
- ² Ibid, p. 39.
- ³ Ibid, p. 125–126.
- ⁴ Таруашвили, Л. *Эстетика архитектурного ордера*. Москва, 1995, с. 49.
- ⁵ Serlio, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura. Regole generale di architettura*. Venezia, 1594. Libro 4, p. 139, 158, 169.
- ⁶ Vignola, Giacomo Barozzi. *V ordines Architecturae*. Venetia, 1562. Library of The Lithuanian Academy of Sciences, Manuscripts Department. A 427. First published in Rome 1562.
- ⁷ Vignola, Giacomo Barozzi. *V ordines Architecturae*. Venetia, 1562. Library of The Lithuanian Academy of Sciences, Manuscripts Department. A 427. First published in Rome 1562.
- ⁸ Scamozzi, Vincenzo. *Dell' Idea della architettura universale*. Venezia, 1615.
- ⁹ Ibid, p. 1–2.
- ¹⁰ Ibid, p. 121.
- ¹¹ Bluom, Ioannes. *Qvinque Colvmnarvm Exacta descriptio atque deliniatio, cum symmetrica earum distributone*. Froschauer, Zürich, 1550, p. 2–3. The author probably refers to a Jewish historian Flavius Josephus.
- ¹² Here Chambrat refers to the Spanish Jesuit Juan Bautista Villalpando (1552–1608) and Jeronimo de Prado (1547–1595) *Ezechielem Explanaciones, that were published in Rome in 1596–1604 m.* The authors of the treatise, having analyzed the antique and the Old Testament texts, claimed the the Corinthian order is earlier than others. Later researches of archeologists and art historians have

shown that the Corinthian order is the youngest of the three.

- ¹³ Chambrat, Fréart de. *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*. Paris, 1650, p. 70.
- ¹⁴ Blondel, Jacques-François. *Cours d'architecture*. T. 1. Paris, 1771, p. 434–435.
- ¹⁵ Algarotti, Francesco. *Saggi sopra le belle arti*. Livorno, 1764, p. 87–88.
- ¹⁶ Krafft, Georg Wolfgang. *Specimen emendationis theoriae ordinum architectonicum*. In: *Commentarii Academiae scientiarum Petropolitanae*. T. XI. Petropoll [Sankt-Peterburg], 1739, p. 288.
- ¹⁷ Milizia, Francesco. *Principio di architettura civile*. T. 1. Bassano, 1813, p. 90.
- ¹⁸ Quatremere de Quincy, Antoine. *Dictionnaire historique d'architecture*. T. 1. Paris, 1832, p. 538–539.
- ¹⁹ Bystrzonowski, Wojciech. *Informacja Matematyczna Rozumnie Ciekawego Polaka świat cały, niebo i ziemia i co na nich jest w trudnych kwestiach i praktyce jemuż ułatwiające...* Lublin, 1749.
- ²⁰ Sliesoriūnas, Feliksas. *Nauji duomenys apie Martyno Knakfuso veiklą*. In: *Lietuvos istorijos metraštis*. Vilnius, 1979, p. 84.
- ²¹ Works' inventory of Vilnius University Architectonic room 1832 Vilnius University Library, Manuscript Department, f.2, KC-332, p. 1–11.
- ²² Szulc, Michał. *The summary of civil architecture course. 1807–1808* Vilnius University Library, Manuscript Department, f.2, DC-163, p. 204.
- ²³ Podczaszyński, Karol. *Początki architektury dla użytku młodzieży akademickiej*. T. 2. Wilno, 1829, s. 154.
- ²⁴ Rumbowicz, Hipolit. *O porządkach architektonicznych w ogólności*. In: *Dziennik Wileński*, 1822, T. 2, s. 103.
- ²⁵ Sobolewski, Jan. *O piękności w budowlach*. In: *Dziennik Wileński*, 1823, T. 1, s. 492.

Vytautas LEVANDAUSKAS

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

KLASIKINIO ORDERIO SAKRALINĖS KILMĖS TEORIJA

Reikšminiai žodžiai: orderis, Vitruvijus, Renesansas, architektūros teorija, sakralumas

Santrauka

Straipsnyje siekiama apžvelgti pagrindines orderių teorijas nuo Antikos laikų iki XIX a., gilinantį jį jų dvasinę esmę, sakralizuotus klasikinio orderio kilmės aiškinimus.

Seniausias žinomas veikalas, kuriame išdėstytos architektūros taisyklės, – Vitruvijaus traktatas *Dešimt knygų apie architektūrą*, išleistas I a. pr. Kr. Autorius mėgino apibendrinti graikų architektūrą, nors pats gyveno daugiau kaip dviem šimtmečiams praėjus po klasikinio jų periodo (V–III a. pr. Kr.). Vitruvijus nurodo, kokius orderius dera naudoti įvairių dievų šventykloms. Minervos, Marso, Heraklio šventyklos statomos dorėninės: šių dievų narsumas reikalauja pastatų be puošybos. Veneros, Floros, Prozerpinos ar nimfų šventykloms tinkamiausias būtų korintinis orderis, nes tos dievybės tokios švelnios, jog ir architektūrai dera taikyti lieknas formas, spalvingai papuoštas lapais ir užraitomis. O Junonai, Dianai ir panašioms dievybėms skirtas šventyklos reikėtų statyti pagal jonėninį orderį, kurio šventyklos įsiterptų tarp griežtų dorėninių ir švelnių korintinių pastatų.

Klasikinio orderio kilmės teorijas krikščioniškąja kryptimi plėtojo XVI a. Renesanso teoretikas Sebastianas Serlio (1475–1555). *Knygose apie architektūrą* jis siūlė kitaip naudoti skirtingus orderius ir rekomendavo dorėninį orderį taikyti bažnyčioms, skirtoms Šv. Petriui, Šv. Pauliui, Šv. Jurgiui ar kitiems šventiesiems, kurie turėjo tvirtybės ir jėgos aukoti gyvenimą Kristaus tikėjimui. Serlio sukurta orderių sakralizacija buvo naujas būdas dvasingumui išreikšti. Tai – perėjimas į simbolinę krikščionių šventųjų semantiką.

XVI a. italų Renesanso architektų teorinius ieškojimus užbaigė Palladio sekėjas Vincenzo Scamozzi (1552–1616), 1615 m. Venecijoje išleidęs didžiulį traktatą *Apie visuotinės architektūros idėją*. Scamozzi suteikė klasikinei formai dvasinę prasmę, teigdamas, jog orderis architektūroje – tai tos pačios visuotinės Dievo sukurtos tvarkos dalis. Renesanso teoretikų dieviškos kilmės teorijos suformulavo naują požiūrį į orderį kaip į dvasios reiškinį.

XVI a. architektūros teorijos darbų pasirodė ir kitose šalyse. 1550 m. Ciuriche išėjo architekto ir medžio raižytojo Hanso Blumo knyga *V Columnae, arba penkių orderių aprašymas ir pritaikymas*. Toskaninės kolonos proporcijas jis lygino su storu valstiečiu ir netgi vadino ją valstietiška. Tai buvo akivaizdus orderio desakralizavimas, atkreipus dėmesį į žemesnį socialinį sluoksnį.

XVII a. architektūrinės teorinės minties centras persikėlė į Prancūziją. Po Philibert'o De L'Orme (1510?-1570) dar 1568 m. sukurto *Pirmojo tomo apie architektūrą* iškilo naujų talentų. Vienas ryškiausių buvo Roland'as Fréart'as de Chambrai (1606–1676), pasižymėjęs kaip vienas pirmųjų helenizmo apologetų, neigusių visa, kas neatitiko antikinės Graikijos formų ir estetinių idealų.

XVIII a. orderių sakrališkos simbolikos problema jau nebuvo tokia populiari kaip anksčiau. Teoretikai labiau diskutavo, ar orderis kilęs iš panašumo į žmogaus kūną, ar išsirutuliojo iš medinių konstrukcijų.

XVIII–XIX a. archeologų atradimai, tikslųjų mokslų pasiekimai, pagaliau šviečiamoji filosofija skatino architektūros teoretikus būti tikslesnius, tačiau tai, kas buvo sukurta nuo Vitruvijaus laikų iki klasicizmo, nebuvo pamiršta.

Orderių dieviškos kilmės teorijos neaplenkė ir Lietuvos. Jos atėjo su kitų šalių teoretikų darbais, kurie buvo studijuojami ir padėjo formuoti menininkų požiūras. Vilniaus universiteto architektūros teoretikų darbai akivaizdžiai atskleidžia, kaip sakrališkosios orderio teorijos, perėjusios antropomorfinį etapą, susitelkė ties organine architektūros kilme.

Gauta 2013-04-20

Parengta spaudai 2013-07-01

CITATOS IR JŲ IDENTIFIKAVIMO BŪDAI KONSTANTINO SIRVYDO *PUNKTUOSE SAKYMŲ*

Reikšminiai žodžiai: Konstantino Sirvydo *Punktai sakymų*; Šventasis Raštas; Vulgata; Bažnyčios Tėvai; biblinės citatos; biblinės aliuzijos; marginalijos; Sirvydo naujadarai; citatų rodikliai; teksto sluoksniai.

Konstantino Sirvydo *Punktai sakymų* (toliau – SP) laikomi vienu pačių reikšmingiausių ir vertingiausių lietuviško žodžio ir apskritai lietuvių kultūros paminklų. Tai knyga, prakalbusi apie krikščioniškųjų vertybių versmes originaliu nepasiskolintu paties Sirvydo balsu. Kalbininkų ir kultūros tyrinėtojų SP vadinami pirmąja originalia lietuviška knyga, pirmaisiais originaliais lietuviškais pamokslais, pirmuoju lietuviškos knygos vertimu į lenkų kalbą (Patiejūnienė 2005, 344; Ulčinaitė, Jovaišas 2003, 359; Zinkevičius 1996, 252; 1988, 256). Tačiau šios knygos originalumo samprata iki šiol nėra argumentuotai pagrįsta ir tvirčiau apibrėžta. Neaišku, ar rengiant šį pamokslų rinkinį buvo remtasi kokiais nors šaltiniais (o jei buvo – tai kokiais), nuosekliai netirta ir pati pamokslų sandara: jų struktūra ir turinys, teksto sluoksniai (Gelumbeckaitė 2003, 54). Dar 1994 m. Guido Michellini *Lituanisticoje* išspausdintame straipsnyje *Lietuvių kalbos senųjų raštų lingvistinės analizės klausimai* buvo išsakęs svarbią mintį: norint pereiti nuo senosios lietuvių kalbos išorinių ypatybių analizės prie gilesnių tyrimų, reikia turėti senųjų raštų kritinių leidimų, kuriuose būtų pateikti panaudoti šaltiniai (Michellini 1994, 13)¹. SP iki šiol nėra rimčiau patekę nė į teologų ir Biblijos tyrėjų akiratį. SP tekste esantys rašybos, morfologinių formų, sintaksinių struktūrų, stilistikos netolygumai ir įvairavimas buvo dažniausiai priskiriami tarmių mišiniui, pamokslų retorikai, rašomosios kalbos formavimuisi. Išvardytos priežastys ir buvo tas svarbiausias postūmis, paskatinęs labiau pasigilinti į SP teksto ypatumus ir jo genezę.

1. SVARBIAUSI *PUNKTŲ SAKYMŲ* TYRIMŲ ASPEKTAI

Kalbinis Sirvydo darbų aspektas jau nemažai tyrinėtas. Mokslo tikslais buvo ne kartą perleidžiamas ir jo rašytinis palikimas. Ypač didelio dėmesio yra susilaukę jo žodynai, kuriuos tyrė ir parengė spaudai Kazys Pakalka (1979; 1997). *Punktų sakymų* pirmosios dalies lietuviškas tekstas pirmą kartą Simono Daukanto ir Motiejaus Valančiaus iniciatyva pakartotinai buvo išleistas 1845 metais kunigo Leono Montvydo (Montvydas 1845). Pirmoji SP dalis 1884 m. Gottingene perleista ir vokiečių kalbininko Richardo Garbės (Garbe 1884). Fotografuotinį SP abiejų dalių leidimą 1929 metais išleido kitas vokiečių kalbininkas Francas Spechtas (Specht 1929). Abu vokiečių kalbininkai pridėjo savo įvadinis straipsnius apie SP kalbą. Ypač vertinga ir iki šiol aktuali yra Spechto studija. Tiesa, vienas kitas dalykas čia jau senstelėjęs, nes senųjų raštų, tarmių, leksikos tyrinėjimai beveik per šimtmetį yra gerokai pasistūmėję į priekį. SP perikopijų vertimo autorystės klausimu yra rašęs Jonas Kabelka (1938), Vaclovas Biržiška (1939; 1960), Zigmas Zinkevičius (1988). Išsamiausią Sirvydo bibliografiją sukaupė Vaclovas Biržiška (1960). SP genezę, tarminį pagrindą, leksiką ir fonetiką, kultūrinę Sirvydo aplinką, jo pavardės kilmę išsamiausiai yra tyręs Zigmas Zinkevičius savo straipsniuose ir knygoje (1968; 1971; 1972; 1977a; 1977b; 1980; 1981a; 1981b; 1988; 1996). Daug dėmesio Sirvydo rašybai, tarminiams ypatumams, linksnių ir prielinksnių vartojimui savo

darbuose skiria Jonas Palionis (1967; 1995; 1999). Kazys Morkūnas (1967; 1980) yra sudaręs SP veiksmažodžių indeksą, aprašęs dvigarsių vartojimą. Istorinės ir dalyvių sintaksės tyrimuose Sirvydu daug rėmėsi Vytautas Ambrazas (1979; 1990; 2006) ir jo disertantai (Erichsmeier 2005; Judžentis 2004; 2008; Vasiliauskienė 2008).

Tačiau SP taip pat yra ir pirmosios originalios lietuviškos homilijos – šventosios iškaltos atmaina, aiškinanti Šventojo Rašto skaitinį (Pociūtė-Abukevičienė 2002, 368; Subačius 2010, 17). Šis SP aspektas buvo tirtas gana menkai. Iki šiol buvo daugiau koncentruotasi ne į pamokslų struktūros ir turinio dalykus, bet ieškota Sirvydo filosofinės minties ir egzistencinės problematikos ištakų baroko epochos mąstytojų darbuose, gilintasi į pamokslų stilistiką. Sirvydo pamokslus su Mikalojaus Daukšos ir Petro Skargos pamokslais yra lyginusi Viktorija Vaitkevičiūtė (2006; 2008). Baroko stilistiką, retoriką, baroko idėjų epochos atspindžius pamoksluose tyrė Eugenija Ulčinaite (1978; 1984), Darius Kuolys (1987; 1992). SP reikšmingumą literatūrinės raiškos ir stiliaus formavimuisi yra iškėlęs Jurgis Lebedys (1977, 83-86).

Sirvydo gyvenimą ir veiklą, remdamasis jėzuitų archyvais, tyrė Paulius Rabikauskas (1982; 2002).

2. PUNKTŲ SAKYMŲ CITATŲ POŽYMAI

Pradiniame SP teksto analizės etape biblinius vardus ir juos supantį kontekstą buvo pamėginta susieti su atitinkamomis Šventojo Rašto vietomis, pasiremiant Petro Kimbrijo *Biblijos vardų žodynu* (Kimbrys 2000). Tuomet ir paaiškėjo, kad dauguma tų vardų funkcionuoja kaip sudedamoji citatų iš Šventojo Rašto dalis. Beveik tuo pat metu pradėtos tirti ir SP marginalijos: buvo analizuojamos jose pateiktos lotyniškos frazės ir šifruojami ten esantys sutrumpinimai bei nuorodos. Nuorodos marginalijose paprastai nukreipdavo į tas Siksto ir Klemenso Vulgatos vietas (BSIVV 2007), kuriomis buvo paremtas greta esantis lietuviškas ir lenkiškas SP tekstas. Marginalijose esančios lotyniškos citatos dažniausiai pažodžiui sutapdavo (jei nebūdavo kiek patrum-pintos) su atitinkamomis citatomis lietuviškame ir lenkiškame SP tekste.

Marginalijose esančias nuorodas, padėjusias identifikuoti lietuviško SP teksto citatas, neretai dar prireikdavo kruopščiai tikrinti ir tikslinti. Vėliau, geriau perpratus lietuviško teksto struktūrą, stilistiką, komponavimo metodiką bei jo kalbinio įvairavimo prigimtį, buvo aptikta nemažai ir tokių citatų, apie kurias jokios informacijos nei SP marginalijose, nei pačiame pamokslų tekste nebuvo. Pasirodė, kad Sirvydas pirmenybę teikė citavimui. Parafrazių SP gerokai mažiau. Pasitaiko aliuzijų ir atpasakojimų.

Atpažinti citatą SP tekste galima remiantis šia informacija ir šiais išvardytais požymiais:

1. Marginalijoje lotynų kalba pateikiamomis nuorodomis į Šventąjį Raštą ir cituojamą autorių.
2. Nuorodomis pamokslo tekste: kas tai pasakė arba iš kur vienas ar kitas pasakymas buvo imtas.
3. Įterptiniais žodžiais, į citatą įterpiamais paaiškinimais, citatos komentavimo stilistika pamokslų tekste.
4. Paminėtu bibliiniu ar kitu tikriniu vardu; retesniu žodžiu arba Sirvydo sukurtu naujadaru.
5. Stiliaus ir kalbiniais skirtumais tarp citatos ir pamokslų teksto.

Marginalijose paprastai pateikiami: lotyniški punktų ir jų dalių (papunkčių) pavadinimai, biblinių ir kitų citatų fragmentai su nuorodos į šaltinį santrumpa arba tik nuorodos santrumpa. Citatų vieta marginalijose nurodoma ne visada, o pati citata lotyniškai taip pat dažniausiai pateikiama ne visa ir ne visada. Tada svarbu remtis ir kitais aukščiau išvardytais pačiame pamokslų tekste aptinkamais požymiais. Iki trečdalio atvejų informacijos apie citatas marginalijose visai nėra arba ta informacija būna nepilna (pvz., nurodoma Šventojo Rašto knyga, bet nenurodomas jos skyrius ar versetas), yra neteisingų, tyrėjų klaidinančių nuorodų, kurios dažnesnės SP II. Citatos marginalijose ir tų citatų žodžiai taupant vietą trumpinami.

Gana sudėtinga ir painu SP tekste identifikuoti aliuzijų įvaizdžius, parenkamus iš pačių įvairiausių Šventojo Rašto ar religinių autorių veikalų vietų ir meistriškai Sirvydo įkomponuojamus į natūralią

teksto tėkmę. Ne vienas tų įvaizdžių buvo neteisingai priskirtas paties Sirvydo plunksnai (žr. 3.5. ir 4.).

4. NEBIBLINĖS CITATOS IR JŲ ATPAŽINIMAS

3.1. Kaip jau minėta, dažnai apie citatą pateikiama informacija ir patys citavimo požymiai tėra minimalūs. Citatos egzistavimą gali rodyti, sakysim, tik stiliaus pokytis pačiame SP tekste. Marginalijose esančiomis nuorodomis (jei jos apskritai pateikiamos) taip pat ne visada galima pasikliauti, nes jos dažniausiai yra labai konspektyvios ir nepilnos: tik autorių ir veikalų inicialai, Šventojo Rašto knygos santrumpa, bet nenurodytas jos skyrius arba versetas arba jis gali būti nurodytas netiksliai. Pasitaiko atvejų, kai citatą rodo tik koks vienas žodis, žodžio dalis arba autoriaus ir veikalo inicialai, įterpti į pamokslų tekstą arba nukelti į marginaliją:

3.2. SP I 308 sakoma: *Milek* tieg S. Hieronym. *Įkaytimu rašto / a piktibiu kuno n{e} milefi.*

Lotyniška santrumpa S. Hieronym. ir įterptinis žodis *tieg* yra neabejotini čia esančios citatos požymiai. Jokios kitos informacijos nei apie autorių, nei apie cituojamą šaltinį nepateikta. Net ir iškėlus prielaidą, kad cituojamas Šv. Jeronimas, šaltinio paieška užtruko. Citata buvo pamėginta perteikti dabartine lietuvių kalba (keliais variantais), o po to išversti į lotynų ir anglų kalbą (taip pat keliais variantais). Tokiu būdu pirmiausiai pasisėkė aptikti šios citatos atitikmenį anglų kalba: *Love the science of Scripture, and you will not love vices of the flesh*². Ir tik po to buvo identifikuotas lotyniškas originalo šaltinis, pasitelkus *Corpus Christianorum Series Latina*:

EPISTOLA CXXV. AD RUSTICUM MONACHUM: Iram vince patientia: AMA SCIENTIAM Scripturarum, et carnis vitia non amabis³.

3.3. Sirvydas buvo gerai susipažinęs su protestantizmo pradininkų ir jo pagrindėjų darbais. SP I 257 jis aštriai kritikuoja Jono Kalvino teiginį, kad joks Sakramentas negali panaikinti nuodėmės, žmogus vis tiek lieka sutepęs savo sielą:

Tęyp heretikay patis vnt įawis įžpažįsta / kad ira biaurus suodimis nuodemių dargus; Kadung

tiki ir mokia iog nufid{e}imay notšileydžia vnt krykšto / ney vnt kito kurio Sakramento / bet pridžiūwi ir prifeki aba kayp butu ifigieri prieg dufi{a}y atliekti.

Šiuo atveju rėmimosi šaltinį nustatyti buvo šiek tiek paprasčiau: marginalijoje labai sutrauktai pateikta vieno iš Jono Kalvino veikalų nuoroda *Caluin. lib: iustit: 3. cap: 12. g. 4.* ir lotyniška citata: *omnia hominum opera nihil funt nisi fordes & c. cap: 12. g. 9. & 11.* Iš šios informacijos pavyko atsekti, kad Sirvydo buvo remtasi: Johannes Calvinus. *Institutio Christianae religionis*, lib. 3, cap. 12.4. Citata marginalijoje patrumpinta. Ne visai aišku, kuri knygos vieta nurodyta skaičiais, einančiais po šios citatos, bet SP I 257 puslapio turinys rodytų, kad Sirvydas greičiausiai dar polemizavo ir su šiuo Kalvino veikalo lib. 3, cap. 3.11. išdėstyta nuodėmės ir kaltės samprata.

3.4. SP II 7 puslapio marginalijoje nurodytas šaltinis: *Flo: lib: 2. De gest: Roman: cap. 15.* Pačiame pamokslų tekste pasakyta:

Tęyp Rimionis ne noreio pagadint miefto Karthagines / idant iaunimás iu nepaľoftu ir nuog pateykos nepapiktu.

Šio šaltinio identifikavimą apsunkino ta aplinkybė, kad buvo remtasi ne pirminiu šaltiniu, o Liucijaus Anėjaus Floro padaryta Tito Livijaus knygos santrauka, pavadinta „Į dvi knygas sutraukta Tito Livijaus 700 metų karų istorija“, kur kalbama apie III Pūnų karą. Iš pradžių buvo iškelta keletas prielaidų dėl marginalijoje sutrumpintai nurodyto šaltinio ir tų prielaidų pagrindu patikrinta keletas galimų autorių: Juozapas Flavijus, Gaius Flaminius Nepos, Liucijus Anėjus Floras, Kvintas Fabijus Piktoras, Titas Livijus, Kvintas Kurcijus Rufas. Atsižvelgta ir į tai, kad marginalijose pateikiamoje informacijoje galėjo įsivelti klaida. Galiausiai buvo atsepta vieta aukščiau minėtame Liucijaus Anėjaus Floro veikale, kuria Sirvydas remiasi ir į kurią daro aliuziją: Lucius Annaeus Florus *EPISTOMAE DE TITO LIVIO BELLORVM OMNIVM ANNORVM DCC LIBRI . LIBER I (continuatio) XXXI. Bellum Punicum Tertium II. 15:*

Scipio Nasica servandam, ne metu ablato aemulae urbis luxuriari felicitas inciperet;

medium senatus elegit, ut urbs tantum loco moveretur. Nihil enim speciosus videbatur quam esse Carthaginem, quae non timeretur.

3.5.1. Kai kurie raiškūs pasakymai (tropai), plačiai funkcionavę to meto religiniuose raštuose, būdavo klaidingai priskiriami garsiems autoriams ir iš ten klaidingai percituojami kitų. Tokių vienas kitas pasitaiko ir SP. Kalbėdamas apie eretikus (protestantus), kurie tiki būsiantys išganyti tik savo tikėjimu, ir prieštaraudamas jų nuodėmės sampratai, Sirvydas sako:

SP I 257: *Gražieys tadu iš wiršsaus daros / o widuy biauorieys / kayp mešlas ųniegays apipiltas.*

Sirvydo pasitelktas tropas *kayp mešlas ųniegays apipiltas* nėra jo paties originalus posakis⁴, bet priskiriamas Martynui Liuteriui, tačiau minėta forma Liuterio veikaluose niekur nėra užfiksuotas. Nepaisant to, daugelis Liuterio tyrėjų pripažįsta, kad šis palyginimas visiškai atitinka jo mokymo ir raiškos dvasią. Artimiausiais jam laikomi du epizodai iš *Disputatio de iustificatione* (1536):

Aš esu anksčiau sakęs, kad mūsų teisingumas yra mėšlas dievo akivaizdoje. Taigi jei Dievas renkasi gražinti mėšlą, tai jo valia, jis tai gali daryti (versta iš *Luther's Works*, vol. 34, 184)⁵.

Visi išteisinti galėtų didžiulotis savo darbais, jei jie priskirtų dievui garbę dėl savęs. Tuo būdu jie nebūtų mėšlas, bet puošmena (versta iš *Luther's Works*, vol. 34, 178).

3.5.2. Kitu atveju Sirvydas pateikia kaip Augustino žodžius velnio (šėtono) palyginimą su prie lenciūgo pririštu šunimi, kuriam žmogus duodasi įkandamas:

SP II 71: *Ir todrin ųtebifi S. Aug{u}ųtinas / Kriksčionies to durnibey / kuris duoųtis tam ųuni lynchingu pririųtam ikuųti. Wezdekite broliey tieg / kaypo durnas ira ųmogus tafay / kuri ųsuo lynchingu pririųstas ikunda. Tu iop per gierius aba lapinimus ne prieyk / o anas tawifp ne dris prifiartint. lot gali / metities gali / ikuųt nieku budu nie gali / tiktay norinti.*

Augustino darbuose apie lojančius šunis (lot. *canis*

latrans, canes latrantes) kalbama 7 kartus, bet niekur jie nesiejami su velniu ar grandinėmis (lenciūgais). Lotyniškas tropas *canis latrans* krikščionių autorių buvo vartojamas pagonims ir eretikams apibūdinti⁶.

3.6. SP buvo cituota ar kitaip paminėta per 30 įvairių autorių (plg. su Gelumbeckaitė 2006, 245; 2008, 393-396; 2009, 68). Tai Bažnyčios tėvai, prancūzų teologai mąstytojai, romėnų autoriai, protestantizmo pradininkai ir jo pagrindėjai, šventieji: Atanazijus Aleksandrietis, Aurelijus Augustinas (10 kartų), Barlaamas ir Juozapatas, Bazilijus Didysis, Robertas Belarminas, Berengaras Tūrietis, Bernardas Klervietis, Ciceronas, Ulrichas Cvinglis (lot. *Ulricus Zuinglius*; vok. *Ulrich Zwingli*) Liucijus Anėjus Floras, Grigalius I Didysis (3 kartai), Hugonas Senviktorietis, Jeronimas (2 kartai), Jonas Auksaburnis, Jonas Kalvinas (2 kartai), Jonas Išmaldininkas (lot. *Joannes Eleemosynarius*); Kiprijonas Kartaginitis, Kirilas Aleksandrietis, popiežius Klemensas VI, Šv. Laurynas, Leta (romietė, minima Jeronimo laiške), Martynas Liuteris (2 kartai), Martynas Tūrietis; Mikalojus iš Miros (2 kartai), Ovidijus, Pseudo-Dionizijas Areopagitas, Sulpicijus Severas, Teofilaktas iš Ochridos, Tertulianas, Tomas Akvinietis (6 kartai), Alfonso de Tostado de Madrigal.

Dauguma jų citatų ir aliuzijų šaltinių buvo nustatyti remiantis aukščiau minėtais požymiais ir patikrinti pagal *Patrologia Latina*, *Patrologia Graeca* ir *Corpus Christianorum Series Latina* ir *Series Graeca*.

5. BIBLINĖS CITATOS IR JŲ ATPAŽINIMAS

3.1. Apie citatos buvimą SP I 381 (tiksliau, kaip buvo nustatyta vėliau, dviejų trumpučių citatų) galima spėti tik iš užuominos pačiame pamokslų tekste – *ape toki ųkundųiaųi raųstas*:

Akmuo ira kietas / kas akmenis krimta / tay ira to fwieto giero ieųsko / taps kietu kayp akmuo vnt dayktu iųganimuy fawo reųkiamu / fukietes io ųirdis kayp voła: ape toki ųkundųiaųi raųstas. *Sukietino weyduųs fawo labiaus negi voła*⁷ (Jer 5,3). *Sirdi fawo padeio aba padare kayp adamantu* (Zch 7,12).

Vulgata: Ier 5,3: *induraverunt facies suas super petram*

Za 7,12: *et cor suum posuerunt adamantem*

Tokiais atvejais citatos paieškai būdavo pasitelkiamos Šventojo Rašto konkordancijos – ieškoma atitinkamos frazės konkordancijoje. Paieška tapdavo gerokai paprastesnė, jei citatoje pavykdavo aptikti tikrinį daiktavardį ar šiaip kokį retesnį žodį, kurį būtų galima perteikti dabartine lietuvių kalba ir išversti į užsienio kalbas.

3.2. Tačiau kai kuriais atvejais senesnio žodžio ar paties Sirvydo sukurto naujadaro apibrėžtys „Lietuvių kalbos žodyne“ (LKŽ)⁸, nėra tiek tikslūs, kad jomis remiantis citatą būtų galima lengviau atpažinti, pvz., SP I 120-122 psl.:

Ir Apašt{a}las fako. *Ne efme futinkunčieys aba ne turime futektes muftit iz mufu / bet wifa futekte mufu ira iz Diewo* (2 Kor 3,5).

Žodis *sutektė* LKŽ apibrėžiamas kaip „gausumas“, šiuolaikiniame Šventojo Rašto vertime tai „tinkamumas“, o lotyniška jo reikšmė „tinkamumas, pasitikėjimas, pasikliovimas, saviklova“. Šios citatos atitikmuo A. Rubšio ekumeniniame Šventojo Rašto leidime išverstas taip:

2 Kor 3,5: *Ir ne todėl, kad būtume savaimė tinkami ką nors sumanyti tartum iš savęs, bet mūsų tinkamumas iš Dievo.*

Atitinkama vieta Vulgatoje:

II Cor 3,5: *non quod sufficientes simus cogitare aliquid a nobis quasi ex nobis sed sufficientia nostra ex Deo est*

Galbūt tinkamas žodis čia galėtų būti „gebėjimas“?⁹

3.3. Kaip jau minėta, nustatyti tikslią citatos vietą labai padeda ir tikrinio vardo pavartojimas citatoje:

SP I 191: *Kayp didinfime Zorobabeli: nes ir anas kayp žinklas vnt dešines runkos* (Sir 49,11); (Zerubabelis – Persijai priklausiusios Judėjos provincijos valdytojas).

Vulgata: Sir 49,11: *quomodo amplificemus Zorobabel nam et ipse quasi signum in dextera manu*

3.4. Tačiau neabejotina, kad pats dažniausias SP citatų rodiklis yra į jas įterptas žodelis *tieg*, SP tekste

pavartotas 308 kartus (SP I 157 kartus; SP II 151 kartą):

SP II 223: *Melinemis / tieg / io izgidity efme* (Iz 53,5).

Vulgata: Is 53,5: *livore eius sanati sumus*

SP II 223: *Izgidyk / tieg / dušiu máno / nes nufideiau tau* (Ps 41,5).

Vulgata: Ps 40,5: *sana animam meam quoniam peccavi tibi*

SP II 223: *Ne reykia / tieg / fweykiemus giditytoio / bet ferguntiemus ir ligonimus* (Mt 9,12).

Vulgata: Mt 9,12: *non est opus valentibus medicus sed male habentibus.*

SP I 92: *Kayp d{i}de tieg daugibe faldibes tawo W[i]ešpatie / kur{i}u izdeiey tiemus / kurie bios tawis* (Ps 31,20).

Vulgata: Ps 30,20: *quam magna multitudo dulcedinis tuae Domine: quam abscondisti timentibus te*

SP I 197: *Ieškokite tieg wiešpaties / kołay gal but raftas / žadinkite io / kołay arti ira* (Iz 55,6).

Vulgata: Is 55,6: *quaerite Dominum dum inveniri potest invoke eum dum prope est*

Sirvydas nebuvo pirmasis, pasirinkęs tokį citatų nurodymo būdą. *Tieg* tuo pačiu tikslu vartojamas ir Mikalojaus Daukšos Postilėje¹⁰, plg.:

SP I 304: *Weydekite tieg idant širdis iufu ne apfunktu apfiriimu ir girtiby* (Lk 21,34).

DP 16: *Weiždėkitė tieg / ir dabókites to / idánt arteš nė butú šyris iufu apfúkintos nūg apfiriimo/ ir girtibes rūpėfciau...*

Vulgata: Lc 21,34: *Adtendite autem vobis ne forte graventur corda vestra in crapula et ebrietate*

3.5. Prieš cituojant arba jau pacitavus dažnai nurodoma, kam pasakyti žodžiai priklauso, be to, citata, ypač SP II, iš teksto dar išskiriama ir skyrybos ženklais, pvz., SP II 119: *kalba Wiešpats; kálba Chryštufas; Táre Chryštus Žydamus*; SP II 252: *Teyp Apaštalas biło*; SP II 253: *Ape tu teyp kalba per*

Izáoioiu pats Wiešpats; SP II 87: kalba Dowidas šwyntas; SP II 125: Ape kuriu išmano ánuos žodžius / Daktaray ir i{ž}gulditoiey r{á}što; {á}pe kuriu išmano ir i{ž}guldžia Apaštalas žodžius; SP II 211: ir Apašt.; ir Apaštalas r{á}šo; Ir Ionas S; SP II 161: kaip vntay džiaugies Dawidas šventas Karalus; SP II 158: kaip r{á}štas biło; Kalba W. Diewas; Tay ráštas i{ž}guldžia tays {ž}odžieys; SP II 170: O ižguldidamas Anielas / koki tay rubay butu / kalba; SP II 74: taria Iobas S.; kalba Iobas šwyntas; Grygarius S. teyp ižguldžia tay; SP I 380: Teyp raštas biło; SP I 380-381: Aba paduos anuos tris dayktus / ape kuriuos škaytome Ewangelioy; ape toki škundžiaši raštas; SP I 203: Nes teyp biło Wiešpats ape tay Ewangeliofe; kaip ižgulde pats žodžieys anays; SP I 191: kaip rodžiafi iž rašto; SP I 121: Teyp šwyntas Auguštinas anuos žodžius ižgu{ll}džia; SP I 112: kuri raštas wadina; pagal {ž}odžiu paties Chrištaus; SP I 113: ižtare tuos didžius žod{ž}ius Iobas S.; SP I 90: atmindamas vnt anu žodžiu Wi{e}špaties; SP I 54: kaip Apaštalas vnt to ragina; SP I 52: kaip Apaštalas kalba; pagal Apaštalo; SP I 48: kaip Apaštalas biło; SP I 49: kaip kalba Petras šwyntas.

3.6. Pasitaiko atvejų, kai Sirvydo teiginį iliustruojančios citatos šliejamos viena prie kitos be jokių tarpų ar įterptų komentarų. Tai greičiausiai lėmė konspektivus, sutrauktas pamokslų turinys:

SP I 240: Vgni tieg degunčiu ažugiešia wundo / a mielaširdingas darbas priešinafi nufideimamus (Sir 3,30). Nufideimus tawo atpirk meylaširdingays darbays / ir neteyfibes tawo šufimilimu vnt pawargufiu (Dan 4,24).

Vulgata: Sir 3,33: *ignem ardentem extinguit aqua et elemosyna resisti peccatis*

Dn 4,24: *peccata tua elemosynis redime et iniquitates tuas misericordiis pauperum*

SP I 278: Prifakimas Wi{e}špaties š{w}iefus / apšweičius akis (Ps 19,9). Iey nori ineyt giweniman / a{ž}ulaykik prifakimus (Mt 19,17).

Vulgata: Ps 18,9: *praeceptum Domini lucidum inluminans oculos*

Mt 19,17: *si autem vis ad vitam ingredi serva mandata*

SP II 169: I{ž}dugu geribes io / kalba Powilas S. ir kantribes / ir ilgaľukio io paniekini? ne žynodamas iog geribe Diewo tawi gaylen v{ž} griekus tawo wiada? bet palig vžukietinimo táwo / ir šyrd{i}es nefigayľučios kraui šau ruštibi Diewo dienon ruštibes / ir áprayškimio teyfibes judo Diewo: kuris / atduos kuriamgi wienam palig dárbu io (Rom 2,4-6). Šufmílek vnt dušios táwo / megdamas Diewuy (Sir 30,24).

Vulgata: Rm 2,4-6: *divitias bonitatis eius et patientiae et longanimitatis contemnis ignorans quoniam benignitas Dei ad paenitentiam te adducit secundum duritiam autem tuam et inpaenitens cor thesaurizas tibi iram in die irae et revelationis iusti iudicii Dei qui reddet unicuique secundum opera eius*

Sir 30,24: *miserere animae tuae placens Deo*

3.7. Į citatą gali būti įterpiamas paaiškinimas (komentuojama citatos viduje!), pradedamas jungiamaisiais žodžiais *tai yra* ir kai kuriais atvejais nuo citatos dar papildomai atskiriamas skliaustais:

SP I 114-115: *Ira kielas* (tay ira dayktas / kuri daro) *kuris žmoguy regifi tiefus a gałas io weda ing šmerti* (Pat 16,25).

Vulgata: Prv 16,25: *est via quae videtur homini recta et novissimum eius ducit ad mortem*

SP I 42: *Namay tieg mano* / tay ira bažnčia / *namay ira maldos* / a ius padarete hoľu ľatru (Mt 21,13).

Vulgata: Mt 21,13: *domus mea domus orationis vocabitur vos autem fecistis eam speluncam latronum*

SP II 245: *Žodis* / tieg / tay ira funus Diewo / *kunu tapo* (Jn 1,14) / tay ira / {ž}mogum / vnt žiemes buwo regietas / ir fu žmonemis piarbuwineio (Bar 3,38).

Vulgata: Io 1,14: *Et verbum caro factum est*

Bar 3,38: *in teris visus est et cum hominibus conversatus est*

SP II 179: *Atľankifiu Kunigayksčius* (tay ira

pakorofiu) ir funus karalu / ir wifus kuriey wilki rubays fwećima{ž}iamifškieys / ir a{t} lankifiu wifus kuriey puykaudami žinge per flankfi (Sof 1,8-9).

Vulgata: So 1,8-9: *visitabo super principes et super filios regis et super omnes qui induti sunt veste peregrina et visitabo omnem qui arroganter ingreditur super limen*

SP II 96-97: *Kas waykfcioio tieg tumfibefe / ir nera iam fwiefos tay ira: kas buwo apfunkintas didžiomis priespaudomis / ir ne turi iofe lymgwibes ir linxmibes / tegul tieg wilti turi Wiešpaties w{á}rdi / ir tegul nufilaydžia vnt Diewo fawo (Iz 50,10).*

Vulgata: Is 50,10: *qui ambulavit in tenebris et non est lumen ei speret in nomine Domini et innitatur super Deum suum*

3.8. Minėta aiškinamoji frazė (*tay ira...*) gali eiti ir po citatos:

SP I 14: *Imk faw knigas didžias / ir rašik iofe plukfnu žmogaus (Iz 8,1) / tay ira fupraftinay rašik / adunt kiekvienas žmogus fskaytit ir išmanit galetu tas knigas.*

Vulgata: Is 8,1: *sume tibi librum grandem et scribe in eo stilu hominis*

SP II 189: *Praufiu / tieg / per wifas náktis lowu máno (Ps 6,7) / tay ira / per wifas naktis werkfiu v{ž}u nufideimus máno.*

Vulgata: Ps 6,7: *lavabo per singulas noctes lectum meum*

Vienu kitu atveju Sirvydas biblines citatas išskaido į atskiras frazes ir tarp jų terpia savo platenius komentarus ir paaiškinimus:

SP I 266: *Kas tieg mili dušiu fawo vnt to fwieto pražudis iu / tay ira kas inteykia kunuy fawo aba gieydulamus io prieš Diewo noru / prapuldins dušiu fawo: a kas ne kinčia dušios fawo: tay ira ne lėpina kuno / aba ne daro to / ko nori pikti pagieydimay io / vnt vmžino giwenimo ažulayko iu (Jn 12,25).*

Vulgata: Io 12,25: *Qui amat animam suam*

perdet eam et qui odit animam suam <...> in vitam aeternam custodit eam

SP I 110: *Swietas fu iuo / tay ira fu Diewu / prieš durnus tay ira prieš nufideieius / kariaus (Išm 5,20).*

Vulgata: Sap 5,21: *pugnabit cum illo orbis terrarum contra insensatos*

SP II 118: *Kiekwienas tieg / kuris gime iš Diewo / grieko ne dáro / (išmánik numarinunčio dušiu / nes mažus dáro) nes fekla io (tay ira Diewo milifta) iumpi ira (1 Jn 3,9).*

Vulgata: 1 Io 3,9: *omnis qui natus est ex Deo peccatum non facit quoniam semen ipsius in eo manet*

3.9. Atpažinti citatas ir išskirti jas iš originalaus autorinio Sirvydo teksto sluoksnio labai padeda skirtingi jų stilistiniai ypatumai, staiga pakitusi retorika ir gramatinės formos. Dažniausias citatų požymis – ne tiesioginė, o liepiamoji, geidžiamoji, tariamoji veiksmažodžių nuosaka, pirmasis ar antrasis veiksmažodžio asmuo, pirmojo ar antrojo asmens įvardžių, *mano, tavo* vartojimas vietoj *savo* dėl pažodinio vertimo, klausiamųjų, skatinamųjų sakinių tipai:

SP I 160-161: *Mes tieg pafiuti ir paduki / nuklidome nuog kielo tiesos / išilfome vnt kielo ne teyfibes ir prapulties. Ku mumus padeio aukštibe ir pašiputi{m}as / kokiū {n}audu mumus turtas atnešie? (Išm 5,6-8).*

Vulgata: Sap 5,6-8: *erravimus a via veritatis <...> lassati sumus in via iniquitatis et perditionis <...> quid nobis profuit superbia aut quid divitiarum iactatio contulit nobis*

SP I 223: *Ižtiefiau dungału mano vnt tawis (Ez 16,8).*

Vulgata: Ez 16,8: *expandi amictum meum super te*

SP I 354: *Ne duokite šwento daykto šunimus / ney berkite aba barftikite žimčiugu iufu pokim meytelu (Mt 7,6)*

Vulgata: Mt 7,6: *Nolite dare sanctum canibus neque mittatis margaritas vestras ante porcos*

SP I 355: *Kayp faldzios ira kalbos tawo gamuriu mano / labiaus negi medaus koris* (Ps 119,103)

Vulgata: Ps 118,103: *quam dulcia faucibus meis eloquia tua super mel*

SP I 320: Ku tolaus tureiau darit winničiey mano / o ne padariau? (Iz 5,4)

Vulgata: Is 5,4: *quid est quod debui ultra facere vineae meae et non feci ei*

SP II 4: *Saule tegul ne ažušileydžia vnt ruftibes iufu* (Ef 4,26).

Vulgata: Eph 4,26: *sol non occidat super iracundiam vestram*

SP II 39-40: Ir / kad darote Ełmužnu / ne trubikite (Mt 6,2). *Kad meldeš / iešk kamaron fawo / ir ažušiwieris melkis* (Mt 6,6).

Vulgata: Mt 6,2: *cum ergo facies elemosynam noli tuba*

Mt 6,6: *cum orabis intra in cubiculum tuum et cluso ostio tuo ora*

SP II 68: *Nužieminawau tieg pašniku {d}ušiū mano* (Ps 35,13).

Vulgata: Ps 34,13: *humiliabam in ieiunio animam meam*

SP II 71: *Szwišk o Iudo fwyntes tawo / ir átduok ap{3}adus tawo / nes ne priduos tolaus / idant pereytu tawimp Belialas / wifas prapuolet* (Nah 2,1).

Vulgata: Na 1,15: *celebra Iuda festivitates tuas et redde vota tua quia non adicies ultra ut pertranseat in te Belial universus interiit*

SP II 201: *Niekas notima dušios máno mań / bet aš nuog fawis pati{e}s demi iu* (Jn 10,18)

Vulgata: Io 10,18: *nemo tollit eam a me sed ego pono eam a me ipso*

3.10. Atskirų Sirvydo pamokslų punktų analizė rodo, kad citatos sudaro maždaug 20-25 procentus pamokslų teksto. SP I trečiojo pamokslo VI punkte (SP I 98-104) esama 11 citatų iš Biblijos, po vieną Aurelijaus Augustino ir Tomo Akviniečio citatą ir 3

aliuzijos. Be to, lotyniškoje marginalijoje dar duota nuoroda į Roberto Belarmino veikalą „Tredecima Controversia Generalis de Gratia Generi Humano in Primo Parente Collata“. Citatos sudaro 23 proc. viso šio punkto teksto (128 žodžiai iš 554). SP II penktojo pamokslo II punkte (SP II 116-120) vartojama 12 citatų iš Šventojo Rašto. Aliuzijų šiame punkte nėra. Citatos sudaro 30 proc. teksto (143 žodžiai iš 333).

SP pirmosios dalies pamokslų tekste identifikuota 550 biblinių citatų: 251 iš Senojo Testamento ir 299 iš Naujojo Testamento.

3.11. Sudėtingoms abstrakčiomis biblinėms sąvokoms perteikti buvo kuriami naujadarai. Sirvydas išsiskyrė nepaprastu atidumu ir dėmesingumu kiekvienam Šventojo Rašto žodžiui, kiekvienai jo frazei. Jei, pavyzdžiui, jis sukurdamas naują terminą, naujadarą, tai jį tikslumo dėlei neretai aiškindavo dar papildomai, pasitelkdamas pažodinį vertimą iš lotynų kalbos:

SP I 308: *Sedes tieg atškirtinis aba kuris pats wienas kur giwiena / ir tiles* (Rd 3,28).

Vulgata: Lam 3,28: *sedebit solitarius et tacebit*

Plg. Antano Rubšio vertimą: *Tesėdi jis vienas tyloje*.

Pateiktame pavyzdyje Sirvydas nesiriboja vien savo sudarytu naujadaru *atskirtinis* (LKŽ „atsiskyrėlis“). Jis per *aba* dar prideda *kuris pats wienas kur giwiena* – lotyniško žodžio *solitarius* „pats vienas, vienišas, atsiskyręs, pavienis“ prasminį vertimą į lietuvių kalbą.

Akivaizdus ypatingas Sirvydo jautrumas kiekvieno žodžio prasmei ir perteikiamos prasmės niuansui, ryškios ir jo pastangos terminologizuoti bei abstrahuoti kalboje jau funkcionavusių žodžių reikšmės ar jas pritaikyti ir keisti pasitelkus darybos priemones. Tik toks kruopštus darbas galėjo būti sėkmės laidas į be galo sudėtingo abstraktaus SP turinio perteikimą ir jo atvėrimą kitiems, pasitelkus Šventajame Rašte ir jo interpretatorių veikaluose apmąstytą žmonijos kultūrinę ir dvasinę patirtį. Pasiremkiame dar keliais jo Šventojo Rašto vertimo fragmentais. Pavyzdžiui, biblinėse citatose esančias lotyniškas sąvokas *hospitalitas*, *consors*, *temporalis*, *fides* jis verčia atitinkamais

savo sukurtais (kiek galima remtis LKŽ) terminais *svečiameilė, daliaėmis* (arba *dalinykas*), *ikmetis, tikė*:

SP II 241: *Meyle broliftes tegul atliekt iufpi / ir švečiameyles nožumirškite* (Hbr 13,1-2).

Vulgata: Hbr 13,1-2: *caritas fraternitatis mane at hospitalitatem nolite oblivisci*

SP I 99: *Per kuri / tay ira Iežu Chriftu did{ž} iaušius ir brungius žadeimus mums downoio idant per iuos taptume Dievo prigimimo daliaiemieys aba dalinikays* (2 Pt 1,4).

Vulgata: II Pt 1,4: *per quae maxima et pretiosa nobis promissa donavit ut per haec efficiamini divinae consortes naturae*

SP I 188: *ne daboimes tiemus dayktamus / kurie regifi / bet kurie ne regis. Nes kurie regis / ikmečieys ir{à} / o kurie ne regis vmžinays* (2 Kor 4,18).

Vulgata: II Kor 4,18: *non contemplantibus nobis quae videntur sed quae non videntur quae enim videntur temporalia sunt quae autem non videntur aeterna sunt*

SP I 256: *Ape tiki tieg kayp eldiia fufikule* (1 Tim 1,19).

Vulgata: I Tim 1,19: *circa fidem naufragaverunt*

3.12. Kai kurios biblinių citatų aiškiai rodo, kad Sirvydo buvo remtasi Siksto ir Klemenso Vulgata, kuri nuo 1592 m. buvo laikoma kanoniniu Katalikų Bažnyčios tekstu, ir versta iš jos:

SP II 211: *Wiešpátie / atwerk iiemus i{ž}du táwo werfmy wundenio giwo* (Sk 20,6)¹¹.

Vulgata: Nm 20,6: *Domine Deus <...> aperi eis thesaurum tuum fontem aquae uiuae*

SP II 211: *Ne pades nieko i{ž}day bediewiftes* (Pat 10,2).

Vulgata: Prv 10,2: *nil (non) proderunt thesauri impietatis*

Kitose Vulgatos versijose aukščiau cituotų eilučių iš Skaičių knygos dvidešimtojo verseto apskritai nėra, tačiau būtent jos Sirvydo yra nurodytos SP II 211

marginalijoje. Siksto ir Klemenso Vulgatos Patarlių knygos dešimtojo skyriaus antrajame versete, kaip ir SP II 211 marginalijoje, randame *nil*, o kitose versijose vartojamas *non*.

3.13. SP cituojama ar kitaip remiamasi dauguma Šventojo Rašto knygų. Iš Senojo Testamento nesi-naudota (arba nepavyko aptikti jokių duomenų, o autorius nuorodų nepateikė) tik 3 Istorinėmis knygomis: Rūtos knyga, Ezros knyga ir Esteros knyga; ir 3 Pranašų knygomis: Amoso knyga, Abdijo knyga ir Michėjo knyga. Iš Naujojo Testamento neaptikta jokių nuorodų ar užuominų į tris laiškus: Laišką Filemonui, Jono antrą laišką ir Jono trečią laišką. Ypač dažnai minimos ir cituojamos Pranašų ir Išminties knygos, o iš Antrojo kanono knygų – Siracido knyga; iš Naujojo Testamento – Evangelija pagal Matą, Laiškas romiečiams ir Pirmas laiškas korintiečiams.

3.14. SP II lenkiško teksto biblines citatas Jonas Jaknavičius¹² daugiausiai yra ėmęs iš Jokūbo Wujeko 1599 metais išleisto Šventojo Rašto vertimo:

SP II 8: *Tatay tieg dienoy pajniko iufu rundafi noras iufu* (Iz 53,3)

Wujekas: *oto prawi / wdzięń poftu wáßego nayduie fie wolá wáßá*¹³

Vulgata: Is 53,3: *ecce in die ieiunii vestri invenitur voluntas*

SP II 52: *Biioios tieg kur ne buwo baymes* (Ps 14,5)

Wujekas: *Tám drželi od boiáźni / gđzie nie było fráchu*

Vulgata: Ps 13,6: *trepidaverunt timore ubi non erat timor*

SP II 39: *Všeygas tieg širdiy fáwo pagu{l}de ábo paštáte* (Ps 84,6)

Wujekas: *Rozłożył wstępowania w fercu fwoim*

Vulgata: Ps 83,6: *ascensiones in corde suo disposuit*

SP II 157: *Bediewi ne teyfibes io fugauna ir nwtweria / ir wirwemis nufideimu fáwo fufirišá* (Pat 5,22).

Wujekas: *Niepráwości iego poimáia niezbożniká / á powrozámí grzechow fwych zwiázan bywa.*

Vulgata: Prv 5,22: *iniquitates suae capiunt impium et funibus peccatorum suorum constringitu*

Tačiau lenkiško teksto biblinių citatų šaltinius dar reikia sistemingai ir kruopščiai tirti (Rutkovska 2012). SP I lenkiško teksto biblinės citatos su Wujeko 1599 m. Šventojo Rašto vertimu dažnai nesutampa. Galimas daiktas, kad jos buvo verstos paties Sirvydo tiesiai iš Vulgatos arba buvo paimtos iš kito lenkiško Šventojo Rašto vertimo.

6. BIBLINĖS ALIUZIJOS

Aliuzijų įvairzdžiai gali būti parenkami iš pačių įvairiausių Šventojo Rašto vietų ir jais prisodrinamas sudėtingas daugiapakopis barokinis Sirvydo sakiny. Žemiau cituojama sakinio apimties ištrauka iš SP paremta 6 bibliniais tektais: Psalmynu, Jokūbo laišku, Išminties knyga, Jobo knyga, Izaijo knyga, Ozėjo knyga:

SP I 107: *Trumpas pagiwenimas / kuriu trumpiby rodžia mumus raštas / kad metus muju wadina worotinklieys (Ps 90,9) / žoły (Iz 40,6-8) / žiedu (Job 14,2; Iz 40,6-8) / dumays aba garu (Jok 4,14) / šiešielu / (Job 14,2; Išm 5,9) praeygu graytu eld{ios} vnt wunden{io} / prařkridimu paukščio vnt oro (Išm 5,10-11) / putu aba kunkaťu vnt wund{e}nio (Oz 10,7) / ir kitays wardays.*

Vulgata: Ps 89,9: *ani nostri sicut aranea meditabantur*

Iac 4,14: *quae enim est vita vestra vapor est ad modicum parens deinceps exterminatur*

Sap 5,9-11: *transierunt omnia illa tamquam umbra et tamquam nuntius percurrrens et tamquam navis quae pertansit fluctuantem aquam cuius cum praeterierit non est vestigium invenire neque semitam carinae illius in fluctibus aut avis quae transvolat in aere nulluminvenitur argumentum itineris illius*

sed tantum sonitus est alarum verberans levem ventum et scindens per vim itineris aerem commotis alis transvolavit et post hoc nullum signum invenitur itineris illius

Iob 14,2: *quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet*

Is 40,6-8: *vox dicentis clama et dixi quid clamabo omnis caro faenum et omnis gloria eius quasi flos agri exsiccaturum est faenum et cecidit flos quia spiritus Domini sufflavit in eo vere faenum est populus exsiccaturum est faenum cecidit flos verbum autem Dei nostri stabit in aeternum*

Os 10,7: *transire fecit Samaria regem suum quasi spumam super faciem aquae*

Taip pat plg. Iob 24,18: *levis est super faciem aquae*

Ir šiuo atveju Sirvydas atsakingai, tačiau labai apibendrintai nurodo, iš kur tie įvairzdžiai paimti: *kuriu trumpiby rodžia mumus raštas.*

IŠVADOS

Iki šiol kalbėdami apie Konstantino Sirvydo *Punktus sakymų* (SP) kaip apie vieną svarbiausių senosios lietuvių kalbos šaltinių, jo tekstą dalydavome į dvi dalis: perikopes (verstinis Evangelijų ištraukų tekstas) ir pamokslų santraukas (originalus Sirvydo tekstas). Naujausios SP teksto studijos rodo, kad pamokslų santraukų tekstas nėra vienalytis (homogeniškas). Jis sudarytas iš autorinio sluoksnio ir citatų. Sirvydas cituoja iš didžiosios dalies Senojo ir Naujojo Testamento knygų. Taip pat knygoje cituojama ar kitaip minima per 30 įvairių autorių. Tai Bažnyčios tėvai, prancūzų teologai mąstytojai, romėnų autoriai, protestantizmo pradininkai ir jo pagrindėjai, šventieji. Citatos sudaro nuo 20 iki 25 proc. pamokslų teksto. Sirvydas prioritetą teikia citavimui. Pamokslų citatos identifikuotos remiantis marginalijomis, informacija pačiame tekste: įterptiniais žodžiais (*tiegi*) ir paaiškinimais (*tay ira...*), retesniais žodžiais, tikriniais vardais; taip pat teksto stilistikos ir sakinio struktūros pokyčiais. Citatų identifikavimas turėtų padėti patikslinti

Sirvydo sukurtų ar terminologizuotų žodžių apibrėžtis LKŽ. Tikslūs ir atsakingi biblinių citatų vertimai rodo ypatingą Sirvydo kalbos pojūtį, kalbininko talentą, įsigilinimą į kiekvieną Šventojo Rašto žodį ir jo prasmę. Pasitelkęs naujadarą, Sirvydas aiškumo dėlei dažnai šalimais dar įterpdavo ir pažodinį vertimą iš lotynų kalbos.

Parafrazės SP nėra būdingos. Pasitaiko hagiografinių atpasakojimų. Autoriniame tekste taip pat nemažai biblinės ir to meto bažnytinės metaforikos (aliuzijų, įvaizdžių), kurią identifikuoti nėra paprasta. Ji meistriškai įlydyta į sirvydišką sudėtingos struktūros barokinį sakinį. Be citatų, biblinės, bažnytinės ir tuometinio gyvenimo realiųjų aliuzijos ir įvaizdžiai autoriniame tekste sudaro dar vieną svarbų kultūrinį pamokslų klodą.

Medžiagos atrankos pamokslams principai, jos pateikimas ir komentavimas, poleminis turinys, atskaitingas ir kruopštus citavimas (dažniausiai paminint ar nurodant šaltinius ir / ar autorius), teksto struktūros logika rodo, kad ši Sirvydo knyga grindžiama mokslinių veikalų metodika ir turi moksliniam tekstui būdingus požymius. Čia pirmiausiai ir slypi šios knygos originalumo esmė ir vertė. Metaforų ir palyginimų Sirvydas pats beveik nekūrė, o sėmėsi jų iš Šventojo Rašto. SP turinyje atspindėti ne vien pamokslų sakymai, bet ir teologijos bei Šventojo Rašto studijoms reikalingi dalykai.

SP Šventojo Rašto citatos verstos iš Siksto ir Klemenso Vulgatos. Lenkiško teksto biblinės citatos SP II daugiausiai paimtos iš Wujeko 1599 m. Biblijos vertimo.

Šaltiniai

1. BSIVV - *BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM VERSIONEM* adiuvantibus B. Fisher, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele recensuit et brevi apparatu critico instruxit ROBERT WEBER / Editionem quintam emendatam retractatam praeparavit ROGER GRAYSON DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT, Stuttgart, Gesamtherstellung C. H. Beck, Nördlingen Alle Rechte vorbehalten, 2007.
2. *BIBLIA*, TO JEST KSIĘGI STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU, Z ŁACIŃSKIEGO NA JĘZYK POLSKI PRZEŁOŻONE PRZEZ KS. D. JAKÓBA WUJKA. Dosłowny przdruk z autentycznej edycji Krakowskiéj z. r. 1599, potwierdzonej przez Ś. Stolicę Apostolską i. j. w. księdza Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i Poznańskiego Z KILKOMA UWAGAMI, W KTÓRYCH SĄ UMIESZCZONE SŁOWA PODŁUG HEBREJSKIEGO ORYGINAŁU ZMIENIONE. STARY TESTAMENT ZAWIERA W SOBIE WSZYSTKIE KSIĘGI HEBREJSKIEGO ORYGINAŁU. WARSZAWA: BRYTYJSKIE I ZAGRANICZNE TOWARZYSTWO BIBLIJNE 1923.
3. *BIBLIJA arba ŠVENTASIS RAŠTAS*. Ekumeninis leidimas. Versta iš hebrajų, aramėjų ir graikų kalbų / ST iš hebrajų, aramėjų ir graikų kalbų vertė Antanas Rupšys, NT iš graikų kalbos vertė Česlovas Kavaliauskas, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 1999.
4. *Biblijos vardų žodynas* / sud. Petras Kimbrys, Vilnius: Aidai, 2000.
5. DP – Poftilla CATHOLICKA. Tái eft: Ižguldimas Ewangeliiu kiekvienos Nedelos ir švėtetes per wiffūs metūs. Per Kúnigą MIKALOIV DAVKSZ' Kanonika Médnikų, iz lėkiško pergūldita. Su walá ir dałáidimu wíreufiuių. W Wilniui / Drukárnioi Akadēmios SOCIETATIS IESV, A.D. 1599.
6. Floras, Liucijaus Anėjaus – Lucius Annaeus Florus *EPISTOMAE DE TITO LIVIO BELLORVM OMNIVM ANNORUM DCC LIBRI*. LIBER I (continuatio) XXXI. Bellum Punicum Tertium II. 15. In: *Epositomae Historiae Romanae Flori ab E. S. Forster editi apud Loeb Classical Library*, Londinio, MCMXXIX.
7. Kalvinas, Jonas – INSTITUTIO CHRISTIANAE RELIGIONIS IN LIBROS QUATUOR NUNC PRIMUM DIGESTA CERTISQUE DISTINCTA CAPITIBUS AD APTISSIMAM METHODUM AUCTA ETIAM TAM MAGNA ACCESSIONE UT PROPEMODUM OPUS NOVUM HABERI POSSIT IOANNE CALVINO AUTORE 1559. In: *CORPUS REFORMATO- RUM. VOLUMEN XXX. IOANNIS CALVINI OPERA QUAE SUPERSUNT OMNIA*. / EDIDERUNT GUILIELMUS BAUM EDUARDUS CUNITZ EDUARDUS REUSS THEOLOGI ARGENTORATENSES. VOLUMEN II. BRUNSVIGAE APUD C. A. SCHWETSCHKE ET FILIUM (M. BRUHN) 1864.
8. LKŽe – *Lietuvių kalbos žodynas*, 1–20 (1941–2002): elektroninis variantas / red. Gertrūda Naktinienė, Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2005 (www.lkz.lt).
9. Main volume text [OPERA OMNIA S. HIERONYMI.] Hieronymus Stridonensis: SANCTI EUSEBII HIERONYMI STRIDONENSIS PRESBYTERI EPISTOLAE SECUNDUM ORDINEM TEMPORUM AD AMUSSIM DIGESTAE ET IN QUATUOR CLASSES DISTRIBUTAE. (C,S) QUARTA CLASSIS COMPLECTENS EPISTOLAS AB INEUNTE ANNO 401, USQUE AD 420. SIVE HIERONYMI VITAE FINEM. EPISTOLA CXXV. AD RUSTICUM MONACHUM. In: *Patrologia Latina*. The Full Text Database. Vol. 22.
10. *Luther's Works*, Volume 34: *Career the Reforme IV* / Edited by Helmut T. Lehmann, Lewis W. Spitz, Augsburg Fortress Press, 1960.
11. Tazbir, Janusz 1984. Piotr Skarga *Kazania sejmowe* / opracował Janusz Tazbir przy współudziale

Mirosława Korolki. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.

12. SP I – PVNKTY KAZAN od Adwentu aż do Poftu / Litewskim izezykiem, z wytłumaczeniem ná Polskie PRZEZ Księdzǎ KONSTANTEGO SZYRWIDA / Theologǎ Societatis IESV / Z DOZWOLENIEM STARSZYCH wydǎne. W WILNIE W Drukárni Akádemię Societatis IESV Roku M. DC. XXIX.
13. SP II – PVNKTY KAZAŃ NA POST WIELKI Ięzykiem Litewkkiem Przez W. X. CONSTANTEGO SZYRWIDA Theologǎ Societatis IESV nápiřǎne. á Terař ná Polfki Ięzyk przętlumaczone / y oboiem do Druku podǎne. Zá pozwoleniem Stǎrřych. W Wilnie / W Drukárni Akademii Societatis IESV. Roku Pańskiego, 1644.

Literatūra

14. Ambrazas, Vytautas. *Lietuvių kalbos dalyvių istorinė sintaksė*. Vilnius: Mokslas, 1979.
15. Ambrazas, Vytautas. *Baltų kalbų lyginamoji sintaksė*. Vilnius: Mokslas, 1990.
16. Ambrazas, Vytautas. *Lietuvių kalbos istorinė sintaksė*. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2006.
17. Biržiška, Vaclovas. *Dar dėl Jaknavičiaus ir Ewangelie polskie y litewskie*. In: *Archivum Philologicum* 8, 1939, p. 49–82.
18. Biržiška, Vaclovas. *Aleksandrynas. Senųjų lietuvių rašytojų, rašiusių prieš 1865 m., biografijos, bibliografijos ir biobibliografijos. I. XVI–XVII amžiai*. Čikaga: JAV LB Kultūros Fondas, 1960.
19. Erichsmeier, Jovita. *Sudėtiniai sąlygos sakiniai Mikalojaus Daukšos ir Konstantino Sirvydo raštuose (lyginamoji analizė)*. In: *Kalbos istorijos ir dialektologijos problemos* 1, 2005, p. 161–187.
20. Garbe, R. *Szyrwid's punkty kazań : (punkty sakimu) vom Jahre 1629: mit einer grammatischen Einleitung*. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht, 1884.
21. Gelumbeckaitė, Jolanta. *Pirmasis lietuviškas pamokslų rinkinys – Wolfenbüttelio postilė (1573). Rankraščio kritinio komentuoto leidimo principai ir strategija*. In: *Archivum Lithuanicum* 5, 2003, p. 51–96.
22. Gelumbeckaitė, Jolanta. (rec.): *Textkritische Edition der Übersetzung des Psalters in die Litauische Sprache von Johannes Bretke, Pastor zu Labiau und Königsberg i. Pr., nach der Handschrift aus dem Jahre 1580 und der überarbeiteten Fassung dieses Psalters von Johannes Rehsa, Pastor zu Königsberg i. Pr., nach dem Druck aus dem Jahre 1625 nebst der Übersetzung des Psalters in die deutsche Sprache von Martin Luther nach der Ausgabe aus dem Jahre 1545, unter Mitarbeit von Friedemann Kluge. Mit einer Einleitung versehen und herausgegeben von Friedrich Scholz, Biblia Slavica, herausgegeben von Hans Rothe und Friedrich Scholz, unter Mitarbeit von Christian Hannick und Ludger Udolph, Serie VI: Supplementum: Biblia Lithuanica, Reihe 2: Editionsbande, Band 6. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh, 2002, LXXXI, 559 p.* In: *Archivum Lithuanicum* 5, 2003, p. 299–309.
23. Gelumbeckaitė, Jolanta. *Bažnyčios Tėvai XVI amžiaus lietuviškose liuteroniškose postilėse*. In: *Šv. Augustinas: tradicijos, kontekstai, interpretacijos / sud. Darius Aleksa. Christiana tempora* 2, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006, p. 236–264.
24. Gelumbeckaitė, Jolanta. *Nuo rankraščio iki kritinio komentuoto leidimo: senųjų lietuviškų tekstų editorikos problemos. Wolfenbüttelio postilės (1573) pavyzdys*. In: *Kalbos istorijos problemos* 2, 2008, p. 366–400.
25. Gelumbeckaitė, Jolanta. *Wolfenbüttelio postilė (1573) kaip seniausia lietuviška Antikos, Viduramžių ir Renesanso autorių antologija*. In: *Literatūra* 51(3), 2009, p. 66–80.
26. Judžentis, Artūras. *Šalutiniai daiktavardiniai 1647 m. evangelijų sakiniai*. In: *Baltistica* 39(2), 2004, p. 259–267.
27. Judžentis, Artūras; Lučinskienė, Milda. *Lyginamosios konstrukcijos 1647 m. Ewangelie polskie y litewskie vertime*. In: *Baltistica* 43(1), 2008, p. 71–89.
28. Kabelka, Jonas. *1647 metų evangelijos*. In: *Archivum Philologicum* 7, 1938, p. 73–87.
29. Kuolys, Darius. „Dvi tikrybi turi tiesa...“ J. Bretkūnas ir K. Sirvydas kultūros stilių kaitoje. In: *Pergalė* 6, 1987, p. 138–148.
30. Kuolys, Darius. *Asmuo, tauta, valstybė Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorinėje literatūroje. Renesansas ir barokas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų l-kla, 1992.
31. Lebedys, Jurgis. *Mikalojus Daukša*. Vilnius: Valsstybinė grožinės literatūros leidykla, 1963.
32. Lebedys, J. *Senoji lietuvių literatūra*. Vilnius: Moks-las, 1977.
33. *Lietuvos TSR bibliografija. Serija A. Knygos lietuvių kalba*, t. 1: 1547–1861, Vilnius: Mintis, 1969.
34. Lučinskienė, Milda. *Jonas Jaknavičius ir 1647 metų katalikiškos Evangelijos lietuvių kalba*. In: *Jono Jaknavičiaus 1647 metų Ewangelie polskie y litewskie / parengė Milda Lučinskienė*. Vilnius: Lietuvių kalbos instituto leidykla, 2005, p. 9–36.
35. Michellini, Guido. *Lietuvių kalbos senųjų raštų lingvistikos analizės klausimai*. In: *Lituanistica* 3(19), 1994, p. 12–15.
36. Mikolaitytė, Aurelija. *Barokiškieji K. Sirvydo Punktų sakymų ornamentai*. In: *Baltske jazyky v proměnach metod*, Brno: Masarykova universita, 2008, p. 109–118.
37. Montvydas, L. *PUNKTAY SAKIMU NU ADWENTA IKI GAWIENES, PAR KUNIGA KASTANTINA SZYRWIDA senowie iszduoti, o dabar darbu ir łobiu Kuniga Leona Montwida, Teologios Magistra, Sedos Klebona, isznauje iszspausti. WILNUI. Spaustuwey Jozapa Zawadzki, 1845.*
38. Morkūnas, K. *Mišrieji dvigarsiai am, an, em, en ir balsiai q, ę K. Sirvydo raštuose*. In: *Lietuvių kalbotyros klausimai* 9, 1967, p. 139–146.
39. Morkūnas, Kazys. *Konstantino Širvydo Punktai sakymų veiksmažodis (indeksas)*. In: *Lietuvių kalbotyros klausimai* 20, 1980, p. 109–222.
40. Pakalka, Kazys. *Pirmasis lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius: Mokslas, 1979.
41. Pakalka, Kazys. *Senasis Konstantino Sirvydo žo-*

- dynas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
42. Palionis, Jonas. *Lietuvių literatūrinė kalba XVI–XVII amžiuje*. Vilnius: Mintis, 1967.
 43. Palionis, Jonas. *Lietuvių rašomosios kalbos ir tarmių santykis XVIII a. LDK*. In: *Lietuvių kalbotyros klausimai* 39, 1999, p. 101–133.
 44. Palionis, Jonas. *Lietuvių rašomosios kalbos istorija*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1995.
 45. Pakalka, Kazys. *Senasis Konstantino Sirvydo Žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
 46. Patiejūnienė, Eglė. *Narsus mėginimas sukurti vientisą senosios literatūros vaizdą* (Recenzija). In: *Senoji lietuvių literatūra*, 19 knyga, 2005, p. 253–384.
 47. Pociūtė-Abukevičienė, Dainora. *Pamokslas*. In: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 368.
 48. Rutkovska, Kristina. *Konstantino Sirvydo Punktai sakymų (1629, 1644): išsamių tyrinėjimų pradžia*. In: *Lituanistica* 58, 2012, p. 309–319.
 49. Specht, F. *Šyrwids Leben und Schriften*. In: *Šyrwids Punktai sakimu (Punktų kazan), Teil I: 1629, Teil II: 1644, litauisch und polnisch mit kurzer grammatischer herausgegeben von Dr Franz Specht, Professor an der Universität Halle-Wittenberg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1929.
 50. Silvestras Gimžauskas. *Pamokslai / parengė Paulius Subačius ir Renata Taučiūtė*. Vilnius: LKMA, 2010.
 51. Tazbir, J. *Piotr Skarga Kazania sejmowe, opracował Janusz Tazbir przy współudziale Mirosława Korolki*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1984.
 52. Ulčinaitė, Eugenija. *Stiliaus rūšys ir funkcijos XVII a. retorikoje*. In: *Literatūra* 30 (3), 1978.
 53. Ulčinaitė, Eugenija. *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, 1984.
 54. Ulčinaitė, Eugenija; Jovaišas, Albinas. *Lietuvių literatūros istorija. XIII–XVIII amžius*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.
 55. Vaitkevičiūtė, Viktorija. *Pamokslų raiška ir adresatas*. In: *Senoji lietuvių literatūra*, 20 knyga, 2006, p. 21–51.
 56. Vaitkevičiūtė, Viktorija. *LDK katalikiškas baroko pamokslas. Tarp ars vivendi ir ars moriendi*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008.
 57. Vasiliauskienė, Virginija. *Lietuvių kalbos žodžių tvarka XVI–XIX a. Atributinės frazės*. Vilnius: Lietuvių kalbos instituto leidykla, 2008.
 58. Zinkevičius, Zigmas. *Apie 1605 m. katekizmo tarmę*. In: *Baltistica* 4, 1968, p. 109–116.
 59. Zinkevičius, Zigmas. *Dėl K. Sirvydo „Punktų sakymų“ genezės ir kalbos*. In: *Baltistica* 7(2), 1971, p. 153–167.
 60. Zinkevičius, Zigmas. *Lietuvių antroponimika*. Vilnius: Mokslo, 1977a.
 61. Zinkevičius, Zigmas. *Dėl lietuvių raštų kalbos kilmės*. In: *Baltistica*, 13 (1), 1977b, p. 237–244.
 62. Zinkevičius, Zigmas. *Rytietiškoji XVII a. lietuviškų raštų kalba, jos kilmė ir išnykimas*. In: *Baltistica* 8(1), 1972, p. 79–100.
 63. Zinkevičius, Zigmas. *Lietuvių kalbos istorinė gramatika*, t. 1. Vilnius: Mokslo, 1980.
 64. Zinkevičius, Zigmas. *Lietuvių kalbos istorinė gramatika*, t. 2. Vilnius: Mokslo, 1981.
 65. Zinkevičius, Zigmas. *Sirvydas ar Širvydas?* In: *Baltistica*, 17(1), 1981b, p. 28–41.
 66. Zinkevičius, Zigmas. *Lietuvių kalbos istorija III: Senųjų raštų kalba*. Vilnius: Mokslo, 1988.
 67. Zinkevičius, Zigmas. *The History of the Lithuanian Language*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996.

Sutrumpinimai

Bar	Barucho knyga
Dan; Dn	Danieliaus knyga
Ef; Eph	Laiškas efeziečiams
Ez	Ezechiello knyga
Hbr	Laiškas hebrajams
Išm; Sap	Išminties knyga
Iz; Is	Izaijo knyga
Jer; Ier	Jeremijo knyga
Jn; Io	Evangelija pagal Joną
1 Jn; I Io	Jono pirmas laiškas
Job; Iob	Jobo knyga
Jok; Iac	Jokūbo laiškas
2 Kor; II Cor	Antras laiškas korintiečiams
Lk; Lc	Evangelija pagal Luką
Mt	Evangelija pagal Matą
Nah; Na	Nahumo knyga
Oz; Os	Ozėjo knyga
Pat; Prv	Patarlių knyga
Ps	Psalmynas
2 Pt; II Pt	Petro antras laiškas
Rd; Lam	Raudų knyga
Rom; Rm	Laiškas romiečiams
Sir	Siracido knyga
Sk; Nm	Skaičių knyga
Sof; So	Sofonijo knyga
Zch; Za	Zacharijo knyga

Nuorodos

- ¹ Virginija Vasiliauskienė ir Kristina Rutkovska 2008–20011 m. parengė mokslinį kritinį Konstantino Sirvydo *Punktų sakymų* leidimą. Jo rengimą rėmė Valstybinė lietuvių kalbos komisija.
- ² Jerome: Letters and Select Works (Nicene and Post-Nicene Fathers, Volume 6, Second Series) by Philip Schaff and Henry Wace. *To Rusticus*, letter CXXV, 11, 1999, p. 248.
- ³ Hieronymus *Ad Rusticum*, ep. 125.11; Main volume text [OPERA OMNIA S. HIERONYMI.] Hieronymus Stridonensis: SANCTI EUSEBII HIERONYMI

STRIDONENSIS PRESBYTERI EPISTOLAE SECUNDUM ORDINEM TEMPORUM AD AMUSSIM DIGESTAE ET IN QUATUOR CLASSES DISTRIBUTAE. (C,S) QUARTA CLASSIS COMPLECTENS EPISTOLAS AB INEUNTE ANNO 401, USQUE AD 420. SIVE HIERONYMI VITAE FINEM. EPISTOLA CXXV. AD RUSTICUM MONACHUM. In: *Patrologia Latina. The Full Text Database*. Vol. 22.

⁴ Kadangi šio palyginimo nei autorius, nei šaltinis SP neįvardytas, todėl jo autorystė neretai priskiriama Sirvydui.

⁵ *Luther's Works, Volume 34: Career the Reforme IV* / Edited by Helmut T. Lehmann, Lewis W. Spitz: Augsburg Fortress Press, 1960.

⁶ Už konsultacijas šiuo klausimu ir suteiktą informaciją esu labai dėkinga prof. Wiliamui Schmalstiegui ir prof. Paul B. Harvey iš Pensilvanijos valstijos universiteto.

⁷ BIBLIJA arba ŠVENTASIS RAŠTAS.... 1999; plg. BIBLIA SACRA... 2007. Šiame straipsnyje ir toliau naudojama ir nuorodos pateikiamos pagal šiuos du aukščiau nurodytus Šventojo Rašto šaltinius.

⁸ Lietuvių kalbos žodynas (t. I–XX, 1941–2002): elektroninis variantas / redaktorių kolegija: Gertrūda Naktinienė (vyr. redaktorė), Jonas Paulauskas, Ritutė Petronienė, Vytautas Vitkauskas, Jolanta Zabarskaitė, Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2005, www.lkz.lt.

⁹ Lotyniško originalo ir lenkiško vertimo pagrindu bus galima patikslinti kai kurių Sirvydo sukurtų terminų apibrėžtis *Lietuvių kalbos žodyne*.

¹⁰ Poftilla CATHOLICKA. Tāi eft: Ižguldimas Ewangeliu kiekvienos Nadelos ir švėtes per wiffūs metų. Per Kúniga MIKALOIV DAVKSZ' Kanonika Médniku, iž lėkiško pergūldita. Su walá ir dařáidimu wíreufiui. W Wilniui / Drukárnioi Akadēmios SOCIETATIS IESV, A.D. 1599.

¹¹ BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM VERSIONEM

adiuvantibus B. Fisher, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele recensuit et brevi apparatu critico instruxit ROBERT WEBER Editionem quintam emendatam retractatam praeparavit ROGER GRYSON DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT, Stuttgart, Gesamtherstellung C. H. Beck, Nördlingen Alle Rechte vorbehalten, 2007.

¹² Jono Jaknavičiaus darbų ir veikalų autorystė (Biržiška 1960, 274–284; 1939, 79–82; Kabelka 1938, 73–87; Zinkevičius 1971, 153–154; Lietuvos TSR bibliografija 1969, 136; Lučinskienė 2005, 16–23), šalia kurių dažniausiai prirašoma *greičiausiai, spėjama, manoma, beveik*, ir jo paramos Sirvydui pobūdis dar tyrinėtinis, ypač nustatius tą faktą, kad Sirvydas *Punktuose sakymų* cituoja beveik iš viso Šventojo Rašto. Atrodo, primiršta ir Jurgio Lebedžio minima Krakių bažnyčios inventoriaus sąrašuose 1635 m. įrašyta knyga *Euangelia Polskie y Litewskie male* (Lebedys 1963, 365–366). Šiuo metu, kol nėra tam prieštaraujančių duomenų, autorės laikomasi nuostatos, kad Sirvydas, kaip ir Petras Skarga *Seimo pamoksluose* (Tazbir 1984), SP biblines citatas vertė pats. Tolesni tyrimai turėtų parodyti, ar skiriasi ir kiek skiriasi perikopijų, pamokslų autorinio teksto ir pamokslų citatų kalba.

¹³ BIBLIA, TO JEST KSIĘGI STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU, Z ŁACIŃSKIEGO NA JĘZYK POLSKI PRZEŁOŻONE PRZEZ KS. D. JAKÓBA WUJKA. Dosłowny przdruk z autentycznej edycji Krakowskiej z r. 1599, potwierdzonej przez Ś. Stolicę Apostolską i. j. w. księdza Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i Poznańskiego Z KILKOMA UWAGAMI, W KTÓRYCH SĄ UMIESZCZONE SŁOWA PODŁUG HEBREJSKIEGO ORYGINAŁU ZMIENIONE. STARY TESTAMENT ZAWIERA W SOBIE WSZYSTKIE KSIĘGI HEBREJSKIEGO ORYGINAŁU. WARSZAWA: BRYTYJSKIE I ZAGRANICZNE TOWARZYSTWO BIBLIJNE 1923.

Virginija VASILIAUSKIENĖ
Salt Lake City, USA

QUOTATIONS AND METHODS OF IDENTIFYING THEM IN KONSTANTINAS SIRVYDAS' PUNKTAI SAKYMŲ

Key words: Konstantinas Sirvydas' *Punktai sakymų*, the Holly Scriptures, Vulgate, Fathers of the Church, Biblical quotations, Biblical allusions, marginalia, Sirvydas' neologisms, indicators of quotations, text layers.

Summary

Until the present, when we used to talk about Konstantinas Sirvydas' *Punktai sakymų* (SP) as one of the most important sources for the Old Lithuanian language we divided his text into two parts: pericopes (the text translated from excerpts from the gospels) and summaries of sermons (Sirvydas' original text). The most recent research of SP shows that the text of the sermons is not homogeneous. It consists of the author's section and quotations. Sirvydas quotes from a large part of the books of the Old and New Testaments. Also in the book there are quoted or otherwise mentioned more than 30 different authors. These are Fathers of the Church, French theological thinkers, Roman authors, initiators and founders of Protestantism and saints. Quotations make up from 20 to 25 per cent of the texts

of sermons. Sirvydas gives priority to quotations. The quotations from the sermons are identified by marginal notes, information in the text itself, interpolated words (*tieg*), explanations (*tay ira...*), rarer words, proper names, changes in the text stylistics and structure. The identification of the quotations should help to make more accurate the definitions of LKŽ (*Lithuanian Academy Dictionary*), words created or given special meaning by Sirvydas. Accurate and careful Biblical translations show a special feel for the language, the linguist's talent, his deep understanding of each word of the Holy Scripture and its meaning. Making use of a neologism Sirvydas for clarity's sake frequently inserted alongside a literal translation from Latin.

Paraphrases are not characteristic of SP. Saints' lives are sometimes retold. In the author's text there is also a fair number of Biblical and ecclesiastical metaphors which are not easy to identify (allusions, images). They are masterfully integrated into the complicated structure of Sirvydas' baroque style. In addition to the quotations, Biblical, ecclesiastical allusions and allusions to the facts of every day life, and its various aspects in the author's text create still another important cultural layer of the sermons.

The principles of choice of materials for the sermons, the rendering, commentary, polemical content, responsible and painstaking quoting (for the most part mentioning or showing the sources and/or the authors) the logic of the structure of the text show that this book of Sirvydas is founded on the methodology of scientific works and has the hallmarks of a scientific work. Here most of all lies the essence and value of the originality and value of this book. Sirvydas himself hardly created metaphors and comparisons, but gathered them from Holy Scripture. In the content of SP have to be found necessary items not only for preaching sermons, but for studies of theology and the Holy Scriptures.

The quotations of the Holy Scriptures in SP are translated from the Sistine and St. Clemens Vulgate. The Polish Biblical citations of SP II are for the most part taken from Wujek's 1599 Bible translation.

Further investigations of the SP text should confirm even more certainly the fact that the Biblical quotations were translated by Sirvydas indeed.

Gauta 2013-09-01

Parengta spaudai 2013-11-03

Martynas PETRIKAS
Vytautas Magnus University, Lithuania

TO ENGAGE OR TO BE ENGAGED: AMONG DIFFERENCES AND SIMILARITIES OF THEATRE IN LITHUANIA AND POLAND¹

Key words: theatre in Lithuania, theatre in Poland, Enlightenment, Romanticism, engaged theatre, engaging theatre.

INTRODUCTION

The aim of this article is to discuss and to compare several aspects of two theatre cultures in neighbouring theatre cultures of Lithuania and Poland. As Lithuanian and Polish theatre histories are not only already established but also were opened to a process of revision and reformulation, usually gravitating from basal documentary scholarship towards broad realms of cultural history, this altogether provides with reference and inspiration to undertake an intriguing task to compare the bedrocks of theatre concepts in both countries. Moreover, it altogether invites for a possible redefinition of their similarities and differences as the cultures of two countries that until 1795 were part of joint Commonwealth in the eye of numerous commentators are regarded as naturally overlapping, interweaving and complementing each other.

This was exactly the case of narrative on Polish Romanticism and Adam Mickiewicz as its fundamental figure. Mickiewicz's residence and activities in Vilnius made not only the present Lithuanian capital into one of the "cradles" of Romanticism; it also coloured the imaginary development of Lithuanian culture of XIXth century with all the shades of romantic mentality and pursuits, sometimes extending Lithuanian version of Romanticism well into beginning of the next century.

The uneasiness with sometimes nonchalant usage of the term "Romanticism" in Lithuanian cultural history was signaled as late as in 2000 in a dedicated

conference hosted by Institute of Art and Culture in Vilnius. Among the papers, presented at the conference, explicitly framed as "Romanticisms after the Romanticism", historian Eligijus Raila's argument at the beginning and the background of Lithuanian Romanticism deserves a special attention. Exploring individuality and attitude to religion – key issues in Romanticist mentality, Raila argued that ideology of Enlightenment dominated in the Lithuanian intellectual field until 1863 (the year of January Uprising) whereas as such Lithuanian version of Romanticism should be regarded as a continuation of Enlightenment paradigm as well as a reaction to it².

Thus, this article addresses two issues. First, I would like to discuss and compare two conceptions of theatre, the one that brings us back to the Romanticist world-view and another that is rooted in Rationalist tradition of equaling theatre to the tool for improvement of its audiences. Secondly, I would like to show how these different yet sometimes overlapping conceptions informed the formation and development of theatre in Poland and in Lithuania, producing particular sets of ideas of a) what theatre is in relation to the society and b) what theatre is expected to do.

My argument, hereby, is based on the difference between *engaged* and *engaging* theatre. Polish theatre scholar Paweł Mościcki in his 2008 book *Politics of Theatre. Essays on Engaging Art*, dwelling on Jean-Paul Sartre, Antonin Artaud, Bertholt Brecht and above all Jacques Rancière and Alain Badiou, draws

a line of difference between *engaged* and *engaging* theatre as the former equals a display of social antagonisms on the stage to participation in social sphere, whereas the latter questions the very essence of social divisions³. Following Rancière's conception of political Mościcki argues that the *engaging* theatre is a foremost form for evoking a certain type of anthropological shift in the audience, for nurturing audiences' awareness of changeability in the structure of the reality and, above all, the *engaging* theatre has to "change adverse places into livable ones"⁴.

Such a distinction takes to the next one that I have derived from the discussion on popular or mass theatre where the question is usually raised: who makes such a theatre. Is it a theatre *by* the people, or *for* the people? As Patrice Pavis observes, that is an issue of rather political and not aesthetical field⁵ and as such it proves very relevant for my discussion on theatre concepts where one could be called a *romantic* appeal for the action and another – a *rational* quest for improving the audience.

The last pair of terms is the *bourgeoisifying* and the *enchancing* effect the theatre is capable to produce. The first instance describes the theatre that nurtures social advancement, i.e. the theatre that functions like a catalyst for an emancipatory process of bourgeois class-formation. Whereas I use the term *enchancing* in a sense to which Ludwig Tieck, Adam Mickiewicz and other Romanticists were used to. *Enchantment* here denotes a transformational power, a part of ritual that performers initiate on stage or indeed among and together with the audience.

CASE NO. 1 DEJMEK'S *DZIADY*

On 4 April, 1843 a Polish poet Adam Mickiewicz in his famous lecture XVI from four year course on Slavic literature at Collège de France is now believed having set a theory for a *romantic* tradition in Polish theatre and drama. A departure point for Mickiewicz was an assumption that a truly Slavic drama is yet to be written. Modestly omitting his own seminal drama *Dziady* – *The Forefathers Eve*, written between 1822 – 1860, he argued that most of currently available Polish plays are too contaminated with foreign influences and as such couldn't possibly

become a channel for revelation and dissemination of specific Slavic spirit⁶.

Metaphysical and mythical aspect in the theatre for Mickiewicz was of crucial importance, as he perceived the stage as a place where revelation in very religious sense happens⁷. At the core of his messianistic theory was a notion that the Slaves have never experienced a revelation of God in their original Pagan religion⁸. Consequently, due to the lack of solid mythology, they have retained the original and sophisms free spiritual strength that might prove vital not only for the preservation of the Slaves themselves, but also for the rest of the Western culture in its present dire state. This strength has only to be evoked *de profundis* of Slavic spirit and Mickiewicz saw the literature and above all drama and the theatre at its aid as a way to do it.

Yet Mickiewicz has not stopped there. In his lecture he also outlined the specifics of such a staging / revelation as well⁹. First, in a very modern way he denounced a hierarchy in basic elements of the theatrical event. A revelational experience had to be based on a self-governing ritual of the masses that attend the event. A performer, comparable to the folk story-teller, had to function here as a catalyst. His function was to channel revelational words of a playwright and to initiate an enchantment that in its turn would establish the sense of togetherness in experiencing the primordial power.

At Collège de France Mickiewicz himself gave a sample of such a sensation. Attendees of his lectures, including Jules Michelet and George Sand, among others left numerous notes on the effects the lecturer was capable to produce. First it was the "actor" himself to quote Michelet with "delicate yet completely wild features of the face partly covered in a wavy beard and hair, speaking in sublime and accentuated manner"¹⁰. Then Mickiewicz introduced a type of improvised lectures to the French audience. It is believed that he would thoroughly prepare the texts beforehand, but would not take them to the lectures¹¹. Finally, to describe the atmosphere of these "communions" or "spiritual feasts", I quote Michelet again: "His eyes full of blood were flashing, and we, the French, were drowning in tears. I had never seen

such lightnings before and I shall remember them forever.”¹²

It altogether brings us to the *enchantment* – a key term in Mickiewicz’s theory. Admittedly Mickiewicz begins with the literary spine of the production as every worthwhile literary work has a divine element in it: “a gentle breath from above”¹³. Yet it is a performer and staging that make transcendence visible and transport the beholders to the supernatural world. Divine presence at the mystery of the performance is to be evoked by a person that mediates and shares the common primordial sensitivities. Mickiewicz is very explicit here: such a performer is comparable to the folk storyteller that tells a story in his own name assuming certain part in the plot¹⁴. Thus, division between reality and fiction disappears; as it disappears between a performer and his audience. Mickiewicz rejects the conventional theatre building that imposes spatial separation: the production, he foresees, needs an arena and he gives the example of *Cirque Olympique* that actually existed in Paris until 1862¹⁵.

An elaborate notion of theatrical event obviously had to have its own cause. By the time of Mickiewicz lecture the state of Lithuanian-Polish Commonwealth was off the European political map for almost half of a century. Thus an utmost euphoria, reached at the performance, had to lead to the action. Mickiewicz’s far reaching project linked a revelational performance with spreading of primordial Slavic spirit across the Europe and subsequent raise of power capable to fight the supremacy of dehumanized politics embedded in imperial expansion of Prussia, Austria and above all Russia. This altogether was seen not only as a chance for resurrection of Polish statehood, but also as a cure for the whole Western culture.

Thus was the Mickiewicz’s model. Resting on typically Romantic triad of “revelation-inspiration-creation” it emphasized the performative aspect of the theatre and, above all, the spectator as integral part of the theatrical event. Using the modern terminology we could probably speak of a prototype “spectactor” as the performances outlined in Mickiewicz lecture are clearly done *by* everyone attending the event. Furthermore, Mickiewicz delivers a theory of an *engaging*

theatre as it allows experiencing the changeability for each and everyone gathered at the theatre – an almost physical experience that can possibly be translated into terms of the change in the reality.

As Polish scholars Małgorzata Sugiera and Mateusz Borowski note, in the course of the time Mickiewicz theory has not lost any of its appeal. In fact, in Poland it has become a basis and inspiration for so called “theatre of change”, a “performative” theatre sub-field, where emphasis on processual rather than final, on experience rather than artifact is discernible in the works of Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor and Gardzienice Theatre among others¹⁶. Yet my example comes from a very conventional theatre: the 1967 production of Adam Mickiewicz *Dziady* at *Teatr Narodowy* in Warsaw. I have chosen it to illustrate how the power of tradition can permanently inhabit the expectations of the audience.

The production in point was directed by Kazimierz Dejmek (1924–2002), a head manager of *Teatr Narodowy* at the time. Nothing in Dejmek’s preceding social trajectory could be associated with a subversive aims or ideas. On the contrary, in 1949 Dejmek declared his readiness “to serve and to co-create our political reality”, which won him a large credit at the field of power¹⁷. His 1967s production of *Dziady* was intended to celebrate 50th anniversary of October Revolution in Russia, thus Dejmek spoke of “progressive” version of famous classic: “Being a materialist I shifted Authors Christianity and Mysticism from devotional sphere into folk rituals alongside emphasizing revolutionary and patriotic features of the drama.”¹⁸

Yet the government officials were suspicious from the outset. The rumor spread, and public interest in Dejmek’s *Dziady* rose steeply. In the course of performance the audience vividly reacted to the patriotic and anti-Russian verses and Dejmek was accused of making “anti-Soviet” production¹⁹. Thus by the middle January 1968 the government decided to cancel the production altogether. Everybody knew that fourteenth performance of January 30 is the last one and the packed auditorium erupted with anti-governmental slogans. Upheaval continued on the streets, under the Mickiewicz monument, at the

University of Warsaw and became an overture to the massive political crisis, comparable to that in France the same year. Consequently, Dejmek was expelled from the Communist Party and from *Teatr Narodowy* altogether.

In his seminal book *Teatra Polskie. Historie* Dariusz Kosiński takes Dejmek's *Dziady* as an evidence of longevity and power of Romanticist tradition that exploded in Polish audiences: "what bursted and claimed its rights in 1967 and 1968 at *Teatr Narodowy* was a previously suppressed Romanticist theatre paradigm, a paradigm that calls not for representation and admiration of theatre art, but for its usage"²⁰. Thus, the grain of *engaging* to action rooted in Mickiewicz theory and solidified in Polish audience expectations on what theatre is called for cut across initial aims and goals of Dejmek's *Dziady* and actually called for a change in the structure of the reality.

CASE NO. 2 VAITKUS' *DZIADY*

The idea of theatre that would use Lithuanian language on stage started to evolve by the very end of the XIXth century. Its architects for a departure point chose a simple notion: the theatre in mostly illiterate rural regions of Lithuania could hold back intensive rusification, foster the rural communities and bring in a bit of enlightenment. Besides, as public gatherings (especially in urban milieu) the performances were to contribute to social contacts possibly resulting in formation of Lithuanian families – a crucial aspect for Lithuanian bourgeois class formation²¹.

The initiatory texts, what circulated in at that time illegal Lithuanian press shared the common belief that educated few have to bring the idea of gathering to make and watch the play to the people. The systematic approach was applied. First the plea for a Lithuanian drama was announced, and then readily produced texts gradually spread throughout the Lithuanian villages mostly with a help of students who were coming for summer vacations from their studies in Saint Petersburg, Warsaw or Cracow. The idea proved to be successful as these secret gatherings (that were illegal and punishable under the Russian law) by the turn of the centuries grew into considerable numbers.

Thus there was a launch of Lithuanian theatre and a cornerstone of its ethos – theatre is made for the people to improve them. "Gifted authors and actors are so capable to imitate everything that they can steer one's heart in every direction <...> These emotions are glorious as they soften hearts, guide towards the truth and kindness, in short – they beautify and educate the human." – stated Lithuanian press in 1879²². In the course of the time the patterns of improvement were changing rapidly yet in every case the theatre retained the status of authority that told its audience how to live and behave. For the Lithuanian theatre the aim of bourgeoisification of its audiences was its engagement too. First it was promotion of native language, then in the early XXth century theatre was reminding of the glorious moments in Lithuanian history to foster patriotism and ideas of national resurrection, whereas after the WWI and during the First Independence these were giving a way for establishing the bourgeois values.

Thus the theatre audience was expected to listen attentively and passively adopt the ideas that were expressed on stage, in the same manner as it happens in a classroom. It comes as a little surprise that the majority of Friedrich Schiller dramas were staged at the State Theatre in Kaunas – major theatre company in Interwar Lithuania. Schiller in his aesthetical writings gave a strong background here, arguing that it is a stage where "the thoughtful and the worthier section of the people diffuse the light of wisdom over the masses"²³. Besides, a stage defined in such way, in Schiller's opinion was capable to turn people into a *nation*.

The superiority of the stage embedded in a concept that equals theatre to moral institution had yet another aspect, namely the aesthetic one. In the course of time a fraction of Lithuanian theatre field was gradually developing the notion of theatre as an autonomous form of art. This was usually done by every younger generation of writers, directors and actors, who claimed that theatre imposes its own rules and is capable to change the society by perfecting its aesthetic sense. Even today the Statute of Lithuanian National Drama Theatre states: "it is an institution for creating and disseminating a professional theatre art of the highest aesthetical quality"²⁴.

Curiously it is the Soviet regime that provoked Lithuanian theatre makers to remember the emancipating power of the theatre in the second half of the XXth century. This time, not the direct notations (these were the domain of the official Soviet aesthetics), but artistic innovation and creativity were turned too. As Christopher Innes and Maria Shevtsova observe “The theatricality of political and social criticism <...> became a hallmark of the Eastern European directors who acquired, or were granted, the role of spokesperson for their nations <...> It is important to note that theatricality as a form of double-talk, which became a necessity under communism, metamorphosed after communism into a highly elaborated aesthetics in which critical perspectives were deeply embedded. Indeed, they were often buried deeply enough in the plethora of startling conceits, tumbling visual and aural images, and movement and dance, which, at first sight, looked fully incongruous, to make them seem totally enigmatic.”²⁵

Two items in this longish quote deserve special attention. The status of “a spokesperson” that directors were granted or were taking upon themselves implies the same hierarchical relationship with their audiences. Whereas “the plethora of startling conceits” and “tumbling images” disguising the political agenda is a key phrase as it exposes an aesthetical exclusivity that circumvent not only the eye of censor, but also that of the layperson. The Lithuanian *engaged* theatre of the late Soviet period invented a kind of semi-opaque mode of communication known as *metaphorical theatre*: very demanding and challenging because of aesthetic refinement in the eye of censors it could pass for a disinterested artistic imagination, while, ideally, the audience was expected to find a critical diagnosis of surrounding reality in it. Yet, as Edgaras Klivis observes, it is the common knowledge of possible intervention of a censor as well as the superior status of theatre artists as the heralds of the truth or the liberty, made the *metaphorical theatre* effective and possibly subversive²⁶.

Parts of *Dziady* were translated into Lithuanian and first published in 1899, yet the first production of Mickiewicz’s drama took place almost a century later on April 13, 1990 and was directed by Jonas Vaitkus at Lithuanian State Drama Theatre in

Vilnius. Both the date and the name of the director are of utmost importance here. First, the opening night coincided with the USSR’s ultimatum requesting to revoke the Declaration of Independent Lithuania in two days, and thus to reestablish Lithuanian SSR. Secondly, director Vaitkus was broadly known for its fierce anti-Soviet stance. Thirdly, in 1990 April 13 was a Good Friday – a commemoration of crucifixion of Jesus Christ and his death in Catholic culture.

Thus it would be difficult to find a more responsive emotional canvas for an opening of production where mysticism and ritual centres on the main theme of suffering and possible change. Yet Vaitkus’ *Dziady* proved to be an elaborated highly emotional and picturesque testimony of human suffering that by no means called for an immediate action. Lithuanian theatre critic Gražina Mareckaitė described several interesting discrepancies between Mickiewicz drama and performance: “the difference here is such as between vision and construction <...> This is not a spontaneous creative work of a poet. The director, emphasizing construction of the production, intentionally does not allow forgetting: we are at the theatre and observe how this production is made.”²⁷ Another, Lithuanian-Polish theatre critic Alvida Bajor noted that the production despite its emotional impact was inspiring the “subsequent contemplation” as if its effect would come with some delay²⁸. Moreover, asked about members of audience which were seen leaving before the production ended, Vaitkus stated, that it is a “normal” occurrence²⁹, thus showing that immediate “usage” and above all togetherness or “community” to use Mickiewicz’s wording are not among his aims: the theatre is made for the people, who are entitled either to accept and contemplate or to reject it.

CONCLUSION

Dejmek’s and Vaitkus’ *Dziady* were separated not only by the more than two decades, different cultural and political contexts and subsequent reverberations in the society. More importantly they were products of different ethe and ideas on how theatre produces its effects in the social field. On the one hand one

can observe the *collaboration*, which implies a lack of hierarchy between the stage and the auditorium, on another – a certain type of *prometheism* where theatre artists assume a mission towards their public presumably in need of one. These expectations and objectives the theatre is associated with as their roots have different approaches to togetherness and improvement yet their common ground lies in the same pursuit for a change. Despite the obvious differences in how *engaging* and *engaged* theatre functions the meeting point here is a constant belief in a political mission of stage. Evoking community, providing an “anthropological shift” or assuming position of a mentor are in fact two strategies for promotion of the change in reality, whereas their differences reveal how differently the development of particular national culture can shape theatre theory and practice within.

Notes

- ¹ The research presented in this article is made possible by the Postdoctoral fellowship, funded by European Union Structural Funds project “Postdoctoral Fellowship Implementation in Lithuania”.
- ² Raila, Eligijus. *Apšvieta versus Romantizmas. Lietuviškasis savitumas*. In: *Romantizmai po romantizmo* / Ed. by Giedrė Jankevičiūtė. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2000, p. 17.
- ³ Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, p. 23–24.
- ⁴ Ibid, p. 9.
- ⁵ See the discussion on mass theatre in Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- ⁶ Mickiewicz, Adam. *Dzieła. Tom XI. Literatura Słowiańska. Kurs III i IV* / Ed. by Leon Płoszewski. Kraków: Drukarnia Narodowa, 1953, p. 112.
- ⁷ Ibid, p. 110.
- ⁸ Dybizbański, Marek. *Mityczny teatr Lekcji XVI*. In: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia* / Ed. by Maria Kalinowska et al. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, p. 215–216.
- ⁹ Mickiewicz, Adam. *Dzieła. Tom XI. Literatura Słowiańska. Kurs III i IV* / Ed. by Leon Płoszewski. Kraków: Drukarnia Narodowa, 1953, p. 113–115.
- ¹⁰ „Figure fine, mais toute sauvage, perdu dans la flots de barbe et des cheveux, parole élanée, saccadée...” Michelet, Jules. *Légendes démocratiques du Nord* / Éd. par M. Cadot. Paris: Presses universitaires de France, 1968, p. 286.
- ¹¹ Axer, Jerzy. *Mickiewicz jako aktor prawdy*. In: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia* / Ed. by Maria Kalinowska et al. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, p. 204.
- ¹² „De sublimes éclairs s'échappaient de ses yeux sanglants, et nous Français, nous étions noyés de larmes. Je n'avais jamais vu pareils éclairs, et ceux-ci resteront toujours.” Letter by Jules Michelet printed in: Mickiewicz, Ladislas. *Inauguration du monument d'Adam Mickiewicz à Montmorency*. Paris: Librairie du Luxembourg, 1867, p. 41.
- ¹³ Mickiewicz, Adam. *Dzieła. Tom XI. Literatura Słowiańska. Kurs III i IV* / Ed. by Leon Płoszewski. Kraków: Drukarnia Narodowa, 1953, p. 110.
- ¹⁴ Ibid, p. 115.
- ¹⁵ Ibid, p. 114.
- ¹⁶ Sugiera, Małgorzata, Borowski, Mateusz. *Porządkować czy problematyzować* (introduction to Polish edition of Erica Fisher-Lichte's *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*) Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Wrocław, 2012, p. 10–11.
- ¹⁷ Filip, Magdalena. *Kazimierz Dejmek w raportach SB*. In: *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych* / Ed. by Robert Klementowski and Sebastian Ligarski. Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej, 2008, p. 198.
- ¹⁸ Kwiatkowski, Jaromir. *Dejmek. Bohater mimo woli*. In: *Uważam Rze*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/152134.html> Accessed 2013-09-15.
- ¹⁹ Filip, Magdalena. *Kazimierz Dejmek w raportach SB*. In: *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych* / Ed. by Robert Klementowski and Sebastian Ligarski. Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej, 2008, p. 199.
- ²⁰ Kosiński, Dariusz. *Teatra Polskie. Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN / Instytut Teatralny, 2010, p. 270.
- ²¹ Q. D. ir K. [Vincas Kudirka]. *Tėvyniški varpai*. In: *Varpas*. 1891, no. 2, p. 22.
- ²² Vaiszantas [Juozas Tumas]. *Apie “komediją” ir “teatrą”*. In: *Tėvynės sargas*. 1897, no. 8, p. 27.
- ²³ Schiller, Friedrich. *The Stage as a Moral Institution*. In: *Aesthetical and Philosophical Essays*. http://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm#link2H_4_0003 Accessed 2013-09-15.
- ²⁴ *Lietuvos nacionalinio dramos teatro nuostatai (Statute of Lithuanian National Drama Theatre)*. <http://www.teatras.lt/lt/teatras/teatro-nuostatai/> Accessed 2013-09-15.
- ²⁵ Innes, Christopher, Shevtsova, Maria. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 112.
- ²⁶ Klivis, Edgaras. *Ardomasis prisitaikymas: cenzūra ir pasipriešinimo jai būdai sovietinio laikotarpio Lietuvos teatre*. In: *Menotyra*. 2010, no. 2, p. 126–131.
- ²⁷ Mareckaitė, Gražina. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 193.
- ²⁸ Z režyserem Jonasem Vaitkusem tuž po prapremierze “Dziadów” rozmawia Alwida Bajor. In: *Monograficzny przegląd spektakli i filmów Jonasa Vaitkusa* / Ed. by Anna Błaszczak. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu. 1990, p. 7–8.
- ²⁹ Ibid, p. 8.

Martynas PETRIKAS
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

ANGAŽUOTI AR ANGAŽUOTIS: LIETUVOS IR LENKIJOS TEATRO PANAŠUMAI IR SKIRTUMAI

Reikšminiai žodžiai: lietuvių teatras, lenkų teatras, Apšvieta, Romantizmas, angažuotas teatras, angažuojantis teatras.

Santrauka

Straipsnyje apžvelgiama Apšvietos ir Romantizmo teorijų sklaida Lietuvos ir Lenkijos teatro tradicijose. Kitiškai palyginamos tendencijos teatrą tapatinti su žiūrovų auklėjimu ir teatrą sieti bendru su naujos tikrovės kūrimu. Šie, kartais persipinantys, tikslai Lietuvoje ir Lenkijoje suformavo savitas teatro sampratos ir su teatro veikla siejamų lūkesčių koncepcijas, kurias skiria teatro *angažuotumo* ir gebėjimo *angažuoti* sureikšminimas. Nors abiem atvejais svarbiausia siekiamybe išlieka paskatinti pokytį teatrą supančioje tikrovėje, skirtinga abiejų valstybių kultūros raida sąlygojo ir priemonių šiam pokyčiui išgauti skirtingumus. Straipsnyje pateikiamas tyrimas buvo įgyvendintas autoriui bendradarbiaujant su Vytauto Didžiojo universitetu, finansuojant Lietuvos mokslo tarybai pagal projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuočių įgyvendinimas Lietuvoje“ (sutarties nr. 004/27).

Gauta 2013-09-15
Parengta spaudai 2013-10-03

„SIE VERSTEHEN KEINE KUNST, ABER BEGREIFEN IHREN GEIST”. DIE STELLUNG DER KRAKAUER FRANZISKANER ZUR KUNST UM 1900

Key words: Glasmalerei, Jugendstil, Sakralkunst, Theorie
der Sakralkunst, Wandmalerei, Stanisław Wyspiański.

Karel Dostál-Lutinov, der am 17. Mai 1898 Stanisław Wyspiański in Krakau besuchte¹, stellte ihm die Frage: „Verstehen die Franziskanerbrüder

Ihre so außergewöhnliche Kunst?“ Und er fügte sofort hinzu: „Bei uns hätten sie Sie nicht einmal in ihre Kirche hineingelassen“. Wyspiańskis Antwort

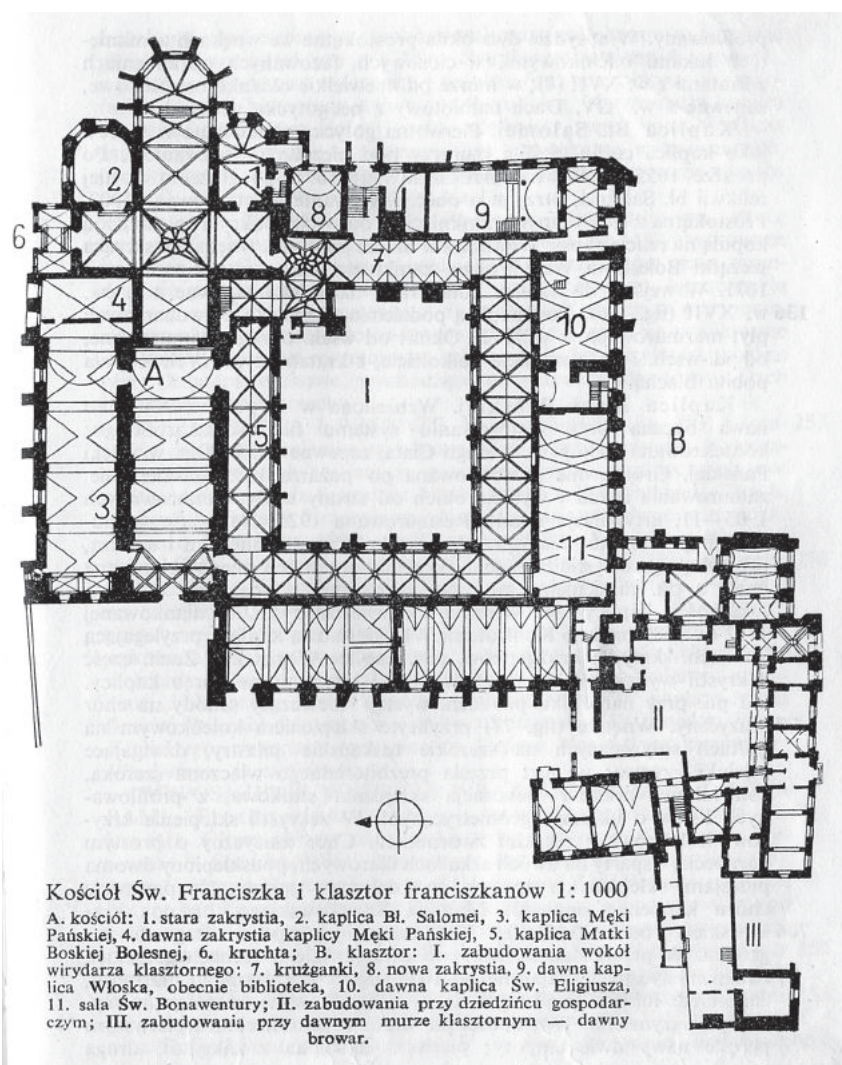


Abb. 1. Grundriss des Franziskanerklosters in Krakau (nach dem Katalog Zabytków Sztuki w Polsce)

lautete: „Aber natürlich, die verstehen schon. Freilich, sie verstehen keine Kunst, aber begreifen ihren Geist“². Die Ausführung der Wandmalereien der Krakauer Franziskanerkirche (poln. *kościół Franciszkanów*) im Jugendstil war ein aufsehenerregendes Ereignis. Die Worte des Krakauer Künstlers geben ohne Zweifel zutreffend die Gründe wieder, die die Ordensbrüder zur Akzeptanz des Werkes bewogen haben mögen. Gleichzeitig können sie aber auch als Ausgangspunkt für eine Erklärung des Konflikts dienen, der im Jahr von Dostáls Besuch um die Entwürfe der Glasfenster für dieselbe Kirche zwischen den Franziskanern und Wyspiański entstanden war.

In Krakau ließen sich die Franziskaner im Jahre 1237 nieder und begannen bald mit dem Bau ihres Klosters (Abb. 1). Der Ostteil der Kirche wurde auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes errichtet. In Verlängerung jener Zentralform wurden noch im 13. Jahrhundert im Westen ein längliches, fünfjochiges Hauptschiff sowie im Norden ein Nebenschiff hinzugebaut, das man dann im 17. Jahrhundert zur Kapelle der Erzbruderschaft der Passion des Herrn (poln. *kaplica Arcybractwa Męki Pańskiej*) umgestaltete. Die Kirche hatte im Mittelalter wahrscheinlich und in der Neuzeit mit Sicherheit kein Fenster und keinen Eingang in der Westfassade des Langhauses. Im 15. Jahrhundert wurde das Gotteshaus umgebaut; damals fügte man unter anderem den vieleckigen Chorabschluss hinzu³. Weitere bedeutende Umgestaltungen erfolgten im 17. Jahrhundert, als die Kirche gänzlich barockisiert wurde⁴.

Am 18. Juli 1850 brach ein großer Brand aus, der einen nicht kleinen Teil Krakaus vernichtete. Die Franziskanerkirche brannte teilweise ab, beschädigt wurde auch ihre Ausstattung. Infolge der noch in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts unternommenen Restaurierungsarbeiten wurden barocke Elemente entfernt und die Kirche in ihren mittelalterlichen Zustand „zurückversetzt“⁵. Änderungen nahm man auch an der Struktur des Bauwerkes vor. Zugemauert wurde der einzige (abgesehen von dem Kreuzgang) Eingang an der Nordseite und durch einen neuen an der Westseite ersetzt, über dem man auch ein großes spitzbogiges

Fenster einfügte⁶. Hierdurch wurde der Eindruck einer räumlichen Einheitlichkeit geschaffen, die sich in der Dominanz der Eingang-Altar-Achse offenbarte.

Die Arbeiten an der Franziskanerkirche zogen sich über die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hin. Schritt für Schritt ergänzte man die Innenausstattung, darunter auch den Hoch- und die Seitenaltäre sowie den Musikchor. Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts mauerte man den Eingang von der Bracka Straße aus und stellte ihm auch eine bis heute erhaltene Vorhalle voran. Alle Architektur- und Ausstattungselemente erhielten einen neugotischen Charakter⁷.

Am 16. Februar 1894 veröffentlichte die Krakauer Tageszeitung *Czas* „das Programm des Wettbewerbs für die Innenpolychromie der Franziskanerkirche zu Krakau“. Die Entwürfe sollten „den Stilcharakter der Innenarchitektur des Gotteshauses“ berücksichtigen. Zur sofortigen Ausführung waren dabei nur die Entwürfe für den Ostteil der Kirche bestimmt, der, wie schon oben erwähnt, auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes errichtet worden war. Darüber hinaus sollten in jedem Projekt „vier Felder leer gelassen werden, die für später auszuführende Figuralkompositionen gedacht waren“⁸.

Keiner der zum Wettbewerb eingesandten Entwürfe überzeugte die Jury⁹. Man beschloss, keinen ersten Preis zu verleihen und beschränkte sich auf die Zuerkennung von zwei gleichrangigen Preisen. Eines der preisgekrönten Projekte wurde zur Ausführung empfohlen. Mit den Arbeiten begann man im Frühling 1895. Die Aufsicht darüber übernahm der Architekt Władysław Ekielski. Bald stellte sich allerdings heraus, dass die Polychromie nicht gut ausgefallen war. Ekielski fing an, sich nach einem anderen Künstler umzusehen, dem er den Auftrag hätte übergeben können. Er entschied sich für einen jungen, gerade aus Paris zurückgekehrten Künstler namens Stanisław Wyspiański.

Dieser fertigte einen ganz neuen Entwurf an, nach dem im Zeitraum von Juli bis Dezember 1895 die Wandgemälde im Zentralraum der Kirche ausgeführt worden waren. Die „Kunstkommission“ nahm sie dann am 30. Dezember 1895 offiziell

ab. Kleine Korrekturen und Verbesserungsarbeiten, wie etwa die Ausmalung der geometrischen Sockelpartie mit Blütenmotiven, zogen sich freilich noch einige Jahre hin. Dann, im Jahr 1897, entwarf Wyspiański auf persönliche Initiative des Guardians Samuel Rajss hin Glasmalereien für das Presbyterium sowie für das Westfenster des Langhauses. Von den ursprünglich sieben entworfenen Glasfenstern des Presbyteriums führte die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck 1899 sechs aus, das siebte, westliche Fenster entstand in derselben Firma erst im Jahre 1904. Unausgeführt blieben Darstellungen der drei selig gesprochenen Klarissinnen Kinga (Kunigunde), Salomea

und Jolanta (Jolenta), die im Chorfenster dem hl. Franziskus gegenüber platziert werden sollten. Ihre Stelle nahm dann die von Władysław Rosowski und Bernard Rice aus Innsbruck entworfene Figur der seligen Salomea ein, die wiederum 1908 aufgrund zahlreicher Interventionen durch ein Bildnis derselben Heiligen ersetzt wurde, das Wyspiański schon in den Jahren 1902 und 1904 entworfen hatte.

Wyspiańskis Dekorationsmalereien bedecken das ganze Gewölbe jenes Kirchenteiles, der ihm zur Ausschmückung in Auftrag gegeben worden war (Abb. 2), sowie fast vollständig die Wände mit Ausnahme der vier großen Felder, wo man in den Jahren



Abb. 2. Stanisław Wyspiański. Ausgestaltung des Gewölbes in der Krakauer Franziskanerkirche (nach Architekt, 1901)

1898-1903 von Władysław Rossowski gemalte Ölbilder gehängt hat (Abb. 3)¹⁰. Die Wände teilte man in drei oder vier Zonen ein, die dann unterschiedlich ausgefüllt wurden: im unteren Teil mit Quadratgittern, auf die etwas später flache Blütenmotive

aufgetragen wurden, unter denen Rosen, Stiefmütterchen und Kapuzinerkressen zu erkennen sind, oben – nur im Querschiff – mit einem Lilienfries und am Anfang des Presbyteriums mit Kronen, nach Vorbild jagiellonischer Münzen, und mit



Abb. 3. Stanisław Wyspiański. Dekoration der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Joanna Wolańska)



Abb. 4. Die Nordseite des Chores der Franziskanerkirche in Krakau mit den Wandmalereien und Glasfenstern von Stanisław Wyspiański (Foto Piotr Guzik)



Abb. 5. Die Südseite des Chores der Franziskanerkirche in Krakau mit den Wandmalereien und Glasfenstern von Stanisław Wyspiański (Foto Piotr Guzik)

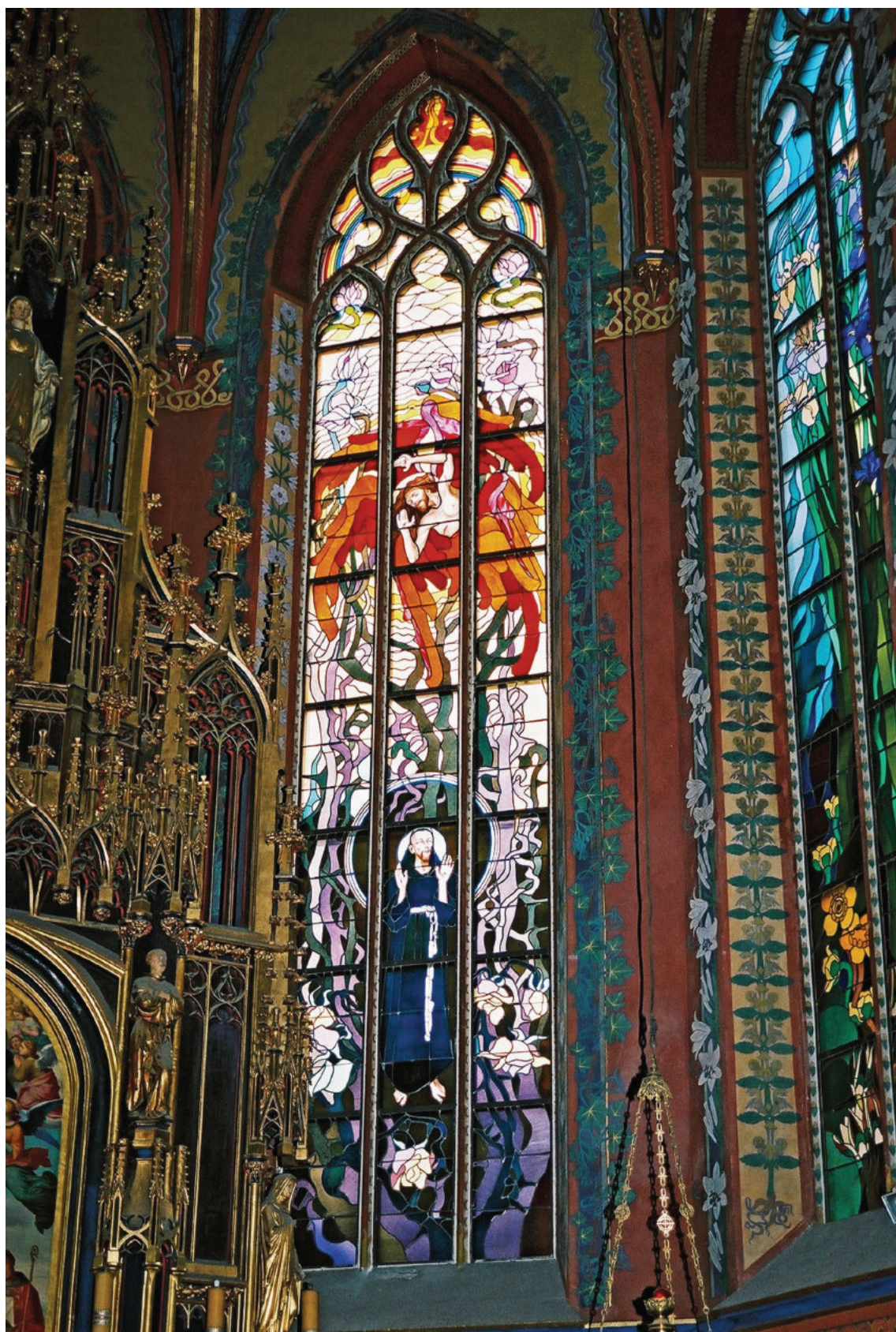


Abb. 6. Stanisław Wyspiański. Heiliger Franziskus, Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau
(Foto Piotr Guzik)



Abb. 7. Stanisław Wyspiański. Selige Salomea, Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Piotr Guzik)

mittelalterlichen polnischen Adlern, darüberliegend befinden sich zwei Streifen mit geometrischen Motiven aus Herzen, Pfauenaugen und kleinen Flammen. In der Nähe von Fenstern stellt der Künstler Streifen von heimischen Feldblumen dar, wie etwa Kornblumen, Margeriten, Lilien, Strohlumen und Vergissmeinnicht. Am Gewölbe sind Sterne zu sehen und im Westjoch die „Milchstraße“ – ein Motiv von sich wiederholenden wellenartigen Linien. Die Flächen oberhalb der Apsisfenster sind mit symbolischen Darstellungen wie einem Kelch, einer Dornenkrone und einer Hostie gefüllt.

Figurale Szenen befinden sich ausschließlich im Presbyterium, gleich vor den Fenstern, die diesen Teil der Kirche erhellen. An der Nordseite (Abb. 4) sind es der *Erzengel Michael mit Schwert* und darunter der *Engelsturz*; an der Südseite (Abb. 5) eine Darstellung der *Caritas* und darunter die der Muttergottes mit dem Kind und zwölf Sternen um den Kopf.

Wyspiański's Glasfenster im Presbyterium thematisieren die Stigmatisierung des hl. Franziskus und das Rosenwunder (Abb. 6), die selige Salomea (Abb. 7) (ursprünglich sollten dort, wie bereits erwähnt, die drei ersten polnischen Klarissinnen abgebildet sein – Abb. 8) sowie zwei Naturelemente, die aber in vier Fenstern dargestellt sind. Das Feuerelement ist in den zwei Nordfenstern zu sehen (Abb. 4); in dem einen symbolisiert durch brennende Holzscheite mit hochschießenden blauen und gelben Flammen, in dem anderen durch hellrote Lilien und Mohnblumen. Wasserdarstellungen brachte der Künstler in den Südfenstern an (Abb. 5), und zwar auch in Gestalt von Blumen, diesmal aber Wasserblumen: Schwertlilien und Teichrosen. Die zwei anderen Elemente sollten im Mittelfenster der Chorapsis abgebildet werden, beinahe vollständig hinter dem Hochaltar verborgen. Wyspiański wollte dort einen hinter dem Pflug gehenden Bauern als Sinnbild der Erde sowie am Himmel vorbeiziehende Wolken als Symbol der Luft darstellen. Doch dieses Glasfenster

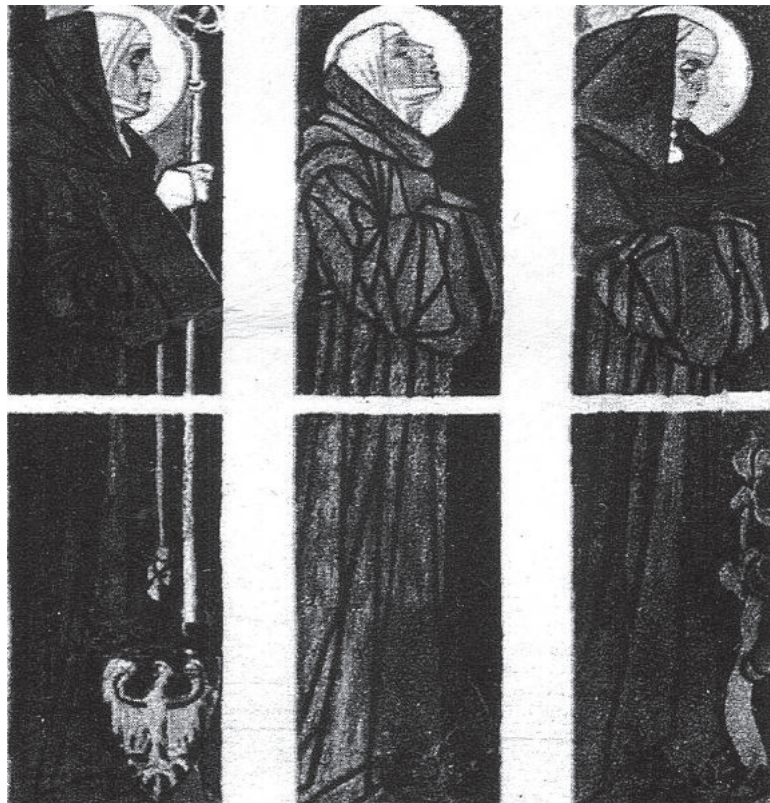


Abb. 8. Stanisław Wyspiański, *Die drei seligen Klarissinnen Kinga (Kunigunde), Salomea und Jolanta (Jolenta)*, unausgeführter Entwurf für das Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Piotr Guzik)



Abb. 9. Stanisław Wyspiański. Gott der Schöpfer, Glasfenster in der Westfassade der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Michał Kurzej)

ist nicht zur Ausführung gekommen und wurde durch ein in Innsbruck entworfenes Werk ersetzt. Die berühmteste jener Glasmalereien befindet sich in dem Fenster, das während der Restaurierung der Kirche nach dem Brand im Jahr 1850 über dem Westeingang hinzugefügt worden ist. Sie stellt Gott im Augenblick der Welterschöpfung dar (Abb. 9).

In seiner Polychromie knüpft Wyspiański zweifellos an die gotische Architektur der Franziskanerkirche an. Seinem Lehrer Jan Matejko folgend, der in den Jahren 1889-1891 in der Marienkirche eine mustergültige Dekorationsmalerei nach mittelalterlichen Ornamentvorbildern geschaffen hatte, wendete auch er gewisse Grundsätze der mittelalterlichen Polychromie an. Er verband sie aber mit einer dem Jugendstil typischen Blumenstilisierung, den gewellten Linien der „Milchstraße“ und der fließenden Bewegung von dichtgedrängten Flammen und Herzen. Sein Werk sprengt die Rahmen der Tradition und bricht mit ihr. Wyspiański verletzte hierdurch das bis dahin streng beachtete „Dogma“ der Sakralkunst – *nihil innoventur nisi quod traditum est* – im formellen Bereich¹¹.

Wie oben bereits erwähnt, hatten alle zuvor für die Kirche ausgeführten Arbeiten einen neugotischen Charakter, wie sich auch die Bilder von Władysław Rossowski an die Tradition der damals in Krakau allgemein akzeptierten, durch gewisse Elemente des Münchner Realismus bereicherten Geschichtsmalerei Matejkos hielten. Deshalb kann es verwundern, dass die Polychromie nicht nur von der Krakauer Kunstkritik, sondern auch von den Ordensbrüdern selbst so gut aufgenommen wurde. Diese Verwunderung brachte Karel Dostál in dem am Anfang angeführten Gespräch deutlich zur Sprache. Ursachen dieser Akzeptanz für das Schaffen des jungen Künstlers sind allerdings nicht so sehr in der neuartigen Form des Werkes, als vielmehr in den symbolischen Inhalten der verwendeten Motive zu suchen, das heißt – Wyspiańskis Worten zufolge – nicht in der „Kunst“ selbst, sondern in deren „Geist“. Denn was den Charakter der Kirchendekoration maßgeblich geprägt hat, war die franziskanische Haltung zur Welt. Dies beweisen sowohl zahlreiche Blütenmotive als auch der unausgeführte Fries mit Vogeldarstellungen.

Władysław Ekielski berichtet in seinen Erinnerungen: *„Wo heute der schöne Lilienfries zu sehen ist, plante Wyspiański einen anderen [Fries – W. B.], und zwar auf jene Legende gestützten, nach der der hl. Franziskus Vögel um sich versammelte und mit ihnen sprach. So wollte er dort einen Fries mit Darstellungen von fliegenden Vögeln verschiedener Art anbringen: Schwalben, Spatzen, Zeisige“*¹². Die Integration von floralen Motiven entsprach übrigens auch der mittelalterlichen Tradition. Im Jahre 1880 brachte der Kunsthistorische Ausschuss der Krakauer Akademie der Wissenschaften und Künste die Sammlung *Schedula diversarum artium* von Theophilus Presbyter in der Übersetzung von Teofil Żebrawski heraus, ein mittelalterliches Traktat über Techniken und Verfahrensweisen auf verschiedenen Gebieten der Malkunst, Glasmalerei und des Kunsthandwerks¹³. In der Einleitung zum dritten Buch schrieb der mittelalterliche Verfasser über Tugenden, die den Künstler zieren sollten. Am Ende seiner moralisierenden Ausführungen fügte er hinzu:

Ermutigt durch die Unterstützung dieser Tugenden hast du, treuerster Sohn, voller Vertrauen die Arbeit am Hause Gottes begonnen und hast es mit solcher Anmut geschmückt. Decken und Wände hast du mit unterschiedlichen Darstellungen in den verschiedensten Farben verziert, und du hast gewissermaßen den Betrachtern das Bild des Paradieses gezeigt, wie es voll unterschiedlicher Blumen blüht, wie es in Gräsern und Blättern grünt und wie die Seelen der Heiligen für ihre verschiedenen Verdienste mit den Heiligenscheinen belohnt werden, und so hast du bewirkt, dass sie (die Betrachter) Gott, den Schöpfer, in Seinen Geschöpfen loben und den Wunderbaren in Seinen Werken preisen¹⁴.

Zum Konflikt mit der neuen Kunst kam es jedoch, als der Konvent gegen die Darstellung der drei seligen Klarissinnen im Fenster des Presbyteriums protestierte (Abb. 8), *„behauptend, dass sie zu hässlich seien und dass die Kanons es nicht erlaubten, in der Kirche irgendetwas Abscheuliches unterzubringen; so verlangte man auch eine neue Komposition, in der*



Abb. 10. Bernard Rice, Władysław Rossowski. Selige Salomea, Entwurf für das Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto: Tiroler Glassmalerei- und Mosaik-Anstalt, Innsbruck)

die Gesichter ‚schöner‘, auch wenn ohne Spuren der Askese abgebildet wären¹⁵. Der Guardian Rajss war der Meinung, dass die von Wyspiański entworfenen Gestalten „wie Leichen wirkten“¹⁶. Dem Konflikt lagen, wie es scheint, unterschiedliche Auffassungen von Sakralkunst zu Grunde, die der Künstler und die Franziskaner vertraten. Die Äußerungen über die Hässlichkeit der Gestalten und deren leichenartiges Aussehen verweisen uns an die ästhetische Doktrin der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre theoretischen Grundsätze wurden in Anlehnung an die idealistische Ästhetik formuliert, wobei man die Malerei der italienischen Primitiven sowie der Nazarener, die wiederum an jene anknüpften, als bestes künstlerisches Vorbild ansah¹⁷. Es war Władysław Łuszczkiewicz, der solche Meinungen noch in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf Krakauer Boden verbreitete. Im Artikel *Wie sind die Grundsätze der religiösen Malerei?* schrieb er, dass die Sakralkunst keinen realistischen Charakter haben dürfe, da sie kein Handwerk sei, das „die Natur mit einem Pinsel oder einem Meißel“ fotografiere, sondern „eine erhabene Sache“. Religiöse Künstler „reißen die Frommen mit der Gefühlskraft ihrer Werke hin und führen sie vor die Majestät Gottes und in die Gesellschaft der Heiligen“¹⁸. Diese Gefühlskraft dürfe sich aber nicht in einer gewaltigen, übertriebenen und veristischen Expression von Werken der Malerei und Plastik offenbaren. Das Sakrale löst sich nämlich von der Realität der Tatsachen und Gefühle und strebt in Richtung eines Ideals, das durch eine verfeinerte und ruhige Kunstform auszudrücken ist. „Die wahrsten Gefühle des Menschen“, betonte Łuszczkiewicz, „äußern sich nicht in heftigen Bewegungen und Gesten. Der religiöse Künstler sieht das ein und vermeidet übertriebene und wilde Gesichtsausdrücke, da sie weniger wahr sind und nicht unbedingt wirkliche Gefühle offenbaren. Er bevorzugt jene feinen Zeichen am Gesicht, jene Kopfneigungen und Blicke, die zwar nicht so auffällig sind, und doch umso aussagekräftiger ihre Herkunft aus der Tiefe der Seele bezeugen. Mehr noch: heftige Bewegungen und Gesichtsausdrücke sind, als momentan und flüchtig, dem Kunstwerk kaum gemäß, denn dieses soll ja ewig bewegungslos sein – so bliebe eine heftige Gebärde gleichsam in der Luft

hängen“¹⁹. Den Sakralcharakter der Kunst erziele man dadurch, dass man das Irdische und Zeitliche (Gefühle, Ereignisse, menschliche Schönheit) einem überzeitlichen Ideal unterordnet²⁰. Und es sei eben das Ideal, das – als Wiedergabe einer vollkommenen Idee in einer sichtbaren Gestalt – der Kunst erlaube, über das Diesseitige hinauszugehen, und ihr damit die Möglichkeit schaffte, die göttliche Majestät mit „sinnlichen“ Mitteln sehen zu lassen. „Die höchste Reinheit des Ideales“, so Hegel, „wird [...] darin bestehen, dass die Götter, dass Christus, Apostel, Heilige, Büsser und Fromme in ihrer seligen Ruhe und Befriedigung vor uns hingestellt werden, in welcher sie das Irdische mit der Noth und dem Drang seiner mannichfachen Verflechtungen, Kämpfe und Gegensätze nicht berührt“²¹.

Eine so idealisierte Gestalt der seligen Salomea entwarfen Rossowski und Rice (Abb. 10). Der jungen, schönen und gleichzeitig keuschen und frommen Nonne waren Strapazen des diesseitigen weltlichen Alltagslebens, heftige Gefühls- und Gedankenstürme genauso fremd wie körperliche Symptome des Alterns. Dabei erhielt sie doch Merkmale des Realismus so in der Gestaltung der Gewänder wie in den Gesichtszügen. Der Idealismus bestand in der „Verschönerung“ der gesamten an sich realen Abbildung. Wyspiański brachte dagegen seine Nonnen um ihre Schönheit. Lineare, flache, rhythmisch über die Bildfläche verteilte Gestalten der drei alten Frauen mit blassen Gesichtern wiesen keine Spur der Idealisierung im oben beschriebenen Sinne auf. Ihre Stilisierung näherte sich vielmehr dem Symbol, einem eigenartigen Zeichen, das in die formell-dekorative Komposition der Glasmalerei eingefügt war. Der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts war in demselben Maße eine Abwendung von dem postnazarenischen Idealismus wie von der Buchstäblichkeit des Naturalismus eigen. Im Roman *La cathédrale* von Joris-Karl Huysmans beschreibt der Protagonist Durtal ein Bild Fra Angelicos mit den folgenden Worten: Der Maler „erhebt die Engel und Heiligen zu einem mit Gott vereinten Leben, zum allerhöchsten Gipfelpunkt der Mystik. Angelico ist ein Maler der in Gott versunkenen Seele“²². Eine solche Haltung erweckte in Durtal keine Begeisterung. „Nur ein Mönch“, heißt es weiter im Roman,

„mochte solche Bilder schaffen“²³. Die „zeichenartige“ Strömung in den figuralen Darstellungen machte es möglich, über den bisherigen *Modus* der Kirchenkunst hinauszugehen. Sie erlaubte es auch, religiöse Inhalte in einer symbolischen Form auszudrücken, die allerdings gleich fern von einer süßlichen Empfindsamkeit wie von einem rein irdischen Realismus war. Die Distanz zur realen Welt verlieh den nach solchen Regeln geschaffenen Werken einen sakralen Charakter²⁴.

Zwischen Wyspiański und den Krakauer Franziskanern bestand also ein wesenhafter Unterschied in der Auffassung der Sakralkunst. Die Ordensbrüder akzeptierten völlig die Neugotik, die traditionelle Geschichtsmalerei und eine idealistische Gestaltung von Heiligenbildern, während Wyspiański die Grundsätze der *Art nouveau* verwirklichen wollte. Zu einem Konflikt ist es freilich nach dem Abschluss der Malarbeiten nicht gekommen, denn über die Meinungsunterschiede hat ihnen doch der „Geist“ hinweggeholfen – die Übereinstimmung beider Seiten über den Grundgedanken der Dekoration, und dieser war das von dem hl. Franziskus herrührende Lob der Natur. Auch das Glasfenster mit dem hl. Franziskus löste keine kritischen Bemerkungen aus, denn die asketische Gestalt des Ordensstifters entsprach der hagiographischen und ikonographischen Tradition. Erst die Darstellung der drei seligen Klarissinnen war Anlaß eines leidenschaftlichen Widerspruchs, indem sie die tiefe Kluft zwischen der „Form“ und dem „Geist“ der neuen Kunst auf der einen Seite und dem postnazarenischen Idealismus auf der anderen erkennen ließ. Dieser Konflikt war so tief, dass weder Pater Rajss noch sein Nachfolger die Innsbrucker Firma mit der Ausführung des westlichen Glasfensters mit dem Gott-Schöpfer beauftragen wollten. Getan hat dies erst 1904 – und das auch praktisch auf eigene Verantwortung – der nächste Guardian, Pater Peregryn Haczela.

Notes

¹ Vgl. Doboszewska, Alina (Hg.). *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. 26 marca 1898 – grudzień 1907. In: Wyspiański, Stanisław, *Dzieła zebrane* 16/III, Kraków, 1995, S. 8.

- ² Dostál-Lutinov, Karel. *Stanislav Wyspiański*. In: *Nový Život* 3, 1898, S. 166. Für diese und nachfolgende Übersetzungen aus dem Polnischen zeichnet der Verfasser verantwortlich.
- ³ Vgl. Grzybowski, Andrzej. *Centralne gotyckie jednonawowe kościoły krzyżowe w Polsce*. In: DERS. *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*. Warszawa, 1997, S. 7-27 (dort auch weiterführende Literatur); Szyma, Marcin. *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wieku*. In: Bałus, Wojciech; Walanus, Wojciech; Walczak, Marek (Hg.). *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Kraków, 2007, I. S. 253-260.
- ⁴ Vgl. Samek, Marta. *Architektura kościoła franciszkanów w Krakowie w XVII wieku*. In: *Rocznik Krakowski*, 56, 1990, S. 5-78.
- ⁵ Bałus, Wojciech; Mikołajska, Ewa; ks. Urban, Jacek; Wolańska, Joanna. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Część 1, Kraków, 2004, S. 104.
- ⁶ Ebda (wie Anm. 5), S. 104-105.
- ⁷ Ebda (wie Anm. 5), S. 106.
- ⁸ Program konkursu. In: *Czas* 47, No 37, 1894, S. 2.
- ⁹ Vgl. Die Geschichte zur Ausführung der Wandgemälde und Glasfenster wurde dargestellt nach: Bałus, Wojciech. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Część 2: *Matejko i Wyspiański*, Kraków, 2007.
- ¹⁰ Vgl. Jurkiewicz, Katarzyna. *Obrazy Władysława Rossowskiego w krakowskim kościele Franciszkanów*. In: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów* / ks. Kliš, Zdzisław (Hg.), Kraków, 2006, S. 235-252.
- ¹¹ Vgl. Bałus, Wojciech. *Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 52, 2002, S. 150.
- ¹² Ekielski, Władysław. *Wspomnienia o Wyspiańskim*. In: *Wyspiański w oczach współczesnych* / Leon Płoszewski (Hg.), Kraków, 1971, I, S. 358.
- ¹³ Vgl. *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, übers. von Żebrawski, Teofil, Kraków, 1880.
- ¹⁴ Zit. n. Brehpohl, Erhard, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1987, S. 40.
- ¹⁵ Ekielski, *Wspomnienia* (wie Anm. 12), S. 360.
- ¹⁶ Siwek, Andrzej. *Prace Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie w relacji franciszkanina o. Alojzego Karwackiego*. In: *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*, 7, 1997, S. 30.
- ¹⁷ Bałus, Wojciech. *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego*. In: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego* / Wolczański, Józef (Hg.). *Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego* 16, Kraków, 2003, S. 49-62.
- ¹⁸ Łuszczkiewicz, Władysław. *Jakie są zasady malarstwa religijnego*. In: *Przyjaciel Sztuki Kościelnej*, 2, 1884, S. 68.
- ¹⁹ Ebda, S. 75-76.
- ²⁰ Grewe, Cordula. *Objektivitierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk*. In: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* / Hollein, Max; Steinle, Christa (Hg.), Köln, 2005, S. 77-85.
- ²¹ Hegel, Georg W. F. *Vorlesungen über die Aesthetik*. In: *Hegels, Georg W. F. Werke* / H. G. Hotho (Hg.), 10, Berlin, 1842, I, S. 222.
- ²² Huysmans, Joris-Karl. *La Cathédrale*. In: DERS. *Le roman du Durtal*, Paris, 1999, S. 787.
- ²³ Ebda, S. 787.
- ²⁴ Vgl. Driskel, Michael P. *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, 1992, S. 227-252.

Wojciech BAŁUS

Jogailaičių universitetas, Lenkija

„JIE NESUPRANTA MENO, BET SUVOKIA JO DVASIĄ“. APIE KROKUVOS PRANCIŠKONŲ POŽIŪRĮ Į MENĄ APIE 1900 M.

Reikšminiai žodžiai: vitražai, *art nouveau*, sakralinis menas, Stanisław Wyspiański, tapyba

Santrauka

1850 m. per didįjį Krokuvos gaisrą sudegė viduramžiais statyta Pranciškonų bažnyčia. Jos atstatymas užtruko ilgai. 1894 m. paskelbtas presbiterinės dalies dekorų konkursas. Konkurso rezultatai netenkino, todėl darbai pavesti jaunam, tik ką grįžusiam iš studijų Paryžiuje, menininkui Stanisławui Wyspiańskiui. 1895 m. jo atliktus piešinius sudarė langus aprėminantys gėlių motyvai, geometriniai ornamentai, frizas su lelijomis ant sienų, figūrinės tarpulangių kompozicijos prie Didžiojo altoriaus: šiaurinėje pusėje – *Mykolas Arkangelas ir puolę angelai*, o pietinėje – *Dievo Motina su Kūdikiu*. Augalinių motyvų parinkimą galima įžvelgti dėl pranciškonų žavėjimosi pasauliu, kaip Dievo tvariniu, idėjos. Tikriausiai dėl to pranciškonai pritarė Wyspiańskio dekorui, nors jo forma buvo novatoriška: tapyba buvo pirmasis tokio lygio *art nouveau* pavyzdys Krokuvoje. 1897 m. Wyspiańskis gavo užsakymą sukurti presbiterijos vitražą. Suprojektavo langus su vaizdais: Šv. Pranciškaus Asyžiečio, trijų lenkių klarisių (Salomėjos, Kingos ir Jolantos), vandens ir ugnies stichijų ir Dievo, kuriančio pasaulį. Dalis vitražų sukėlė pranciškonų pasipriešinimą.

Nepatiko trys klarisės, pavaizduotos kaip senos moterys. Gvardijonas Samuelis Rajssas pareiškė, kad tie atvaizdai „darė numirėlių įspūdį“. Vitražai (išskyrus *Dievą, kuriantį pasaulį*, kuris įgyvendintas tik 1904 m.) 1899 m. atlikti Tirolio vitražo ir mozaikos dirbtuvėje Insbruke, tačiau be klarisių. Jų vietoje Władysławas Rossowskis ir Bernardas Rice'as suprojektavo idealizuotą palaimintosios Salomėjos figūrą. Wyspiańskis pareiškė apie pranciškonus, kad jie esą nesupranta meno, bet suvokia jo dvasią. Sieninės tapybos atveju jie pritarė augalinių ornamentų idėjinei išraiškai, nepaisydami naujoviškos stilistikos. Tuo tarpu vitražo su klarisėmis atveju susidūrė modernus menininko požiūris su vienuolių sakralinio meno tradicija. Iš pritarimo Rossowskio ir Rice'o vitražui matyti, kad pranciškonai, kaip ir anksčiau, garbino sakralinio meno viziją, paremtą nazarietiškais pavyzdžiais. Wyspiańskis siekė sukurti tipiškus simbolizmo darbus be saldaus idealizavimo. Konfliktas kilo vėliau, ne tuo metu, kai pasirodė naujas stilius, bet kai į vitražus įsiveržė nauja „dvasia“.

Gauta 2013-01-24

Parengta spaudai 2013-08-25

Raimonda KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ
Vytautas Magnus University, Lithuania

GLASS IMAGES, SPIRITUAL EXPERIENCES AND BELIEF DISCLOSURES IN EIMUTIS MARKŪNAS' STAINED GLASS WINDOWS

Key words: Eimutis Markūnas, colour palette, ornament, sacral art, glass plastic, stained glass, painting, technique

*Those, who think right, will always understand,
 that divinity is established in human conscious-
 ness and it cannot be destroyed.*

John Calvin

Stained glass windows are undoubtedly one of the most evocative branches of art, which has been developed in sacral spaces for centuries. Stained glass windows have a rich history, abundant in various discoveries and experiments, but the most impressive achievements in this field are those in the ecclesiastical context as they reflect the traditions which already arose in the Middle Ages (and later vividly changed) and manifested themselves through the iconography and a special expression of glass material, contour, light, space and colour. The above mentioned features can be observed when looking at stained glass works of different countries and different historical periods. In Lithuania these traditions have been also developed but with significant interruptions. Nevertheless, in the medium of stained glass, different artists used to find more and more unique possibilities of expression and create more and more original examples of art. Even the stained glass history of the 20th century Lithuania marks a number of stained glass creators' names, such as Stasys Ušinskas, Kazimieras Morkūnas, Algimantas Stoškus, Algirdas Dovydenas, Konstantinas Šatūnas ... This article aims to introduce artworks

of a well-known Lithuanian artist of the middle-generation Eimutis Markūnas and to distinguish his works in the field of sacral stained glass windows.

Eimutis Markūnas – a well-known artist, who works in various fields of visual art and focuses on contemporary painting, conceptual forms of art. Nevertheless, a large part of his creative practice was dedicated to glass plastic, stained glass art, which the artist studied at Stepas Žukas College of Arts and Crafts, and later - at Vilnius Academy of Arts¹. Over twenty years, the painter very intensively designed stained glass windows and each year implemented several monumental ensembles. They usually conveyed innovative ambitions, the desire to express a distinctive worldview, to mature an exceptional stylistic position. E. Markūnas' stained glass windows were distinguished by its modern form, composition diversity in space, a harmonious interface with architecture². Successfully interacting with the interior, they used to become active visual accents in the spaces of the building. The thematic and plastic solution of stained glass windows were dictated by both subject's particularity and intriguing artistic expression's desire.

During the years of independence, the artist had more opportunities to create in the ecclesiastical space, in which five large stained-glass objects were implemented. Therefore, amongst the panorama of Markūnas' works, the sacral objects are reviewed

coherently in this article, by highlighting the monumental stained glass complexes of Christ Evangelical Church in Germany, New Apostolic Churches in Šilutė and Klaipėda, St. Anthony of Padua Church in Ežerėlis and St. Virgin Mary's Assumption Church in Zarasai. This category also partly includes and examines works, which were accomplished in both several public objects and private facilities. Among the most notable of these were created in Kaunas Funeral supplies' store, Hydroproject building, T. Ivanauskas' Zoological Museum, Jesuit Gymnasium, Marjampolė Bank. The aspect of sacredness in the latter objects can be seen through the biblical topics, scenes, associated with Christianity and religious Baltic tradition, which are developed and approved by the author even in secular stained glass works. The above-mentioned works successfully reflect the alternation of painters' artistic touch as well as his spiritual experiences, and the approach to questions of faith.

Although the artist's creative research in the sacral field was constant and active, his works were not significantly analysed on this aspect. The diverse E. Markūnas' creation was assessed by art critics (Violeta Jasevičiūtė, Dalia Navikaitė, Erika Drungytė etc.) who explored different fields of expression³ and theoretics (Algimantas Mačiulis, Rasa Andriušytė-Žukienė) who, having analysed the stained glass windows more thoroughly, revealed artistic positions of the artist in a more generalized, contextual rather than sacral trend of creation justifying sense.

However, the author's path towards original sacred stained glass windows was rather complicated as it required not only knowledge, taking into consideration the expectations of customers and believers but also personal artistic maturity, a number of creative experiments in the fields of stained glass, painting as well as in art of object. Partially, artist's works can be compared with the Western European modernists' experience⁴, when having a diverse artistic educational background and expressing in different branches of art, including stained glass windows, famous artists enriched art of glass with a style of modern art trends, diverse plastic, were characterized by vivid, nonstandard comprehension of stained glass windows, especially that of religious

theme. It is interesting to mention that before entering the spaces of churches, E. Markūnas had created a number of secular works, reflecting sacral attitudes.

One of the earliest artist's stained glass windows in this trend (*Kompozicija bibline tema. Mirtis (Composition on the Biblical theme. Death)*) was implemented in 1988, in the Soviet period, in Funeral supplies' store in Kaunas Old Town⁵. This monumental work consisted of four windows vertically arranged over the entire surface of a wall. When looking at the whole, some important aspects, having determined the uniqueness of this artwork, appeared. Firstly, it was an extremely suggestive colour palette based on the harmonious shades of purple, blue and gold colours, which undoubtedly give rise to an impression of spirituality for a viewer: the dominance of deep, noble tones here presupposed calmness and overall activity of colouring – energy. This determined the interaction of sensuous opposites (expressive emotionality and spiritual peacefulness). Secondly, the stained glass windows contained a successful composition of the motifs, characterized by a particular harmony between abstract and figurative elements. The base of stained glass window consisted of lively, vital, changing like a vortex shape, resembling a modern abstract structure⁶. Among these colourful abstract forms of stained glass windows there were plaited with laid, refined, elongated human figures, carefully painted with metal oxides⁷ by the author. A group of figures, pictured in each window, had their own meaning: we have seen the betrayal (Cain murdered his brother Abel)⁸, a figure of a bounded man, with which the artist embodied the forced death. In the next scene we have seen a mother, who was becoming limp, dying and a small baby stunned by fear. Figures, conveyed in the background of abstract, cosmic blue and violet colours, seemed falling into the infinite space, disappearing in uncertainty. When looking at the author's interpretations we could experience a variety of associations: not only the sky image, significant in Christianity but also with water depths of ancient Sistine and the after world Kingdom, waiting for the souls. Naturally, such allusions encouraged the observer to think about the human fate after death.



Fig. 1. *Composition on the Biblical theme*, 1988. Thin coloured glass, lead. (4 pcs. by 220 x 400 cm). Funeral supplies' shop in Kaunas (work has not survived).

Another E. Markūnas' stained glass window *Runos* (*Runes*) (1991), which for a long time decorated the lobby⁹ of Hydroproject building, was also characterized by sacral provisions. In this monumental work the author inventively unified static and dynamic rudiments. In the horizontal composition statics was supported by vertical, rhythmically arranged figures of the living people and the souls. They seemed scarily severe for their elongated,

stylized, noble faces. Quite dark colouring of purple, green, yellow tones also repeated the mood of artwork's tragedy and spirituality. Dynamics was given to the work by the geometric patterns, the abundance of runic imagery scattered in the background, as well as by the decorative, diversity of colours as if having "balanced" the mysticism and drama of shadow-figures. This artwork was born after Lithuania had recently regained its Independence, thus, it

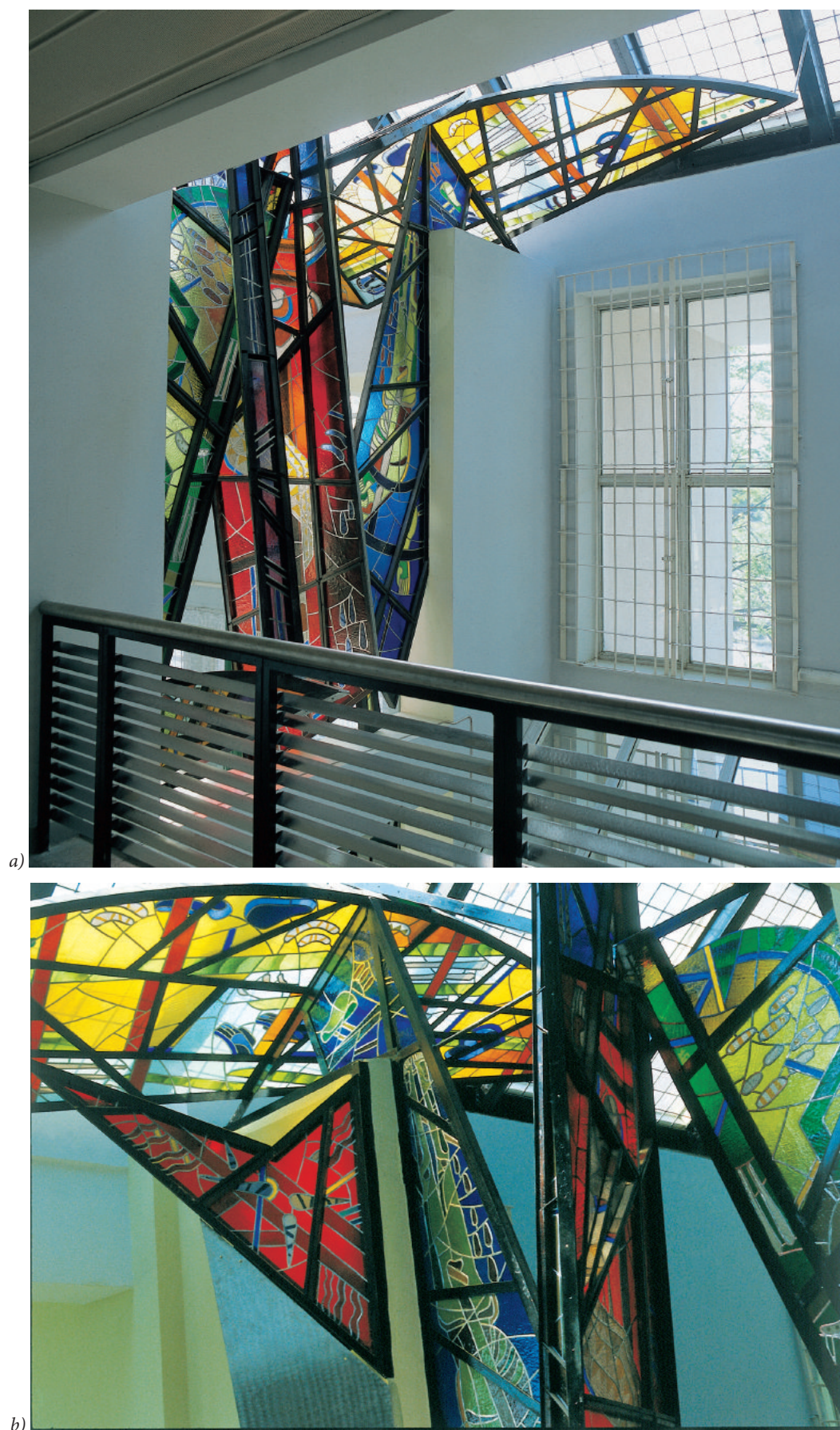


Fig. 2. Biblical Motif, 1993. Thin coloured glass, lead, metal construction. 15m². An architect D. Cijūnēlis. Former Commercial Bank in Marijampolė. b) detail.

was very important to the artist to come back to the Lithuanian and Baltic roots by the help of images. The author claims that when creating this stained glass window he was reading the texts of Marija Gimbutienė and other treatises¹⁰ of Adepts of Lithuanian mythology. In fact, this artwork reminded the observer the language of earth signs, Pagan world¹¹ full of mysteries and rituals.

In 1991 the artist decorated the lobby of Kaunas T. Ivanauskas Zoological Museum with his stained glass windows *Jungtys (Connections)*. This artwork included eight large windows with active, dynamic stained glass compositions, the expressive style of which was similar to the monumental painting¹² of the 20th century in Latin America. It is interesting to notice that here, as if in kaleidoscope of life, the most diverse motifs were intertwined: strange equipment, human and animal bodies, various natural objects (stalactites, embryos, fossils, etc.). In these stained glass windows we could see one of the mankind's symbols of redemption – the figure of Cross Crucifix. However, it was not emphasized but flown into the overall visual structure of a window. It should be noted that in the future, even in the public buildings E. Markūnas did not avoid St. Bible heroes through which he attempted to reveal the range of human feelings, hopes and beliefs as well as the strength of relationship between sacred and secular, more suggestively¹³.

Stained glass windows *Šešios kompozicijos pagal šv. Jono evangeliją (Six Compositions According to St. John's Gospel)* (1993-1994)¹⁴ of Emmerich Christ Church in German city became a weighty, extremely massive work of sacral purpose, which was developed for two years. This artwork was commissioned by German pastor Martin Bauer. He had seen the artist's stained glass windows in ilute¹⁵, during his visit to Lithuania. The artists was offered six gospel statements – *I am the light of the world, I am vitis, I am the good shepherd* and others responding to the main thesis *I am*¹⁶. Thus, it was only left to find a plastic solution for a thematic framework of the church's stained glass windows.

However, experimentation during the search for an artistic view solution of Emmerich Church and the

birth of heritage building's windows design projects became a long and complicated process. Firstly, it was due to the fact that many creative steps had to be agreed with German institutions, regulating the introduction of new artworks into the historical architecture. Besides, it was also necessary to take into account wishes of Emmerich religious community and protestant understanding of Christianity.

When depicting the tree of life – the cross in the centre of every window of a church, the author expressed the essential idea of forever continuing faith and life¹⁷. In order to provide Scripture truths¹⁸ in a more modern way, the author placed the images of ordinary people and the saints in the figurative groups conveyed on the both sides of the cross. According to an art critic Rasa Andriušytė-Žukienė, who had analysed the artwork, “a very important meaningful line of this work is that the author did not trace a sharp distinction between Christ and the history of people. At first it is rather surprising that next to all six crosses the author decided to fragmentally depict not only the saints but also the secular (in a yellowish brown background) and the dead (in a blue background). Nevertheless it is a modern solution in which a simple and easily understandable parallel indicates that the Christ and people are one family, a united community. The artist satisfies the spiritual desire of a modern man to understand the Almighty not as the power and strength but more like a fellowship”¹⁹.

Plastic solution of stained glass windows was characterized by moderation, even a kind of rationality. Next to the central motif – the evergreen tree of life (the cross), rather expressively painted “small isles” of figures, pictured in the background of neutral blue waving waters, gave a certain embellishment and ornamentation to the stained glass windows. When looking at them, although apparently distant from the experience of the old masters, we could still associatively recall a historic Gothic stained glass window and abbot Sugerius' favourite medalion compositional principle, which was also used in Medieval Church windows.

The colouring of Emmerich Church windows and the level of visual expressivity were not born at once

either. The author used several options of colouring, in which he tested highly active (red tones) as well as more dull or dark combinations of stained glass. However, it was decided to choose the plastic solution and colouring which best matched in the interior of a strict, moderate and modernized classicist style. When discussing the range of colours in Emmerich Church windows, its distinctive sound should be taken into consideration as it was obtained due to refined, delicately nuanced colour relations and also due to the used glass, which was affected by the amount of light in the manner of transparent glowing. Church authorities and the community of Emmerich believers agreed and were satisfied with the accomplished project²⁰. It was also confirmed by Emmerich Christ Church Pastor M. Bauer's who said "when looking after the stained glass windows of a church for two years, we have newly discovered the existential role of religious art". In recent weeks, when observing the stained glass windows, I understood even more clearly, that next to the word and church music, the images of stained glass is the third form of announcing the Lord. The Gospel must arise in front of our eyes!²¹ This idea can be supported by the claim that "spiritual experience overtakes us in different ways: one - through music, others - through architecture, still others - through relationship with nature or other people or through

prayers and a holy word. Visual awareness can be also encouraged by the effect of colourful glass²²". In any case, the above lines reveal that visual art is not only a decoration, in the church it is an integral part of the liturgical experience.

Unlike famous Lithuanian stained glass artists of the older generation (Bronius Bružas, Gintautė Laimutė Baginskienė, Liudvikas Pocius, Vytautas Švarlys and others) who in recent decades created a lot in the sacral purpose architecture but during the Soviet time paid tribute to heroic, ideological themes, E. Markūnas linked his early 1985-1991 works with the archaic mythology, land culture, pagan symbols or ethnic ornaments, which were reflected in the already mentioned *Runes*, the stained glass windows *Tautinis motyvas* ("National Motive"), *Archainis peizažas* ("Archaic Landscape"), *Daigai* ("Seedlings"), *Sėja* ("Sowing"), *Amžina kaita* ("Everlasting Change"). These artworks contained a number of symbols and images as if mentally coming from the Lithuanian archetypal worldview. (It is therefore not surprising that a cross in windows of Emmerich church resembles the motif of the tree of life). A similar animist interpretation is seen in another small stained-glass – *Angelas-Medis* ("Angel-Tree"), implemented in 1994, in the private premises in Kaunas. In this work we can see a green image, as



Fig. 3. *Angel – Tree*, 1994. Thin coloured glass, lead. 90 x 180cm. Private premises.

if covered with fir brunches – wings of angels. The stained glass, placed in the half round ark is characterized by a nearly symmetric (extremely popular in folk decor) composition, lively, greenish-yellow range of colours. When looking at this work we can also remember folk ornament patterns and a story about Eglė the Queen of Serpents, which became a kind of a legend in the Lithuanian mythology. Such syncretism of the Christian and national view will be also relevant to a number of artist's works.

In 1996 E. Markūnas' stained glass windows, reflecting a similar worldview, were implemented in New Apostolic Church in Šilutė and after a few years, in the analogous building in Klaipėda. Here, in the churches of the modernist architecture, ensembles of stained glass windows of almost the largest volumes were made. Artist claimed that the creation for people of different religious orientations is a challenge but respecting every individual choice, the desires of inner spiritual and practical experiences, it is definitely possible²³.

In the architecture and interiors of New Apostolic confession denominations modesty dominates. According to rules of this German Christian faith, all the crosses in temples are only symbolic, without the image of the Crucifix. The inside of the church is not gorgeous; it does not contain religious accessories but windows are usually made of coloured stained glass. Altars at the end of the church are without platforms and religious symbolism.

In Šilutė, E. Markūnas's stained glass decorated the altar part of the church, windows of the prayer hall and choir premises, located on the first floor²⁴. The motifs of stained glass named *Gyvenimo tėkmė* ("Life Flow") as if continued the topic of nature, its contact with human faith and existence, which is very important to the artist. In the compositions of Prayer hall's windows the author emphasized the "oases" of clouds and green foliage, which embraced all the works of stained glass as refreshing splatter. Besides, their stylization could have been associated with a drawing of cubist Fernand Léger and the method of realization – with painting on glass by Albinas Elskus, a famous glass artist of Lithuanian emigration. Another common link in the

stained glass – painted framed window background, which was blackish, painted with metal oxides and resembling a notebook sheet. There we see the algorithms of different patterns: when looking from the distance, these motifs seem as if a junction of calligraphic ornaments but when observing them more closely we notice the harmony of fragments of human body (arms, legs, torso, eyes), the specific objects of coastal scenery (half-timbered houses, birds, sea, ships). In accordance with the New Apostolic Church liturgy, we do not notice precisely and clearly expressed symbols of faith in the combinations of flora, objects and shapes, imaged in the stained glass, but we feel the author's conveyed local poetics of littoral region and a cheerful and clear image of creation of the world.

One of the most important windows in Šilutė Church is a vertical spiky arch in the altar part. Although it is small and narrow in architectural sense, this arch still occupies the main position in the liturgy and must become the conceptual and visual accent. The author, being aware of this idea, chose a brighter colouring for the stained glass, highlighted its central axis (imaginary tree of life) by the red colour, composed bright green yellowish and blue elements around the axis, leaving some transparent, translucent, sun's rays catching glass²⁵. A similar solution, extremely lively and full of optimistic note was also used in the choir stained glass of the first floor, which was inserted into the sail-shaped window. What is more, there it was also seen the world of organic shapes full of a natural element, repeating the motifs and plastic of the stained glass on the ground floor. They provided a special optimism and warmth for the church atmosphere. Due to irrationality, the naturalness, the organic, free amorphous forms of the stained glass became particularly close and acceptable for people.

Another E. Markūnas' artwork in the sacral place was the ensemble of the stained glass in the New Apostolic Church in Klaipėda, which was implemented in the same 1996²⁶. Windows of the seaport town church are elongated, narrow, placed into walls of the prayer hall by the descending principle of the stairs. Due to its vertical format, as well as due to the artistic solution, these stained glass windows



Fig. 4. „Life Flow“, 1996, Thin stained glass, lead, fragment, Arch. A. Petravičius, New Apostles' Church, Silute

partially reminded artist's exhibition works in 1993, titled *Langu istorijos* ("History of Windows") and presented in the exhibition of Lithuanian stained glass, in the Glass museum of Finland²⁷. Here in one glass plate the author used an interesting combination of a larger drawing and a small one, intended for a "closer" reading. Later this principle of combination was developed in 1996 in Kaunas, in the private premises. There he created the stained glass windows *Istorijos* ("Histories") which later served in Klaipėda Church where elongated formats of windows were especially suitable to extend the author's verified artistic ideas²⁸. E. Markūnas claimed that he created stained glass windows for Klaipėda without any preparations or a sketch for several months, day after day, from morning till evening. Everything what he felt and thought was painted directly on the glass. The artist revealed that in such a way he put his life of that time, every day and hour of creation in the stained glass windows of this church. Then looking at the distance, these paintings seem like winding ornaments but glancing at them more carefully, we can see very different motifs enriching the sacral space²⁹ with a diversity of human stories. According to the artist, it is good to analyse these small paintings in close when a sitting visitor of the church looks into the windows of the building. Then, expanding his prayers with images, he can more carefully "read" the artist's thoughts painted in windows.

According to stained glass theorist Žydrūnas Mirinavičius, in latter decades stained glass has gradually returned to the church spaces, various sacral environments. There was a lack of experience³⁰ in creating this type of artwork as during the Soviet period, this tradition in Lithuania was flagging. Therefore, Markūnas' ability in ichnographically reasonable, interesting and spiritual treat of every stained glass in sacral space, in maintaining and expressing the interests of different confessions' believers is surprising.

In 1998, the stained glass windows of the artist decorated the Church of St. Anthony of Padua in Kaunas district, Ežerėlis³¹. Here we can see a notable turning point occurring in the stylistic development of author's works. Church's stained glass is placed into the altar part and associated with three plots of Scripture: the image of the Holy Spirit, "the Birth of Christ" and "the Lord's resurrection from the dead". A common name for stained glass *Pagal Bibliją* ("According to the Bible") reflects the artist's personal and stable relationship with this fundamental work³².

Three arched windows are located in the altar part of the church. The connecting axis of all the three windows is a revealing painfully red shape of the cross in the centre and the repetitive motif of God the Father and God the Son's faces above, in the bend of half rounded arch. In the central stained

glass this group is supplemented by the image of the dove, embodying the Holy Spirit and decorated by golden ochres. In the upper part of the arch, the head of God the Father and God the Son are combined by the symbol of divine suffering – a crown of thorns and Christ's robe – tunic, marked by whitish

tracery. In the centre, left and right windows of the altar contain developed pictorial scenes. In the middle of left window the artist painted three kings who came to welcome new-born Christ and Mother of Jesus with a child in her arms, standing in front of the kings. In the centre of right window there is the



Fig. 5. *According to the Bible II*, 1998. Thin coloured glass, lead. 5.2 m². St. Anthony Church in Ežerėlis, Kaunas district.



Fig. 6. *St. Ignatius of Loyola II*, 1999. Thin coloured glass, lead. 180 x 180cm. Kaunas Jesuit Gymnasium.

image of risen Christ, ascending into Heaven. Away from him we see two soldiers guarding the tomb of God. In the stained glass they are pictured as thrown away, shielded with their weapons and fearfully waiting for the Lord's punishment.

All three stained glass windows are distinguished for a plenty of pulsating, undefined space in the transparent glass. Therefore, stained glass windows in Ežerėlis Church seem like flooded with light, which is particularly important there. In the tradition of fine art, it was always associated with God, the divine perspective and the Holy Spirit: they usually appeared in the form of light or were accompanied

by light³³. Only few elements in the atmosphere of this light-space express conditional allusions of the scenery or an object. Windows are no longer overloaded with images, they breathe easily, ephemerally. In such a way they as if reflect a shift in the artist's style: refusal of the abundance of imagery and ornamental motifs, a desire to speak more laconically, conveying only the essential characters and images of the plot. Figurative drawings in this work are much more noticeable, they become the meaningful accents of church windows, manifest themselves in the centre of the paintings. Besides, in the abstract space they are distinguished by a realistic carefulness (the author here demonstrates perfect



Fig. 7. *St. Virgin Mary*, 2009. Thin coloured glass, lead, incrustation. 150 x 310 cm. *St. Virgin Mary's Assumption Church in Zarasai*

skills in drawing) and dark, blackish blue range of colours, which provides stained glass windows with a special feeling of spirituality.

In 1999, E. Markūnas was entrusted to decorate the learning space in Kaunas Jesuit Gymnasium. The latter object must have been undoubtedly associated with a storyline of Jesuit history and educational activity. When presenting this work, R. Andriušytė-Žukienė wrote: "Every day the community of Kaunas Jesuit Gymnasium see Eimutis Markūnas' stained glass window with the portrait of St. Ignatius of Loyola³⁴. Its visual expression is post-modern, based on abstractness, fragmentation and concreteness. The centre of a large vertical composition is the portrait of theologian, philosopher Ignatius of Loyola, painted by grisaille and recognizable from the ancient engravings of the seventeenth century. (...) Fragments of antiquary font painted on the glass are the allusion to the Latin Christian texts. They are creatively combined with playfulness of decorative lines, dots and squares, which are well known for people of computer era. What is more, geometric abstractions are not merely decorative elements – yellow, parallelly arranged squares in blue background imply the days of Spiritual Exercises of Ignatius of Loyola³⁵". An open book with

notes in the hands of the saint also tells about the Regula announced by the Jesuit order.

This stained glass window is also interesting due to a certain contrast arising between fonts, colour diversity of ornaments and a dark, blackish white rectangular insertion, which, according to a classical realistic painting, depicts the portrait of the saint, "imprinted" into a colourful tissue as a symbolic collage. In this way, the portrait is in the centre of attention and a visual whole of stained glass window acquires some additional intrigue. On the other hand, the work reveals how extending plastic amplitude of glass expression can be helpful in using the properties of other branches of art (painting, graphics).

In another E. Markūnas' stained glass window, located in Jesuit Gymnasium, a textual base predominates which is distinguished by the letters JHS – Greek abbreviation of Jesus name. In the brownish textual background we see again a principle of "different fragment": in the centre of pictorially treated letters are inserted ancient Jesuit monastery and school buildings, carefully painted in dark range of colours.

The last E. Markūnas stained glass window in the sacral space is *the Assumption of The Holy Virgin Mary* in Zarasai (2009). This church is the object

of historic architecture, built in 1878 according to Neo-Baroque style. The stained glass window is placed above the retabula of the main altar and expresses the idea of Gloria. This work has revealed even more altered style of the artist: in this stained glass window we do not see the ornaments, characteristic in the previous works and glass splitting into small leaded or painted parts³⁶. In the centre of half rounded arch we see the image of the Holy Mary. The literary interpretation of this work is clear: Mary, holding her hands above the globe, is ascending into the heaven. From her hand, as in Lithuanian folk sculptures of Gracious Mary, blessing rays stretch upon us which are formed by encrusted golden glass elements in the background of blue light. The mantle of the Mother of Jesus is white, noble, sensitively painted, and modelled by the help of light-shadow. The sides of the arch are designed by two figures of angels, holding a green bow with a stylized lily flowers in their hands³⁷. According to the classic Christian iconography, lilies express Virgin Mary's care, is a symbol of virginity and purity. In order to strengthen this visual suggestion, a specific, optically effective glass is used, which provides some extra shine and glow to the stained glass window.

The painting's manner, facial expressions, extension of body shapes (providing the image with nobility, spiritual impression), deep and bright tones can remind the observer the artworks of *art nouveau* period. Consequently, in the works of the artist we notice paraphrases of classic stylistics (elements), common to many Western European historical churches, in the stained glass windows of which the ancient and modern solutions are combined.

Plastic language has always been important in E. Markūnas' works: design of interesting composition, the selection of reasonable symbolic colour palette, the artist's experience, revealed in the stained glass window, the usage of effects of glass techniques (optics, transparency, texture). However, when summarizing the plastic development of E. Markūnas' stained glass windows, it can be claimed that his artistic treatment has experienced an obvious transformation. The ornamental portrayal of different images, which predominated in the earlier works, later became more and more purified,

laconic, expressing the spirituality, existential sensations by the moderate symbols in the harmony of deliberate open space and careful drawing.

The sacredness in the artist's stained glass windows was revealed on several layers. At first, it was revealed through the classic Christian iconographic symbols or images. Secondly, when combining the essence of stained glass window with nature, animistic worldview, author's inner experiences and rendering of life stories. Thirdly, the sacredness was often reflected in the plastic system of the stained glass itself, the whole of the work: the glass material, composition, the suggestiveness of colouring, drawing, and space.

Notes

¹ When studying E. Markūnas had some great teachers. In Stepas Žukas College of Arts and Crafts, the authorities were: Filomena Ušinskaitė, the pioneer of glass art in Lithuania, as well as a painter Alfonsas Vilpišauskas. In Vilnius Institute of Art (now Vilnius Academy of Art) he has been taught by famous artists: stained glass artist Algimantas Stoškus, drawing professionals Antanas Kmieliauskas and Kazimieras Morkūnas, painter Leopoldas Surgailis. Each of them affected the young artist in a certain way.

² Mačiulis A. *Dailė architektūroje. [Arts in Architecture]* Vilnius: Vilnius Academy of Art Press, 2003.

³ The artist creates not only stained glass windows but is also an active artist in the fields of painting, installation and new media.

⁴ This would include the 20th century stained glass experiments of such artists as Henri Matisse, Fernand Léger, Marc Chagall, Hans Arp, Josef Albers and others. Simanaitienė Raimonda. *XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida. [Artistic Visual Development of Lithuanian Glass Plastic in 20th century]* Ph. D dissertation. Kaunas, VDU, 2003, p. 82.

⁵ The dimensions of each stained glass window were 220x400cm. Unfortunately, in the course of time, the purpose of the shop changed, stained glass windows are not preserved and their fate is not known.

⁶ Stained glass background was associated with modern paintings. As it is known, abstract art in Lithuania began to be popular only at the end of the 20th century. Before that its rise was complicated, related to official intolerance and issues of "silent modernism".

⁷ The artist claimed that then his drawing's stylization was influenced by a significant Italian artist of the 20th century Giacomo Manzù, who had created left portal's "Death Gates" reliefs and other sacral sculptures in St. Peter's Basilica in Rome.

⁸ Besides, as the artist himself states, an interesting

detail was used in this plot – the red Cain's shoe, which, due to its colour accent, was different from the overall colouring of the stained glass window. This detail was used to remind about the then prevailing regime. The author was worried whether these allusions would not be seen by the official instances, maintaining the stained glass window. Consequently, everything went successfully. An extract from the author's interview with an artist. 19/03/2013. Kaunas

⁹ The dimensions of the artwork – 2 x 10 m. This work is not preserved in the interior either.

¹⁰ An extract from the author's interview with an artist. 19/03/2013. Kaunas

¹¹ According to J. Jurevičienė and S. Žvaliauskaitė in the article "Value and Protection of Sacred Places in the Southeast Lithuania", "it can be assumed, that the pagan (polytheistic) environment of society, both anthropogenic and natural, has been imbued with sacred". In: *Urbanistika ir architektūra. [Town Planning and Architecture]* Volume XXIX. 2005, No. 3, p. 112.

¹² The artist claims that it was time when he was interested in the artists monumentalists such as José Clemente Orozco, David Siqueiros due to their energy in compositions, aggressiveness, painted force. An extract from the author's interview with an artist. 21/03/2013.

¹³ For instance, in 1993, in Marijampolė bank, the artist created his work "Biblical Motif". The society was fascinated due to its untraditional plastic form and the originality of the spatial solution. (Bank architect D. Cijūnėlis, the extent of the spatial stained glass – 15m²). Originally incorporated stained glass windows in the metal frames depicted the scenes of Adam and Eve's temptation, angels. What is more, these motifs were fragmented, stylized, conveyed with allusions.

¹⁴ Works were implemented in 1715, in Evangelical Church of Christ, in Emmerich city, Westphalia (north-west Germany). Six windows of the temple were decorated with stained glass. Windows were located in two rows, one above the other. Their area was 30m². The abundance of stained glass windows in one wall of the church looks especially striking.

¹⁵ The author had already done two large ornamental compositions of stained glass in In Šilutė's sports complex of furniture factory. Šilutė collaborated with Emmerich under the programs of urban fellowship.

¹⁶ Busch H. K. „Ich bin“ – Fensterzyklus in Emmericher Christuskirche. In: *Rhein Reporter*, 1994, August 6, 269/8.

¹⁷ In all six stained glass windows tree of life forms "plaited" from different segments of the glass are very impressive, original, different. Greenish glass base is encrusted with red and yellow glass elements. It provides some extra vitality and charm for "intricate" trunks of trees.

¹⁸ As it is known, such position is close to the orientation of Protestant faith.

¹⁹ *Eimutis Markūnas. Vitražas: katalogas. [Stained Glass Window: catalogue.]* Kaunas. 2006, p. 11.

²⁰ Positive feedback was also given by the then Rhine County Press. New Lithuanian artist's work introducing eloquent reviews were as following: "Creative Atmosphere is pulsing in Christ Church", "Green Cross as the Tree of Life", "Deep symbolism and artistic force in new windows of Emmerich Church". Kohnen N. In der Christuskirche herrscht jetzt Werkstatt – Atmosphäre. In: *NRZ*,

1994, Juli 27; Busch H. K. Tiefe Symbolik und künstlerische Stärke. Neue Kirchenfenster in Emmerich. In: *Niederrhein*, 1994, No. 32, p. 5, etc. Today this church and the author of its stained glass windows are presented in a solid online catalog, embracing all the temples of Germany, the Netherlands and Luxembourg: Stiftung Forschungssstelle Glasmalerei des 20. Jahrhunderts e. V. (<http://www.glasmalerei-ev.de>). It is obvious, that the artist is the only Lithuanian, who got into this prestigious book. The artist here is next to German grand (Johannes Schreiter, Ludwig Schaffrath and others.) who greatly influenced the stained glass change of the second half of the 20th century.

²¹ *Eimutis Markūnas. Vitražas: katalogas. [Stained Glass Window: catalogue.]* Kaunas. 2006, p. 16.

²² Rakauskaitė Eglė. Vitražo šviesa XX amžiaus bažnytinėje architektūroje. [*Stained Glass Light in Ecclesiastical Architecture of the 20th Century*] In: *Naujoji Romuva*. 2005, No. 1, p. 55.

²³ An extract from the author's interview with an artist. 21/03/2013. Kaunas

²⁴ The extent of stained glass windows in the building of modern architecture (architect A. Petravičius) is 70 m².

²⁵ It is extremely important in the art of stained glass. According to the artist Edita Radvilavičiūtė-Utarienė: "At the time of old and new stained glass, there is only one essential, not changing value for architecture – light, when diffusing through the colour of glass, takes such depth and richness of colour, that is not attainable in any other decorative ways, it can strengthen the essential ideas of architectural space and form". Radvilavičiūtė-Utarienė E. Vitražas ir meninis stiklas šiandien. Aktualijos ir perspektyvos. [*Stained Glass and Artistic Glass Today. Issues and Perspectives.*] In: *Archiforma*. 2006, No. 1, p. 106.

²⁶ The extent of stained glass windows, named "Shadows" in a newly built Klaipėda's Church (architect R. Valiukonis) is extremely large (78 m²). It is one of the largest complexes of stained glass, created by the artist.

²⁷ In 1993, in the exhibition of Lithuanian stained glass artists in this famous specialized glass museum, such well-known authors as Algirdas Dovydenas, Eglė Valiūtė, Bronius Bružas ir Eimutis Markūnas also exhibited their works. Finland glass museum in Riihimäki usually presents the exhibitions of the most famous Scandinavian and Baltic artists. What concerns Lithuanians, the glass works' exhibitions of Remigijus Kriukas and Indrė Stulgaitė were also held in this museum.

²⁸ Here some artistic principles, that were taken over in Šilutė, were also used. These are – the choice of conditional cross shape for central part of the composition and contrastive colour palette, distinguishing the construction of imaginary cross from a darker background, painted with metal oxides.

²⁹ The author also states that this principle partially reminds a pictographic imaging method, popular in Egypt art. An extract from the author's interview with an artist. 19/03/2013. Kaunas

³⁰ Mirinavičius Žydrūnas. Šiuolaikinis lietuvių vitražas: raida ir problemos. [*Contemporary Lithuanian Stained Glass: Development and Problems*]. In: *Dailė*. 2008, No. 1, p. 46.

³¹ The extent of this stained glass object is 5.2 m².

³² The artist did not seek to relate his stained glass windows with St. Anthony of Padua Church and a particular

iconography of this saint. When he was asked, why it happened so, he claimed that different interpretation of the Bible is crucial basis of his works. The artist to his works in both, religious and secular spaces, often give the generic name "According to the Bible". It gives him more freedom to experiment, "does not tie" him to well-established iconography of one or another saint, but induces him to be constantly in the field of religious truths' confessing. An extract from the author's interview with an artist. 21/03/2013. Kaunas.

³³ Navikaitė D. Instrumentinis žodynas Eimio Markūno darbams suvokti. [Instrumental Dictionary to Comprehend E. Markūnas' Artworks] In: *Angis. 1990 – 2012*: the album. Kaunas: Gallery „Meno parkas“ [Park of Art], 2012, p. 172.

³⁴ St. Ignatius Loyola – the founder of the Jesuit order of the Roman Catholic Church, who lived at the end of the 15th century – the first half of the 16th century.

³⁵ *Eimutis Markūnas. Vitražas [Stained Glass Window]*: the catalogue. Kaunas. 2006, p. 13.

³⁶ The latter composition was created after such significant works as stained glass windows "Intervention" or "Three Colours", which revealed original plastic experiments: expressive treatment of colouring and free, abstract expression of painting or glass. Stained glass group "Three

Colours" was implemented in 2005, the hotel *Taikioji Neris* (now it is Kaunas hotel *Park Inn by Radisson*). Here the author no longer used a popular combination glass-metal, but he painted large glass planes by expressive abstractions. Here it can be remembered, that such solutions were based on the stained glass development in the 20th century. Since 1960, when buildings were becoming more and more modern, many stained glass artists attempted to expand the boundaries, caused by combination of glass and metal. They started to use more techniques that resulted in the renewal of the artistic language of stained glass windows. Thus, it led to the birth of abstract painting style, which was the opposition to the graphic traditions of stained glass windows. Klotz U. M. The Transformation of Contemporary Stained Glass and Glass Painting. In: *New Glass*, 2003, No. 4, p. 38. Certainly, coming back to the stained glass windows of Zarasai Church, it should be noticed that the style there is much more "controlled", classical when comparing to the previously mentioned E. Markūnas works. Nevertheless, it is also based on the painting tradition which, in fact, rooted from the historical stained glass windows of Renaissance and Baroque eras.

³⁷ This motif also reminds the shining stars in the sky.

Raimonda KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

STIKLO VAIZDINIAI, DVASINĖS PATIRTYS IR TIKĖJIMO ATSKLAIDOS EIMUČIO MARKŪNO VITRAŽUOSE

Reikšminiai žodžiai: Eimutis Markūnas, koloritas, ornamentas, sakralinė dailė, stiklo plastika, vitražas, tapyba, technika.

Santrauka

Eimutis Markūnas – įvairių vizualaus meno sričių menininkas, nemažą dėmesį skiriantis šiuolaikinei tapybai, conceptualioms formoms. Visgi gana didelę jo kūrybinės veiklos dalį užima stiklo plastikos, vitražo menas, kurio pirmiausia teko mokytis buvusiam Stepo Žuko taikomosios dailės technikume, o vėliau – Vilniaus dailės akademijoje.

Gerokai daugiau nei dvidešimtmetį menininkas itin intensyviai kūrė vitražus, kasmet įgyvendindamas net po kelis monumentalius ansamblius. Juose dažniausiai vyraudavo novatoriški siekiai, troškimas atskleisti savitą pasaulėžiūrą, subrandinti išskirtinę stilistinę poziciją. E. Markūno vitražai visuomet pasižymėjo modernia forma, komponavimo erdvėje įvairove, harmoninga sąsaja su architektūra.

Kadangi vitražų tematinį ir plastinį sprendimą kūrėjui diktavo tiek objekto specifika, tiek intriguojančios meninės išraiškos poreikis, pastatų erdvėse jie ir šiandien yra išraiškingi vaizdiniai akcentai.

Nepriklausomybės metais dailininkui atsivėrė galimybės kurti bažnytinį meną, tad bažnyčioms sukurti net penki dideli vitražiniai objektai. Todėl iš visos E. Markūno darbų panoramos straipsnyje norėtusi nuosekliau apžvelgti būtent šios – sakralinės paskirties – darbus. Iš jų išsiskiria monumentalūs vitražų kompleksai, sukurti Evangelikų Kristaus bažnyčioje Vokietijoje, Naujųjų Apaštalų šventovėse Šilutėje ir Klaipėdoje, šv. Antano Paduviečio ir Švč. Mergelės

Marijos dangun ėmimo bažnyčiose Ežerėlyje ir Zarasuose. Taip pat šiai kategorijai iš dalies priskirtini dar keliuose visuomeniniuose objektuose ir privačiose patalpose atlikti darbai. Žymesni iš jų įgyvendinti Kaune, Laidojimo reikmenų parduotuvėje, Hidroprojekto pastate, T. Ivanausko zoologijos muziejuje, Jėzuitų gimnazijoje. Sakralumo aspektą pastaruosiuose objektuose galime įžvelgti dėl dailininko pamėgtos ir netgi pasaulietiškuose vitražuose neretai plėtojamos biblinės tematikos, siužetų, susietų tiek su krikščionybe, tiek su baltiškąja religine tradicija. Visuose minėtuose kūriniuose atsispindi autoriaus dvasinės patirtys, požiūris į tikėjimo klausimus, o kartu atsiskleidžia ir dailininko meninio braižo kaita.

Menininko kelias sakralinio vitražo link buvo pakankamai sudėtingas, pareikalavęs ne tik žinių, atsižvelgimo į užsakovų ar tikinčiųjų lūkesčius, bet ir asmeninės meninės brandos, daugelio kūrybinių eksperimentų tiek stiklo, tiek ir tapybos, objekto meno srityse. Šiuo atžvilgiu dailininko kūrybą galime sulyginti su Vakarų Europos modernistų patirtimi, kuomet, reikšdamiesi skirtingose dailės šakose, žymūs kūrėjai praturtino vitražo meną modernistinių dailės kryptių stilistika, įvairialypę plastika, pasižymėjo gyvu, nestandartiniu religinės tematikos suvokimu. Ankstyvesniuose E. Markūno darbuose dominavęs įvairiausių įvaizdžių kupinas ornamentinis vaizdavimo būdas vėlyvesniuose vitražuose tapo vis labiau išgrynintas, lakoniškas, dvasingumą, egzistencines pajautas atskleidžiantis saikingais ikonografiniais motyvais, apmąstyta atviros erdvės ir kruopštaus piešinio derme.

Sakralumas menininko vitražuose atsiskleidė keliais lygmenimis: pasitelkiant klasikinius krikščioniškuosius ikonografinius simbolius ar vaizdinius; siejant vitražo esmę su gamta, animistine pasaulėvoka, vidiniais autoriaus išgyvenimais ir gyvenimo istorijų perteikimu. Sakralumą neretai atspindėjo ir pati vitražo plastinė sistema, kūrinio visuma: stiklo medžiagos, kompozicijos, kolorito, piešinio, erdvės įtaigumas.

Gauta 2013-08-28

Parengta spaūdai 2013-09-20

CUM SIGNO CAMPANAE. THE ORIGIN OF THE BELLS IN EUROPE AND THEIR EARLY SPREAD

Key words: Bell, tintinnabulum, aes, signum, campana, nola, clocca, Celtic hand bell, crater, Marcus Valerius Martial, St. Gregory of Tours, Walahfrid Strabo, Guillaume Durand, Campania, Nola, Pope Sabinian, Pope Stephen II, St. Paulinus, St. Bede the Venerable, Charlemagne.

Bell is one of the European culture-specific artefacts, firmly rooted in the collective conscious as a symbolic figure of multiple meanings. This instrument which, emerged and matured in the depths of Western Church, despite the started secularization process in the Middle Ages, still remains to be a sacral instrument, used in almost all denominations of Christian Churches. The paper aims to find out what a European bell is and to provide new insights into the early dispersion history of the instrument's emergence, its origin and evolution. The emergence, origin and evolution of bells are described in the abundance of literature, written in various languages of the world. Only the bibliographic review would need a publication of a great length. Therefore, we will not provide a comprehensive historiographical review as we will only mention and present, in our opinion, the most significant authors and their claims on the origin of bells.

Benedictine monk, poet and theologian Walahfrid Strabo, having lived in the first half of the 8th century, was one of the first who wrote about the origin of bells. He points out, that they were Italians, who started using bells and according to the places of their manufacturing, Latin bell names came – *campana* (from the province of Campania in southern Italy) and *Nola* (from Nola city)¹. Liturgist Guillaume Durand, who lived in the 8th century, designated the entire section² for bells in his work *Rationale Divinorum Officiorum*. There the author also notices that the first bells were made in southern

Italy and added that it was done by St. Paulinus, the Bishop of the already mentioned Nola city. This version of bell origin is repeated many times in various works and nowadays it is mentioned in the majority of publications for European bell history.

New Ages, which began together with the Renaissance, brought in not only the abundance of publications about bells, but also a kind of “confusion” – if the already mentioned authors of the 11-13th centuries, G. Durand³ and Jean Beleth⁴, strictly distinguished between various instruments of bell family according to their function and form, the majority of those, who wrote later, could not see a significant difference between small bells and the large ones, hanging in the towers of churches. One of those authors was an Italian humanist Polydore Vergil. In 1521, in the second edition of his book *De Inventoribus Rerum*⁵, he presented a new version of bells' origin, claiming, that ancient Hebrews were the first to use bells as the High Priest of the Jews had to wear the garment, the edges of which were trimmed with little tinkling bells⁶. The latter theory of bells' origin reaped many repetitions and also it is not completely forgotten in our days⁷. Giralamo Maggi, who lived in the 16th century and wrote the first book about bells *De Tintinnabulis*, also thought, that large bells came from the small ones, which in antiquity were known as *tintinnabula* and it is reflected in the book title⁸. Such identification of small and large bells, considering them to be the same instrument, is a characteristic feature of the *incremental evolution*

theory of bells. According to this theory, small bells, known from the ancient times, due the emergence of new needs, were improved and extended until they acquired nowadays' forms. The latter approach is well expressed by one of the articles on bells in British encyclopaedia, in which it is written: *that bells being used, among other purposes, by the Romans to signify the times of bathing, were naturally applied by the Christians of Italy to denote the hours of devotion, and summon the people to church*⁹. Sometimes the author of such an "expansion" is indicated: "In 420 St. Paulinus from Nola expanded the small bells and hung them in towers"¹⁰.

Pope Sabinian, who lived at the beginning of the 7th century, is also attributed to "inventors" of bell. As it was stated by Angelo Roccha, the author of the book about bells, published in 1612, the latter opinion was propagated by the 14th century poet and humanist Francesco Petrarch¹¹. The same claim may be also found in the book "On the lives of popes"¹² published in 1557 by Onuphrio Panvinio and in numerous other publications of the 16th and 17th centuries. It should be noted that the Pope Sabinian is attributed not to the invention of the instrument, but only to its use – *campanarum usum invenit* (invented the use of bells).¹³

Authors who "moved" the emergence of bells into more distant lands and older times, maybe distinguished into a separate group. Athanasius Kircher, the Jesuit monk of the 17th century and the cryptographer of Egyptian hieroglyphs, derived bells from ancient Egypt. He claimed that during Osiris festivals, half-round copper vessels¹⁴ together with sistrums and rattles were used as background music. The 19th century Russian researcher M.Pyliajev also derived bells from Egypt¹⁵. James Blades¹⁶, modern author of the book about the history of percussion instruments and campanologist John Burnett¹⁷ start the history of bells from the ancient Mesopotamia. Wendell Westcott, the author of a popular book about bells, admitted that he does not know in which part of Asia – eastern or western – bells emerged¹⁸. Today it is difficult to say who was the first author, related the emergence of bells with China. The latter opinion was supported at the end of the 19th century by A. J. Nowowiejski, the author of a monumental

work for the Catholic Church liturgy¹⁹. Nowadays, this theory also has many adherents, starting with the recent edition of Encyclopædia Britannica²⁰. Meanwhile, in the one of the older edition the beginning of bells is referred to the central France of the 6th century²¹.

It is obvious from this brief summary that the majority of authors who have written about the bells, were talking about quite different things: in some cases about the emergence of bell as a certain type of instrument, in other cases about its improved form – European bell which, at an early stage of its development was purely ecclesiastical signal instrument. The High Jewish Priest's garment bells and modern bells are only similar by the method of sound extraction. The 18th century author of German language encyclopaedia, J.G. Krünitz, is one of the few authors of New Ages, who made a distinction between these two types of instruments, he wrote: "Italy is undoubtedly the homeland of bell, while the East – of jingles and hand bells"²².

DEFINITION OF BELL, BELLS AND THEIR COGNATE INSTRUMENTS

Various encyclopaedic articles and other publications present rather different definitions of *bell*²³. Usually it is described as a hollow percussion vessel²⁴ which in music is ascribed to the group of idiophone instruments. The sound is extracted mechanically triggering vibration: when stroking with a certain object (usually with a clapper or hammer or simply by shaking it. However, such a description fits many sound emitting instruments, from primitive rattles (for instance, a bladder with some pebbles or dried peas inside) to a variety of metal, wood or other sound emitting devices. In order to refine and define the object, it is necessary to group them according to the specific features, primarily rejecting the bladders and similar rattles that have little in common with bells.

Harvard dictionary of music defines three types of bells: 1. an open, cup-shaped, 2. closed, spherical and 3. tubular²⁵. However, this distinction is not accurate, since the first group includes the acoustic bowls and pots, popular in the Far East [Fig. 7]. It

is obvious that instruments, corresponding to a traditional bell concept, fall into another, even smaller subgroup, the characteristic feature of which is a downward-facing mouth of the instrument. In this paper we try to define a **bell** as *a hollow, vase or cup-shaped metal instrument²⁶ on the top of which there is an item for hanging (hanger): a loop, an ear, canons and so on.* According to the standard, adopted in the Lithuanian Cultural Heritage Centre, not large bells, the body height of which (the tangent from the bottom edge to the shoulders) is less than 20cm, are called **small bells²⁷**. At the top of their body there is a small ear or a handle. Other instruments of similar composition (generally call them instruments of the bells' group) have a variety of forms: tubular, quadrilateral rectangular, trapezoidal or other forms, usually they are bells for animals, commonly referred to as **animal bells** [Fig. 1], but more often this term in English is used under specific animal

species: *cowbell, sheepbell, goatbell*, etc. Round, oval, flattened spherical or small teardrop metal rattles (rarely of more than 7 cm height) within pellets (small, usually metal balls, which cause the sound when striking the walls) are called **crotal bells²⁸** [Fig. 2]. Small bells and crotal bells in English are often called *jingle bells²⁹* without consideration to the form.

Similarly various bells are classified in other languages too. For instance, in the Lithuanian language, bell is called *varpas*, small bell *varpelis*, animal bell *kankalas*, *klankalas*, *klankis*, crotal bell *dzingulis*, *dzinguliukas*. The Germans, next to the words *Glocke* and *Glöckchen* (bell and small bell), call the animal bell with the words *Kuhglocke*, *Kuhschelle* or a more general term *Tierglocke* and crotal bell is called *Schelle*. In Russian, besides the words *колокол* (bell) and *колокольчик* (small bell), the words *ботало* (animal bell) and *бубенец* (crotal bell) are



Fig. 1. Cow bell. Lithuania, 19th century. Chased iron, welding, bronzing. Open-Air Museum of Lithuania. Photo: Ina Dringelytė.

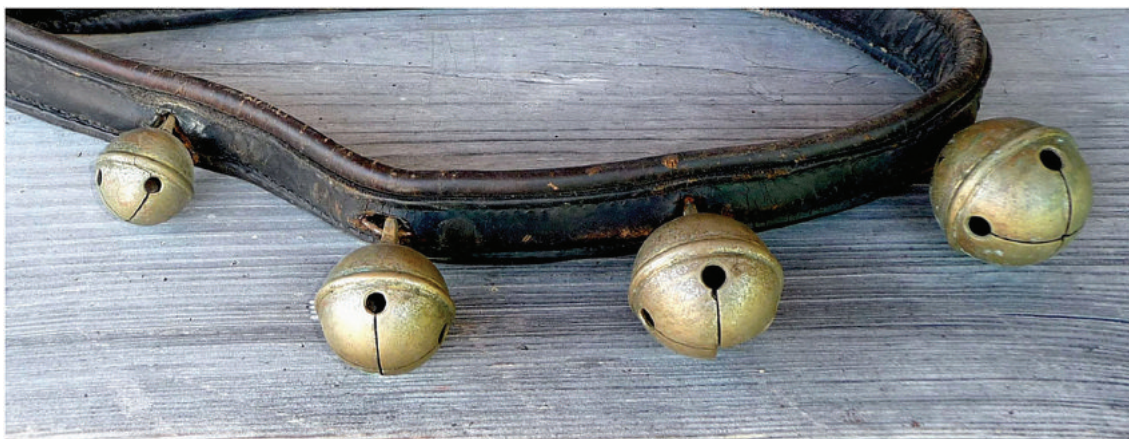


Fig. 2. Crotal bells (horse neck-band), Lithuania, early 20th century. Brass: casting. Open-Air Museum of Lithuania. Photo: Ina Dringelytė.



Fig. 3. Table bell. Lithuania or Poland (?), mid-to-late 19th century. Bronze: casting, chasing. H – 10,8 cm, D – 6,2 cm. Lithuania, catholic church in Prienai. Photo: Aloyzas Petrašiūnas.

used. Thus, the separation of various bells is specific to not only the Lithuanian language and Lithuanian culture. It should be noted that in the Lithuanian language, as well as in other languages, all the previously mentioned bells' group, *instruments* are often called by one widespread word – a bell.

Bells and small bells, while being basically similar in structure, form a common but **miscellaneous** family of instruments. Several groups can be distinguished among the small bells: *miniature bells* (of less than 5cm height), the so-called *sled bells* or *carriage bells* (the name is conditional, applied for bells with an ear on the top of the body); *table bells* (usually with the handles on the top of the body; they are characterized by thin body walls and melodic, not very strong sound) [Fig. 3], *hand bells* (instruments, similar to the table bells but they are larger and with thicker walls; their sound is stronger, less melodic, usually used as signal instruments for organising lives of people groups), less common strain of the latter bells is *big hand bells* (distinguished as having hypertrophied forms). The word *bell* embraces a rather homogenous group of instruments which differ in size, silhouettes and functions, a feature, common to them all is that they are only used in a stationary position – fixed to a hanger, console, frame. These bells are separated into two groups – the so-called *European style bells* and *Far East bells*. The characteristic feature of today's European type bells is compact proportions concaved wall of complex profile, the sound is caused by striking with

a metal object (the clapper or the hammer) to the bottom edge of the expanded thickness. Among the old-European bells, there is one special group – the so-called *clock bells* or *cymbal bells*; at the beginning of New Ages, the latter instrument, which emerged from the metal plates (cymbals), was turned into the strain of bells, however, since the second half of the 19th century, the production of this type of instruments (in a shape of large bowl turned upside down) does not have bell-specific features again. Bell can be also classified according to their use (e.g. ship bell, carillon bells and so on) however it does not influence their structure and form.

BELL GENESIS

The emergence of bells in the Far East

Bell's genesis is a long and complicated process which has not been thoroughly researched yet. In literature, various rattles are often considered to be the direct ancestors of bells. The oldest of them were of natural origin – shrivelled fruit with seeds. Later the artificial ones appeared – the dried bladder with seeds or small pebbles and other similar to this one. Ceramic rattles are considered to be a more complicated prototype. They could have descended from



Fig. 4. Rattle. China, neolithic age. Terracotta. Shaanxi Provincial Museum

Source: <http://picasaweb.google.com/116512474184071531500/ShaanxiProvincialMuseumWesternZhouGallery?gsessionid=pE2RU5-Q1TiDnC9okYxLCA#5405943504112104882>.

the Stone Age, after the improvement of ceramic vessels' production. The oldest remaining objects of this type were found in north-central China, in the province of Shaanxi (Shǎnxī Shěng) and belong to the Neolithic period [Fig. 4]. They were produced approximately 5000 years ago³⁰. What concerns their form, rattles are similar to a walnut shell; their inside is hollow, *containing pellets*. In the popular literature, some authors consider them to be the oldest bells. It may be thought that they are the predecessor of the *crotal bell* which has little in common with bells not only due to its form but also the origin.

The emergence of small bells might have been influenced by the rubbish of nature consumed products – egg shells of large birds, nut shells as well as parts of bamboo stems. From ancient times this material was used to produce various bell reminding rattles. First of all, small ceramic bells, later – the ones that were cast from metal, could emerge at different time and in different places. It is reasonably considered that the earliest bells were made in China³¹. The two oldest ceramic bells were found in Dahecun area, Zhengzhou, Henan Province and they are dated back to the early third millennium BC³². There are quite many small pottery bells dating to the third millennium BC. We can judge their appearance from a small bell which belonged to the Yangshao culture and was found in the Miaodigou area in 1950. It was made of terracotta with a handle on the top of the body and with holes to hang the pierced rattle. The height of the item was 9.2 cm with the circular diameter of 5 cm³³. In the Chinese cultural areal the bells of such type are called *ling*³⁴ and until now they are used as table bell or the bells for other uses. It was already the first millennium BC when the small bells, animal bells and other similar bells spread in a vast area which covered almost the entire Asia, southern Europe and north Africa; they were applied in the domestic life, agriculture, religious rites, were used as votive offering money and even as decoration of monuments as it is seen on the denarius of the Roman Republic [Fig. 5].

The archaeological, historical and iconographic material does not let directly derive bells from the small bells on the assumption that in the course of time bells were made larger and larger. The



Fig. 5. Denarius. Rome. Moneyer: C Minucius Augurinus. 135BC. Silver. British Museum.

Source: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3056398&partId=1&searchText=Minucius+&page=1.

emergence of this instrument may be related, first of all, with early noticed acoustic properties of ceramic vessels, used in everyday life. In China ceramic drums are still being used. One strain of this instrument, which was already cast of bronze and used in the first millennium BC – *Chun-yu* (sacrifice bowl) has a vase shape, which clearly indicates the domestic origin of the instrument [Fig. 6]. In the Neolithic period or even earlier, a group of vessels of various sizes, emitting different sounds, could have been used as tonic percussion instruments. Such provisional musical instruments, composed from different everyday vessels are still used in various children games or even in serious jazz concerts. Recently, Chinese researchers have found indisputable evidence that ceramic bronze wine containers (*fou*) were also used as musical instruments³⁵. Thus, there is little doubt that before the beginning of the Bronze Age, first vessel shape ceramic instruments to emit the sounds while playing music or performing rituals, appeared in China. The pots, already made of metal, are still used as ritual instruments in

some of the Far East Buddhist temples [Fig. 7]. The emergence of bell might have been influenced by the attempts to hang a ceramic vessel and to extract a richer sound from it³⁶. At that time, the difference between bells and small bells was exposed. If the latter ones were rung by moving the pellet or bell tongue inside, in the second case it was rung by striking the outside wall. Until these days, those two techniques are the only ones used to toll bells. Besides, it can be stated, that bell genesis did not take place in a straight line. It is stated in literature that the first bronze bells were made at the end of the third millennium BC, in China, being among the earliest metal artifacts³⁷. At first, small bells of various purposes were cast – from the ones, that were tied up under dogs' necks to those which were used in a lord's court. First instruments, that could have been called bells *sensu stricto*, appeared at about 1200 BC³⁸. They were called *Bo-Zhong*. The Smithsonian's Museums of Asian Art in Washington preserves one of the earliest bells of this type, made in the 12-11th century BC [Fig. 8]. This bell is of truncated cone



Fig. 6. Chun-yu drum. China, Han dynasty: 3rd century BC - 3rd century AD. Bronze. H – 53.4 cm. Japan, Nara National Museum.

Source: <http://www.narahaku.go.jp/english/collection/p-1317-312.html>

shape with a hanging ear above the flat top with a small hole at the middle of it, the purpose of which is not clear. The height of the bell is 31cm and the mouth is 24.8 x15.2cm³⁹. The silhouette of its body reminds of the pottery vessel form, prevalent in the Neolithic [Fig. 9]. However, according to the dimensions, the cross-section is not circular as in the case of the previously mentioned vessels, but oval. This type was initially determined by imperfection in production technology and later by the rooted tradition. Almost at the same time, another instrument *nao* appeared. It is a flat, hollow device with convex mouth facing upwards which has to be put on the haft. Although it might have resulted from the bells with handles and the majority of researchers call this type of instrument a bell, we assume that it is rather a variant of gong but not of bell *sensu stricto*. Other further various bell shapes that appeared in China and the Far East have no significance to our work. It is only necessary to mention Indian bells. The emergence of bells in this subcontinent has not been researched yet. It is only known that from the ancient times Hindus as well as Buddhists in India



Fig. 7. Bowl-gong. Vietnam, 20th century (?). Bronze: casting.

Source: <http://phatgiaovnn.com/upload1/modules.php?name=News&op=viewst&sid=6035>.



Fig. 8. Bo zhong bell. China, early bronze age, Shang dynasty: ca. 12th-11th century BC., Bronze: casting. H – 31 cm, D – 15.2 cm. Washington, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Collection.

Source: http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID%3Afsg_S1987.10&repo=DPLA.

have been using small bells of circular cross-section with a silhouette of a lotus flower. In Sanskrit these bells are called *ghanta* (probably this word is related to the Lithuanian word *gandas* (rumour)). This instrument corresponded to meditational nature of Buddhism and quickly spread among the professors of the latter religion. In China, under the Chin (221-206 BC)⁴⁰ or further Han dynasty (206 BC-220 AD)⁴¹, under the influence of the quickest Buddhism spreading, circular cross-section bells were started to be produced instead of two-sided bells. The sound of these bells was deeper and longer⁴², however it was possible to obtain only one note. Probably in the beginning of a new era, Chinese temple bells have taken a classic round shape resembling the cylinder rounded off at the top and with sometimes slightly convex walls. At the top of the bell there was a cast hanging ear which was usually

in the form of dragon. As well as in earlier times, in order to toll these bells it was necessary to strike the bell's wall. Chinese bells of this type along with Buddhism spread to Japan, Korea, Indochina except India and Burma. Huge bells tell much about the casting craft of those times. These bells could weigh more than 40 tones and they are used for almost one thousand three hundred years, for instance the bell in Japan, the Tōdai temple of Nara city, cast in 752 and weighing 44 tones.

THE EMERGENCE OF BELLS IN EUROPE

Antique small bells and *aes*

If in the Far East bells have been already used in the beginning of our era, in the west of Eurasia this type of instruments was not known yet. However,

this cannot be said about small bells of various sizes and shapes. They were widely spread and often used in different ways. In Greco-Roman cultural area, the articles of this kind along with other metal idiophone instruments have been used since the second half of the first millennium BC. As it has been mentioned before, the size and shape of small bells were not the same. According to their size, they can be divided into three groups. Most of the remained small bells are the so-called miniature bells (their size is less than 4 or 5cm), the second group consists of medium size bells and the third group – larger “hand bells” with a handle for holding. The majority of the mentioned bells were called in Latin by one general word *tintinnabulum*. Bell grouping according to their size is provisory however, it is very important as it defines the limits of the bells’ usage. It is obvious having remembered that miniature



Fig. 9. Urn (gang) China, Henan, Yangshao Culture: 3500 BC-3000 BC. Terracotta. H – 47 cm, D – 32.7 cm. Beijing, National Museum.

Source: Bavarian, Behzad; Reiner, Lisa. *Ceramic's Influence on Chinese Bronze Development*. Northridge: California State University, 2007.

bells could be sewn to clothes or worn as amulets around the neck when larger bells were not suitable for that. Usually bells were cast from metal, particularly from copper alloys, rarely from silver or gold, though sometimes they were made of ceramic or other short-lived material. Small bells had various forms: hemispheric, rounded cylinder, cone, pyramid or other. Their usage was also extremely varied. Some purposes can be highlighted such as household⁴³, apotropaic⁴⁴, ritual⁴⁵ and signal⁴⁶, intended for a wider range of people and other existing purposes (decorative, exchange of goods⁴⁷, etc.).

For our paper, larger bells of signal or ritual purpose are important. Various writings of ancient authors make an impression that these bells could have been called by a Latin word *aes*⁴⁸. Antique poet Martial who lived in the first century AD, in one of his works mentions *aes thermarum*⁴⁹ (literally *bath copper*) which was a sign of public bath opening (thermal baths). This epigram was named *Tintinnabulum*, which suggests that *aes thermarum* was one of the *tintinnabulum* strains – a hollow bell-shaped instrument rather than a metal plate, which was commonly used at that time, had various forms and was called by different names. In this respect, a valuable testimony is found in St. Paul's letter to the Corinthians, which was translated into Latin by St. Jerome: *linguis hominum loquar et angelorum caritatem autem non habeam factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens* (1 Corinth 13:1) (If I speak with the tongues of men and of angels, but do not have love, I have become sounding brass⁵⁰, or a clanging cymbal. 1 Corinth 13:1). In the letter there is a comparison of similar instruments – *aes* and cymbols (copper plates) and emphasizing of their different sounds⁵¹. V. Martial's contemporary, the poet J. Juvenal, mentions *aes* together with other metal instruments (Satura VI, 441,442) - *tot pariter pelves ac tintinnabula dicas pulsari, iam nemo tubas, nemo aera fatige*⁵² (as if at the same time a lot of bowls and jingles would have been striking, [but] nobody tortures neither trumpets nor *copper* anymore). As it is seen, instruments are divided into two groups – the first had to describe a negative character, that is why the instruments of lower status according to the society of those times – bowls (*pelves*) and jingles

(tintinnabula) were chosen whereas in the second case they were “noble” – trumpets and *copper*.

Aes was also exclusive due to the attributed mystical powers. Several authors of that epoch pointed out that this superstition was widespread in late antiquity. It was believed that *aes* sounds could break the spells and scare away evil forces. Albius Tibullius in one of his elegies (*Elegiae*, Liber I, 8, 21) wrote how an old witch's spells were *aera repulse sonent*⁵³ (were broken by talling *copper*). One of the most famous ancient Roman poets Ovid (Publius Ovidius Naso) in his unfinished poem *Fast* (*Fasti*, Liber V, 429-444) describe exorcism rites at the end of which *Temesaeaque concrepat aera* (and broke with *Temesa copper*)⁵⁴. *Temesa* (now it is Nocera Terinese) is an ancient town in the south of Italy, Calabria province, which is known for its copper mines. Hence, *aes Tamesae* also meant an instrument made of *Temesa copper*. The above mentioned V. Martial alluded to the custom of striking *aes* at certain lunar ceremonies *Numerare pigri damna quis potest somni, dicet quot aera verberent manus urbis, cum secta Colcho Luna vapulat rhombo*⁵⁵ (I am lazy to count as I can [already] dream, will [somebody] tell how many [times?] *copper* is struck by city hands when a splitted Colchis moon is struck by rhombus [certain magical instrument]). This, an important poem fragment to us, is variously translated and interpreted. Without entering into a discussion it can be noticed that when talking about spells, a plural *aes* form *aera* was used, which does not necessarily mean that during the ritual ceremony there was more than one *copper* instrument. According to Martial's text, the strokes were counted. The essence of this superstition is not known but it is clear from the description that the sound could not be the sound of many instruments as they were individual strokes that could have been counted. Thus, *city hands, striking “the copper”*, mentioned in the poem, was probably not the ordinary citizens but some kind of institutions that were able to dispose *aes* instruments that had a public purpose.

In summary, it can be stated that there is a high possibility that *aes* were called *hand bells* the sound of which could spread quite a long distance. It was one of bronze idiophone instruments along with

cymbals, bowls (pelvis), sistra, etc. There is no evidence that *aes* can be a direct prototype of a modern bell. Until the middle of the second half of the first millennium, during the archaeological research no objects that could be related to modern bells were found. They cannot be testified by the remaining ancient iconographic material – frescoes, mosaics, codices miniatures either. However, some tintinnabula images can be found and a number of these bells are remained and stored in various museums of the world.

While excavating Herculaneum city, buried under the ashes of Vesuvius in 79 AD, a small bell of 17.2cm tall⁵⁶ was found and it is considered to be the first known big hand bell. It was cast of copper alloy and it is of rectangular cross-section with the upright walls, the upper part is convex and rounded with an arc-shaped handle [Fig. 10]. The rectangular bell shape indicates that its prototype could have been small bells hammered out of sheet metal rather than from copper alloy made tintinnabula, that were



Fig. 10. Bell from Herculaneum, 1st century AD.

Source: Пухначев, Ю.В. Колокол. In: Наше наследие, 1991. № 5.

popular at that time. The Herculaneum bell size, shape, more powerful sound could be the features, indicating it was *aes* instrument.

Idiophone instrument in the early Christianity

In the fourth century, when Christianity became the official religion of the Roman Empire and spread rapidly, church rituals and traditions were only being formed and they were different everywhere. Local variants were formed within individual communities and dioceses into which a number of local ceremonies, etiquette and even the elements of pagan rituals were included. The formation of local rituals had to hasten after the collapse of unanimous politic, economic and cultural space of the Roman Empire. In the 6-7th century AD, some different ritual systems, having its liturgical forms⁵⁵ (called rites), were formed. Nowadays we are more aware of Rome and Byzantine Rites. However, from the earliest times until the present, in the Catholic Church there are local Mozarabic and Ambrosian Rites⁵⁷. From the extinct ones, *Gallican* and *Celtic*⁵⁸ Rites are more important to us. It is necessary to talk about all these differences as the usage of bells and small bells was and often is different in these ritual systems. In Byzantine Orthodox liturgy bells were not and are still not used⁵⁹, however they perform an important function in Roman rituals⁶⁰. Western Christians had to start using small metal bells, inherited from Antiquity, quite early. First of all, a custom of tolling bells during the funeral procession⁶¹, known in the ancient Greece, was taken over. In the first centuries AD it could have been practised by the Christians in Rome city, the majority of whom were the speaking in Greek. As it is known, in the late antiquity a part of the Rome city cemetery was built in the catacombs where Christians gathered to pray during the years of persecution. Thus, the sound of funeral ceremony bell could be the sign of not only the funeral but also of the prayer taking place at that time. In other cases, special envoys *cursors*⁶² reported about the coming meetings and their places. Cardinal Cesare Baronio, a church historian having lived in the 16th century, stated that after Christians' persecutions, cursors used to run around the streets tolling the small bells, giving a sign to people, that it was time

to gather for prayer⁶³. The first indirect testimony of the bell shaped instruments' usage in the liturgy is only found at the end of the 6th century St. Gregory of Tours' work *De Virtutibus Sancti Martini* (Book 1, 28⁶⁴). There he describes the bell-rope, hanging in Tours Cathedral, near the altar (and grave) of Saint Martin: *funem ... de quo signum commovetur* (the rope...with which the bell is moved). It is obvious, that the bell, hanging in such a place, must have been used during the liturgy and performs a similar function as present bells of sacristy and altar.

Small bells, among other instruments, have been used to mark the beginning of canonical hours. The division of day into a certain hour cycle, every part of which (canonical hour) is started with certain prayers, is called *the Liturgy of Hours*. Its outset is associated with the ancient Jewish custom to pray several times a day during limited hours and with a working time regulation in the marketplaces (=forums) of the ancient Roman cities. A given sound mark (historian Strabo states that it was the sound of bells⁶⁵) indicated the beginning, the end and separate parts of three hours of Forum's working day⁶⁶. The Liturgy of Hours, supplemented by night prayer hours, has a similar structure. This system began to form in the environment of the first Cenobites' monasteries in the 4th century, in Egypt and the Middle East. In the latter region, since ancient times the sound of trumpets⁶⁷ invited believers to the temples. In the Old Testament there was an indication to use the trumpet as a signal instrument (Lev. 23.24; Exod. 19.13). Hence, following the tradition, local Christians also began taking trumpets⁶⁸. Their use was particularly prevalent in the Eastern Churches⁶⁹, but it is also possible that they were used somewhere in the West⁷⁰. In the Eastern monasteries there was another popular custom – to invite monks for prayer by striking wooden boards⁷¹. The latter can be either hung (as Lithuanian folk instrument *tabalai*) or carried on the shoulders. This type of invitation for prayer is the most common, particularly in the space of Byzantium culture. In Western Churches wooden instruments were also known. It is suggested by not only wooden clatter (in Lithuanian - *kleketas*) or rattle⁷² that are used in a Catholic Church during the Holy

Week, but also by historical testimonies, i.e. in 1198, in St. Edmundsbury Abbey of England, knocking board (in Latin – *tabula percussa*)⁷³ was used as a signal instrument.

In conclusion it can be stated that when Christianity became the official religion, the instruments of bell family have not been universal for a long time. Together with them or instead of them other signal instruments were used. It is not known which instruments of the bell family were most widespread and what their earlier forms were. However it is obvious that miniature tintinnabula forms that were popular in antiquity were not applied in the rituals except the Syriac Rite in which religious items, decorated with miniature bells, were used⁷⁴. Various types of small bells, having developed from the larger tintinnabula, were widely used in the Middle Ages, in Western Churches, especially in their monasteries. They are still being used.

Celtic hand bells

The oldest bell resembling instruments have been used in the Christian rituals and they survived till nowadays, maybe reaching even the fifth century. They are usually associated with St. Patrick, who worked as a missionary in Ireland at that time. It was probably the fifth or the next century when in this region a specific bell type and a specific way of their use occurred which became a part of Celtic Rite⁷⁵. Bells were used not only for summoning the believers together for the divine offices⁷⁶, they were also a sign of spiritual and church authority: an attribute, which was typical to the head of the bishop's⁷⁷ monastery (including abbess), as well as to the pilgrim or missionary, or possibly to all priests. As often as not they were assigned to miraculous powers⁷⁸ and some of them even became the adored relics, which were kept in decorative shrines, which were protected by specially assigned *hereditary keepers* transmitting them from generation to generation.

So called Celtic hand bells usually are rectangular: frontal walls (faces) are longer, while side walls are narrower, the silhouette of bells is similar to that of rectangular or trapezium with the handle at the top of the body. These bells were made of iron as well

as of bronze. There are quite many bells of this type that have remained up till nowadays: 75 have been found in Ireland, 19 in Scotland, 7⁷⁹ in Wales, and 6⁸⁰ in Brittany. A small number of Celtic bells have remained in England, a few more bells are known in Germany and Switzerland. The greatest of which is of 35.5cm height⁸¹ whereas the smallest is just 6 cm⁸².

The usage of sheet iron, provided the instrument with original features. Manufacture of Celtic bells was almost the same as in ancient Roman times when animal bells⁸³ were made of a single iron sheet, folding it in half and joining the folded edges with rivets. Usually these bells were covered with a thin brass layer. Although, previously mentioned iron bells were similar to roman bells in structure, their purpose was absolutely different. There are three types of them: the so-called bells of hours, used in monasteries to gather monks for a prayer (these are the largest bells of this type), insignia bells and pectoral bells. The latter were the smallest ones. The biography of St. Maedoc, one of the Irish saints, mentions a small bell, called *bell of the brooch* (the Old Irish language – *clocc an deilcc*), which was hung on a chest under or over the – mantle⁸⁴ and probably served as a protective amulet. Latter bells, not many of which have remained till nowadays⁸⁵, could hardly be larger than 10cm. Insignia bells are much more known and they were kept “in my hand at home and abroad”⁸⁶. These bells were probably used in religious ceremonies either; therefore, they were also called *prayer bells*. As it can be seen from the allusions, during the ceremonies latter bells were held on the knees, otherwise they could be hung around the neck towards the chest⁸⁷.

Although, iron Celtic bells are not very diverse in their forms⁸⁸, the bronze bells are much more different. It is generally claimed in the literature that bronze bells are more **recent** than iron bells based on the interpretation progressive technological development. Indeed, most of the bronze bells basically repeat the shape of iron bells and could have been made in 8-11th century. However, recent archaeological excavations have revealed that bronze technology used for iron bells in 6-7th in Ireland, was not less complicated process than casting bronze

bells of similar size⁸⁹. In this context it is worth to remember that from the ancient times Celtic tribes managed to cast a variety of rather complex works. Thus, the prevalence of much cheaper iron bells was probably due to economic reasons but not of technological backwardness. Some of the bronze bells that can be found nowadays may be even older than it was previously assumed. These are those bells, the frontal walls (faces) of which are not so emphasized in comparison with the sides and the bell shape is more similar to the square. So called bell of St. Mura (Muranus) from Ireland Abbey of Fahan (now protected in London, The Wallace Collection) has the same forms; according to the legend, it was founded in the seventh century by St Mura himself. The same type also includes some bells from Brittany: *cloche de Saint-Mériadec* from Pontivy and *cloche de Saint-Pol* from *Saint-Pol-de-Léon* cathedral. It should be noted that latter bells [Fig. 11] are similar both in



Fig. 11. “*Cloche de Saint-Mériadec*”. France, Brittany, Pontivy, chapel of Stival. 9th–12th century. Chased copper. H – 25 cm.

Source: Walters, H. B. *Church bells of England*. London, New York, Toronto, and Melbourne: Henry Frowde; Oxford University Press, 1912.

their form and size to the previously mentioned bronze Herculaneum bell [Fig. 10] which was hypothetically assigned to *aes* instrument group. Both bell group types are also combined with a belief in magical powers of the instrument sound. There is some possibility that even in the 5th century, together with Christianity to Ireland came not only the custom of hand bell usage, but also the early type of bells, which only later took on specific “Celtic” forms.

In the ancient Irish language the bell was called *doc*, in Latin *clocca* and perhaps the same origin was of the Lithuanian word *klankis* (animal bell) and the verbs *klaksenti*, *klaksėti* which describe the certain sounds and the voice of such a device as well. From the 6th century Irish missionaries (St. Gallus, St. Columbanus and others) spread in Western Europe and distributed the latter type of bells in the lands of current Germany, France and Switzerland at the same time transmitting a Celtic name of this bell for Germanic peoples and French. At least some of these bells were made in the British Isles and then transported to the continent of Europe. It is evidenced by the word *clocca* in the written sources. In 744 St. Boniface, the future archbishop of Mainz wrote a letter to Huitbert, the abbot of Wearmouth (England) in which he asked to send him *cloccam* (bell)⁹⁰. In 764, Cuthbert, another abbot of the same monastery, sent to Lulu, another archbishop of Mainz, *cloccam, qualem ad manum habui*⁹¹ (the bell that I had in hand⁹²). The latter phrase clearly illustrates that at first only hand bells were named by the word *clocca* and only later the suspended Church bells were called by the same name. Probably the initial sense of the word also appears in 789 the capitulary (a set of legislative acts) of Charlemagne, act No. 18 which states: *Ut clocas non baptizent*⁹³. Usually this phrase is translated as “not baptize the bells”, however at the beginning of the 20th century it was observed in the act that the word *clocas* means not the bells of the church but hand bells⁹⁴. This act confirmed that at the end of the 8th century Celtic bells were widespread not only in the British Isles but also in the Empire of Charlemagne and at that time they were being pushed out of use. Celtic bells cannot be considered to the prototypes of modern bells. It is one variant of bell family instruments that

existed and developed in parallel with bells and disappeared together with the environment to which it was designed for.

The origin of bells

The majority of the early texts that refer to the instruments which can be considered to be bells, were written in the 6th to the 8th century. First of all they were the papers of St. Gregory of Tours and St. Bede. It should be noticed that the events, in the context of which bells are mentioned, usually take place in the environment of monasteries or cathedrals⁹⁵, i.e. in the places where people lived in the rhythm of the liturgical hours. It was the environment where first bells had to appear. The oldest testimony of bells is generally considered to be the letter of Carthage (now Tunisia) deacon Fulgentius Ferrandus, written in the first third of the 6th century. It was dedicated to Eugippius, the abbot of Lucullan monastery near Naples. It is written in the letter: *Non ipse hoc solus operaris, sed alios plurimos ad consortium boni operi vocas, cui ministerio sonoram servire campanam ... statuit consuetudo... monachorum*⁹⁶ (you are not alone in doing this works, but you invites many others to do a good works and takes a sonant bell to serve ... [which is] a custom of ... monks). Two things are evident in the text, - the one is that bells were used to call the monks and the second - that it has been happening for many years ("is a custom"). Besides, in this text the bell is name *campana*⁹⁷ for the first time. In the Medieval Latin language, according to the purpose and form, various types of instruments of bell family are quite strictly distinguished and described by different words⁹⁸. Latin word *campana* is commonly referred to suspended bells, the definition of which was given at the beginning of this paper. Later, this word was also used in a number of the Southern European languages. However, it cannot be claimed *campana*, mentioned in the letter, corresponds to a modern concept of a bell. Ancient poet Horace who lived in the 1st century BC, when describing a household vessel in one of his satires, mentions *Campana supellex*⁹⁹ (vessels of Campania). In late antiquity bronze vessels¹⁰⁰, probably a certain kind of them, could be described by the saying *vasa campana* (in Latin *vas* means a



Fig. 12. Crater. Campania, Paestum, later 4th century BC. Pottery: black glaze, H – 56.5 cm. London, British Museum.

Source: <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/paestan/asteas.htm>.

vessel, a pot, a chalice). Remembering the appearance of bells in the Far East it can be assumed that vessels, especially those that were made of bronze and were sonorous, could be a prototype of European bells. Since ancient times they were used to create sounds as well as the above mentioned bowls (pelvis). Indeed, some of the earliest bells that are known to us, have a similar shape of the so-called *bell-shaped craters* [Fig. 12], especially their metal analogues. Craters (utensils for wine mixing with water) of this type are known from the 6th century BC in the Greek cultural area, which also included Magna Graecia – the current southern part of Italy with a province of Campania. From the latter name the mentioned name of vessel¹⁰¹, used in the late antiquity, is derived. Crater-shaped vessels were usually large as their height could reach 30cm or more¹⁰²; they were made of ceramics, metal or glass. Later forms of these vessels, known from the findings¹⁰³ [Fig. 13] and frescoes of Pompeii [Fig. 14] are similar to the early church bells [Fig. 15, 16].

Craters were necessary vessels in early Christians' agapes as during them wine diluted with water was used. It is likely that these vessels could be used even



Fig. 13. Crater from Hildesheim treasure. Roman Empire, 1st century BC. Silver: casting, chasing, H – 36 cm, D – 35.3 cm. Staatliche Museen zu Berlin.

Source: Всеобщая история искусств. Том 1: Искусство Древнего мира / Под общей редакцией А. Д. Чегодаева. Москва: Государственное издательство „Искусство“, 1956.



Fig. 14. Crater (campana?), detail of the wall painting. Pompeii, the grave of Vestorius Priscus, 79 AD.



Fig. 15. Bell, Iggenbach village (near Deggendorf), Bavaria, 1144. Bronze: casting, H (without crown) – 41 cm, D – 36 cm.

Source: Otte, Heinrich. Glockenkunde. Leipzig: T. O. Weigel, 1884.



Fig. 16. Bell, Spain, 8th - 10th century AD. Bronze: casting. H (without loops) – ca. 30 cm. Bell was converted into the chandelier of mosque and used in Oran city (Algeria). Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Reconstruction of the original appearance.

in some early forms of the *Eucharistic* liturgy. The testimony of that would be the remained tradition of Catholics and Orthodox to use a mixture of wine and water during the Mass. St. John Chrysostom texts and old Greek transcripts of the Liturgy of Saint James, mention the craters that were used in the liturgy¹⁰⁴. The practical usage of such vessels at a *Eucharistic* celebration is also proclaimed by two craters, that have remained till nowadays, and which were made in the 11th–12th centuries and belonged to Great Novgorod St. Sophia Orthodox Cathedral (Russia)¹⁰⁵ [Fig. 17]. That are the only known vessels of this kind which were used in the Christian liturgy (Orthodox) and likely made according to the Byzantium examples, which still existed in that time¹⁰⁶.

It can be assumed that during the formation of monastery life in the 4-5th centuries, bronze craters (might be liturgical purpose) could be used as sound emitting instruments. The first bells could occur than the former loop handles on the craters sides were adopted for a hanging vessel. Later



Fig. 17. Liturgical crater. Goldsmith Kosta. Kievan Rus, Novgorod, later 11th - early 12th century. Silver: casting, chasing, carving, gilding, niello. H – 21.5 cm. Novgorod State United Museum - Reserve.

Source: http://russia-exhibition.ru/exposition/3d_visor/kratir/index.php?lang=en

special instruments of similar forms were started to be produced. It was probably the sixth century when, following the tintinnabula example, the bell-tongues were added into them.

This hypothesis can be based on some historical facts. Even in the 9th century bells were considered to be vessels: Walahfrid Strabo (he will be mentioned below) called bells “vasa” (vessels) 107 and Amalarius of Metz expressed it even more clearly - signorum quae fiebat per vasa aerea 108 (signs that are made of copper vessels). Such identification of bells and vessels can be an echo of not forgotten tradition. Another important fact, connecting bells with Eucharistic vessels is that bells have been consecrated¹⁰⁹ (blessed, “baptized”) from the ancient times (the oldest records reach the 7th century) and these ceremonies were more complex and solemn than consecration previously mentioned vessels. From historical sources it is known that in the early Middle Ages only priests¹¹⁰ could toll the bells and later deacons, ostiaries¹¹¹, the ones that were lower in the Holy Order, could also do that, while even nuns were forbidden to call bells themselves¹¹². It reminds how some time ago the Catholic Church treated Eucharistic vessels, which no layman could touch. Such an emphasized sacredness of bells, distinguishing them from other similar instruments that are used in churches, can reach the times of bell occurrence and indicate their initial purpose.

The early spread of bells

It was already the 6th century when signal instruments that can be identified with bells, were used in the territory of current France. The oldest reference can be regarded Monks’ Regula, written in 513 by the Bishop of Arles St. Cesarius, he wrote: *quae, signo tacto, tardius ad opus Dei vel ad opera venerit...*¹¹³ (who, after the sign will be given, will sluggishly go into the service of God or to work ...). The phrase *Signo tacto* is literally translated as *sign has been touched*. It is obvious that it does not refer to trumpets, but it is not clear which specific signal percussion instrument is mentioned. The origin of the early bells is usually based on the papers of famous historian and Bishop of Tour city (France)

St. Gregory of Tours¹¹⁴ (538–594). In several places of his texts he also mentions the sign (In Latin-*signum*), given by sound, which was a signal to come to the prayers. It should be noted that besides the word *sign* (*signum*), this author used such verbs as *commoveô* and *moveo* which in English can be translated by the same word *to move*, for instance, in *History of Franks* we find a phrase “...*signum ad matutinas motum est*¹¹⁵”, which is translated as *tolling for morning prayers*, but literally - *a sign is being moved to the morning prayers*. However later, when bells, corresponding their current understanding, were undoubtedly spread, another Latin word *pulsare* was used to express the act of sounding – to beat, strike, sound, which also reflected the way of sounding the bell. Hence, we can wonder if in his works Gregory of Tours refers to the ordinary bells rather than to those previously described bells, which had to be sounded by moving their body. However, the latter authors, when describing the life of his namesake St. Gregory, the Bishop of Dijon, **perhaps for the first time clearly mentions an instrument, which can be identified as a bell**: *observatores vero ostium baptisterii obseratum invenientes, clave sua solite aperiebant, commotoque signo... ad officium dominicum consurgebat*¹¹⁶ (supervisors found the locked door of the baptistery, opened [them] with their usual key and wakened to the Lord’s prayers by the swinging bell). It is clear from the text that the bell was stored in a locked baptistery and it was sounded for morning prayers. Obviously, it was not necessary to keep the hand bell in a separate locked room and that it was stored there not for the baptismal ceremony.

In the *Catholic Encyclopedia*, published at the beginning of the 20th century, we can find a carefully mentioned opinion of Marius Férotin OSB, the specialist of mozarabic **liturgy**, in the current territory of Spain of the 6th century stated that “large bells were commonly used¹¹⁷”. However, the authors of the encyclopaedia doubted¹¹⁸ about the reliability of this reference. Although we are not competent in this matter, we can say only one note: “large bells” can be a direct link the usual bells to us, in such a way distinguishing them from the small bells, i.e. hand bells. According to the previously mentioned factual information, the use of bells on the Iberian

Peninsula in the 6th century is rather possible. A bell, as an independent instrument, has been already formed and it was reflected in the literature of that time, when different words *signum* [or *signa*] and *campana*¹¹⁹ were used to name them.

In the beginning of the 8th century bells were already used in Great Britain, in the lands of Anglo-Saxon, where they were mentioned for the first time by English monk and historian St. Bede (Beda Venerabilis, 672-735). At that time, bells were not usual and known instruments for everyone in those lands. It can be understood from the text, where an author, who had described sound of the bell (*campanae sonum*) in the nunnery, had to explain to the readers that it *ad orationes excitari vel convocari solebant, cum quis eorum de seculo fuisset evocatus* (used to awake for prayers, to invite [the nuns] to congregate, when any of them is called from this world¹²⁰). St. Bede when writing about Benedict Biscop (628?-690), Benedictine abbot from Wearmouth (North England), the author noticed for several times that the latter used to travel to Rome, from where he brought books, paintings, vessels¹²¹. It is possible, that this abbot could have brought the first bells to the Britain¹²². As we mentioned above, a Celtic iron hand bell had been manufactured in the British Isles. Thus in this case from abroad imported bells must have been a different type and casted from a bronze. It is almost not known about the bells produced in Rome in those times and the sales. It is often claimed that bells spread only when Pope Stephen II (752-757) near Rome St. Peter's Basilica built a belfry and took there three bells¹²³. However it was not an ordinary wall belfry (an open arcade with the bells) of that time, but a high tower for a bell (a prototype of a campanile), one of the first buildings of this type. These belfry towers were built near the churches not earlier than the first half of the 8th century, as the response to the minarets, built near the mosques by the adherents of the rapidly spreading Islam religion. Thus, a bell was the reason, but not the only one, without which bell towers would not have been popular, but not vice versa. The Far East could be an indirect example, as special towers for bells are not and never were built there¹²⁴. The wall belfries, widespread in Italy and the Greek

islands, could have been older than the towers of belfries. In the arcade belfries, the bells or a group of bells were suspended in the open arcades. Probably the testimony of such a belfry remained in the annals of Saint-Wandrille Benedictine monastery in Normandy, at the beginning of the 8th century. It is written that the abbot Ermharius (who died in 738) made a bell and took it into a small tower (*turricula*) "as is the custom of such churches¹²⁵". A bishop and liturgical scholar Amalarius of Metz, who lived in the first half of the 9th century, also can testify the older spread of bells. In one of his letters he writes "in fact, [even] before Pope Stephen, the same sign [=bell] gathered all the believers into the church¹²⁶ during the holy hours"; consequently, the use of bells must have been an earlier event.

Not the testimonies of contemporaries, but a historical tradition preserved several facts of the 7th century of different reliability. It is written that the Pope Sabinian (604-606) introduced the custom to toll the bells when marking the canonical hours and the beginning of Mass. After more than 600 years after the described events, Guillaume Durand was the first who alluded it in *Rationale Divinorum Officiorum*¹²⁷. The one has to agree with the majority of authors who claim that such an expression of Pope's will (there is a doubt if he was Sabinian or some other Pope? ¹²⁸) had a significant impact on the prevalence of bells¹²⁹. We assume that it could have been not an imperative order to generally use bells but rather a permission to use them not only in the monasteries or cathedral churches (where they have been already used) but also "in the world", i.e. in the ordinary parish churches. It would be confirmed by the already mentioned Amalarius of Metz, who having visited Rome in 831 was surprised when he saw that the believers are being invited to church by using acoustic boards rather than bells¹³⁰. Thus, the Pope probably did not restrict the use of other instruments. The second message also comes from the text of the 13th century. The collection of lives of saints *Legenda Aurea* conveys a story of St. Lupus, the bishop French city Sens that took place at the beginning of the 7th century. It is told that when the army of Chlotar, the king of Franks, surrounded the city, the bells of local cathedral began to toll. The

soldiers were frightened of the unusual sound and they receded. Later, Chlotar himself craved for having these bells and brought them to Paris¹³¹. We do not judge how much this naïve story corresponds to historical truth. We can only state the two characters of the story are historical figures and that the story tells about the spread of the already existed bells. Hence, the 7th century can be considered the century of bells' spread as they were widely used and spread not only behind the walls of monasteries but also to the north areas of the then Christian Europe.

The testimony of Walahfrid Strabo

One of the most important texts to get acquainted with the origin of bells is the text of Walahfrid Strabo, the Frankish monk who lived in the first half of the 9th century and who was a close historian and poet of the Carolingian court. The following text is a part of his work *De exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*¹³². However, it is necessary to admit that its published translations into English or French do not properly convey the original content¹³³. The translation of the Latin text below is not literally fluent, but it reflects the original text more accurately.

*About vessels that are simply called signs
[=bells]*

As for the vessels, both teemed or even made by hands, which usually are called signs, because their sound, made by few strokes mean the sign of the hour, and with which the assigned liturgy is being celebrated at the God's house. About them [bells], seemingly should be said, that their handling not so much passed with and old custom, because they [congregation] did not so often attend the meetings, as it is now. Some of them used to gather on the set hours only because of the piety, others used to respond to the advance public announcements and used to find out the next time [of the gathering] at the celebration. Among some [congregation groups] hours used to be announced using the [wooden] boards, among others [wind] horns. So, the vessels that we are talking about, for the first time were used

in Italy, where they were invented. From this, and from the [name] Campania, which is the province of Italy, such bigger vessels are called *campanae*, the smallest ones are called *tintinnabula* because of their sound, *nolas* name is given because of the town Nola in the same Campania, where the same vessels had been constructed for the first time. As, however, we lawfully have brass and silver trumpets (Num. 10) and prophet with the voice as a trumpet, tells us to announce the sermons Isa. 8¹³⁴). These vessels are beseeemed to be used to invite the congregation, so the sermons would seem in our church as pure silver, durable and sonorous as bronze. That is, neither heretics would dirty with rust, neither negligent laziness would weaken, or a man would awe-struck.

Walahfrid distinguishes two types of instruments: the larger bells (in the text they are called *campanae*) and small bells (*nolae* and *tintinnabula*). The phrase saying that small bells "had been constructed for the first time" in Italy, province of Campania, Nola city, is not reliable as besides author states that according to the sound they are the same tintinnabula and the latter, as we already know, were widespread in antiquity. What concerns this questions we assume that we must agree with Elisabetta Neri who claims that the word *nola* is derived from the diminutive form of the word *campanola*¹³⁵ and that it was identified with the city Nola due to the similarity of sound. The fact that Walahfrid did not mention the Nola Bishop St. Paulinus (354-431) in his text, probably indicates that at that time there was no invented story, supported by facts, which attributed the authorship of bell's emergence to above mentioned saint. Carlo Ebanista wrote about it more broadly and revealed the invalidity¹³⁶ of the extremely popular legend. The attention should be drawn to Walahfrid's testimony that in his times bells were not only cast but also handmade (*vel etiam productilibus*), that might mean hammered sheet iron bells. The latin word *etiam* (even, as yet) can indicate that last-mentioned articles were in the periphery of the usual norms in the first part of the 9th century. Walahfrid lived in

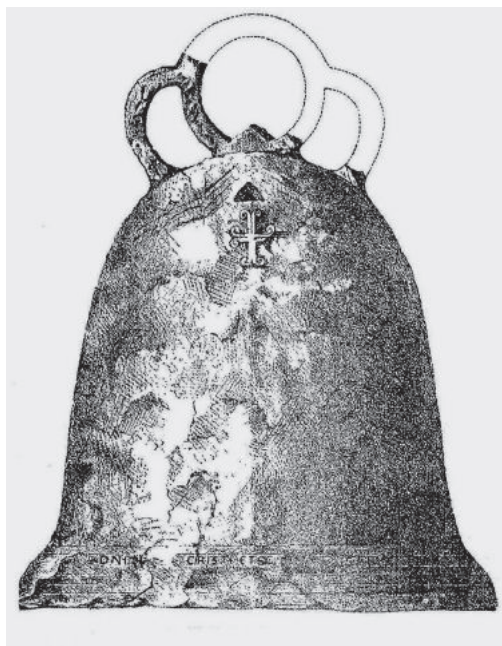


Fig. 18. Bell of Canino, Italy (near Viterbo), 9th century. Bronze: casting, H – 36 cm, D – 29 cm. The oldest known bell in Europe. Vatican, Museo Pio Cristiano.

Source: Nowowiejski, Antoni Julian, *Wykład liturgji Kościoła katolickiego. T. 1: Wiadomości wstępne*. Warszawa: Druk. Franciszka Czerwińskiego, 1893.

the Carolingian era when the conventional bells in Western Church were widely used and the field of Celtic hand bells' usage was significantly narrowed. Probably this process started in the second half of the 7th century. It is possible that the decision, forbidding baptizing hand-bells (cloccas), in the already mentioned capitulary of *Charlemagne* in 789, desacralized them and so significantly contributed to the latter process. The Emperor *Charlemagne* (Charles the Great, who ruled in 768-814) had a significant impact on the spread of bells as he was perhaps the first known ruler who at his own expense not only cast bells but also regulated the use of bells and their export to other countries¹³⁷. The oldest bells are remained from this particular period [Fig. 18].

The spread of bells in the East

At that time bells were not used in Byzantium. Although the first reference associated with this country reaches the second half of the 9th century. Cesare Baronio, in his monumental work *Annales Ecclesiastici* wrote that in 866 Venice Dodge Orso

I Partecipazio sent bells to the Emperor of Byzantine – *aerea instrumenta, quae campanas dicimus* (bronze devices that are called bells¹³⁸) but John Burnett doubts whether these bells reached Constantinople¹³⁹. It is only known that bells of the 11-12th centuries were used in the Catholic churches of the latter city however Greek Orthodox still invited the faithful to the prayers by striking acoustic boards. It can be certified by Russian pilgrim Archbishop Anthony of Novgorod¹⁴⁰ who visited Constantinople at the beginning of the 13th century. During the times of the fierce confrontation and schism between the Eastern and Western Churches, bells belonged to these obvious differences, which were understood by Greek Orthodox as a part of Western Church's identity and thus they were not used but dismissed. Here it is worth to remember the above text of Walafrid Strabo. It sets out the reasons why the use of bells reminds the attempts to justify the use of these instruments. It might be a reaction to the criticism that could also come from the Eastern Church. According to J. Burnett, in Constantinople the spread of bells began only after the Crusaders captured the city (in 1204) and found the Latin Empire, which existed almost sixty years. Poor spread of bells in Byzantium is noticed from the fact that there were only 62 bells and 300 semantrons in Constantinople before the Turks occupied it¹⁴¹. The sources of author's exact statistics are not known but the ration seems to be rather eloquent. When Turks conquered Constantinople, it was forbidden to toll bells and since then in Balkans and Asia Minor this instrument almost was not used for about 400 years.

At first glance it might seem strange that in Russia, which took Orthodox baptism from Byzantine, bells spread more quickly and more widely than in Byzantine. The first reference in Russian history, related to bells, is associated with Polotsk, which later was owned by Lithuania for about five hundred years. According to the first Novgorod Chronicle, in 1066, the Polotsk prince Vseslav, having occupied Novgorod the Great, took the then bells of St. Sophia Cathedral down and brought them to Polotsk¹⁴².

Obviously, bells were brought to Russia in not through "the front doors", i.e. from Constantinople

to Kiev, but through the “back doors” – most probably to Novgorod from Scandinavia, where bells were already known from the first half of the 9th century¹⁴³. The fact that bells came to Russia from Scandinavia is noticed by the borrowing, established in Russia, to call the bell *колокол* (kolokol), which due to characteristic pleophonic law in the Russian language probably originated from the Scandinavian prototypes *klocka* and *klokke*. Archeological excavations also confirm western origin of bells: during the period of the Mongol conquest (the middle of the 13th century) in the destroyed houses of worship, some bells were found which were the same as their widespread analogues in Western Europe. Probably they were brought from there or made by the masters who came from Western Europe¹⁴⁴.

CONCLUSIONS

1. In the first millennium BC and at the beginning of the first millennium AD, small bells (tintinnabulum) were known and widely used in the Mediterranean region. However, the modern bells cannot be directly derived from the latter ones. The hypothesis, that bells emerged gradually as the result of incremental evolution of small bells, is not confirmed by iconographic and written sources of late antiquity.
2. The tintinnabula strain *aes*, mentioned by ancient Roman writers, was probably a larger bell, to the sound of which magical powers were assigned. During the spread of Christianity, these kind instruments were introduced into the religious Christian life. We would assume that Celtic bells are the derivatives of the latter bells. Celtic bells cannot be considered to be the prototypes of modern bells as it is one of the bell family instruments which existed and developed in parallel with the early bells.
3. The first prototypes of modern bells in Europe could appear in about 4-5th centuries AD. They appeared without direct influence from the Far East where this instrument existed for a long time and was widely used. The emergence of European bells can be traced to the early environment of Christian monasteries. At first it was one of the instruments indicating the beginning of canonical hours and assembling the monks for prayer. In antiquity

popular household vessels-craters could serve as a prototype – they were used to mix water with wine. In the late antiquity, special bell-shaped metal craters were named according to the region, in which they were spread and produced for a long time – Campania. Vessels of this type might have been used in early Christian liturgy and during agape when drinking wine. Later, when emerged bell similar to the previously mentioned vessels, they also received the earlier name, which may testify the relationship between ancient crater and an early bell. Another indirect testimony, that at the earlier stage of their development bells could have been used as liturgical vessels, is the custom to baptize bells, which is known from the ancient times. Charlemagne's requirement that bells could be tolled only by the sacred persons remained the treatment of Eucharistic vessels

4. From the 6th century bells and their use were referred in the written sources. The word *campana*, describing not a crater shaped domestic vessel but a bell type instrument, was used for the first time at the first half of this century. St. Gregory of Tours (538-594) for the first time mentioned an instrument which could be identified with the modern bell. At the 6th century, in current Italy, North Africa, France and maybe Spain, bells were used in monastery life.

5. The beginning of bells' spread among Western Christians is dated in the 7th century. It could be significantly influenced by the Pope's decision, which admitted bells as suitable for indicating the beginning of the canonical hours and allowed them to be used in parish churches when assembling the faithful for a prayer. Unfortunately, the fact of the existence of the Pope's decision, has not been scientifically proven. During the times of Charlemagne, bells were already widely used throughout the entire empire where first legislation regulating the use of bells appeared. The oldest bells reached us from the particular times.

6. The spread of bells was one of the reasons due to which belfry towers were built in the middle of the 8th century. For many centuries these belfry towers formed a specific architectural expression of European cities.

7. Probably up to the 13th century Byzantine Christians did not use bells. Russia is an exception as bells were already known there from the middle of the 11th century. It might have been a result of close ties between Russia and Scandinavia, where bells were already used from the 9th century.

Notes

¹ Walahfrid, Strabo. *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* / Translation and liturgical commentary by Alica L. Harting-Correa. Leiden, New-York, Köln: E. J. Brill, 1996, p. 62.

² Durandus, Gulielmo. *Rationale divinarum officiorum*. Lugduni: apud haeredes Iacobi Iunctae, 1568, p. 19; Neale, John Mason; Webb, Benjamin. *The Symbolism of Churches and Church Ornaments: A Translation of the First Book of the Rationale Divinarum Officiorum*, written of William Durandus. Leeds: T. W. Green, 1843, p. 87.

³ Durandus, op. cit., p. 20v.

⁴ Beleh, Joannes. *Rationale divinarum officiorum*. Dilingae: excudebat Sebaldus Mayer, 1572, p. 152, 152v.

⁵ Polydorus, Vergilius. *Adagiorum liber: Et de inventoriis rerum*. Basilea: ex aedibus Ioan. Frobenii, 1521, p. 72; Polydori, Virgilii. *De rerum Inventoribus*; translated into English by John Langley. New York: Agathynian Club, 1868, p. 190.

⁶ This fact is described in the Old Testament: Ex. 28, 33-35; Ex. 39, 25.

⁷ *The Bells*. In: *Epiphany of our Lord. Catholic Church and School*. Intenete: <http://epiphanyofourlord.com/parish/history/the-bells/> (žiūrėta 2013 01 17).

⁸ Magii, Hieronymi. *De Tintinnabulis*. Liber postumus. Hanoviae: Typis Wecheliani, apud Claudium Marnium, & heredes Ioannis Aubrii, 1608.

⁹ *Encyclopaedia Britannica: or, A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature*. Vol. III. Edingurgh: printed for Archibald Constable and Company; London: Hurst, Robinson, and Company, 1823 (sixth edition), p. 542.

¹⁰ *The brief story of the bells*. In: *Merolla Campana*. On the Internet: http://www.merollacampane.com/en/storia_campane/ [accessed on 14 04 2013].

¹¹ Roccha, Angelo. *De Campanis commentarius*. Romae: apud Guillelmum Facciottum, 1612, p. 5.

¹² Panvinio, Onuphrio. *Epitome pontificum romanorum a S. Petro usque ad Paulum IIII*. Venetiis: impensis Iacobi Stradae Mantuani, 1557, p. 27.

¹³ Sandini, Antonius. *Vitae pontificum Romanorum ex antiquis monumentis collectae*. Wirceburgi: Joannis Jacobi Christophori Kleyer Universitatis Typographi, 1740, p. 243.

¹⁴ Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Romae: Ex Typographia Hæredum Francisci Corbelletti, 1650, p. 520.

¹⁵ Пыляевъ, Михайлъ И. *Историческіе колокола*. In: *Историческій вѣстникъ*. Историко-литературный

журналъ. Томъ XLII. С. Петербургъ: типографія А. С. Суворина, 1890, с. 169.

¹⁶ Blades, James. *Percussions instruments and their history*. Westport: The Bold Strummer, Ltd, 2005 (Fifth edition), p. 164.

¹⁷ Burnett, John. *Overview of the Origin and History of Russian Bell-Founding*. In: *Blagovest Russian Bells*. On the Internet: <http://www.russianbells.com/history/history2.html> [accessed on 15 04 2013].

¹⁸ Westcott, Wendell. *Bells and Their Music*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1970. Internet version 1998. On the Internet: <https://www.msu.edu/~carillon/batmbook/chapter1.htm> [accessed on 01 05 2013 05].

¹⁹ Nowowiejski, Antoni Julian. *Wykład liturgji Kościoła katolickiego*. T. 1: *Wiadomości wstępne*. Cz. 4. Warszawa: Druk. Franciszka Czerwińskiego, 1893, s. 1248.

²⁰ Bell. In: *Encyclopedia Britannica*. On the Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/59546/bell> [accessed on 07 01 2013]; Rech, Adelheid. *Carillon History*. On the Internet: http://www.essentialvermeer.com/music/carillon/carillon_a.html [accessed on 11 04 2013].

²¹ Papillon, Thomas Leslie. Bell. In: *The Encyclopædia Britannica, a Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*. Vol. III. New York: The Encyclopædia Britannica Company, 1910. (eleventh edition), p. 687.

²² Krünitz, Johann Georg. *Oekonomischen Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*. Band 19. Berlin: Joachim Pauli, 1780, S. 90.

²³ When composing the definition of bell, it was mainly concentrated on Sachs-Hornbostel's probably the most often used musical instruments' classification system published in 1914. (cf. Hornbostel, Erich M., von; Sachs, Curt. *Abhandlungen und Vorträge. Systematik der Musikinstrumente*. In: *Zeitschrift für Ethnologie. Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*. Bd. 46. Berlin: Behrend & Co, 1914, S. 559, 564-567), it has been also used the edition of 1911 of *Encyclopædia Britannica and its definition of bell, which was categorically formulated but did not lose its value* (Papillon, op. cit., p. 687), the electronic version of the same encyclopedia (cf. Bell. In: *Encyclopedia Britannica*. On the Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/59546/bell> [accessed on 07 01 2013]). Other encyclopedic dictionaries and publications in the Lithuanian, English, Polish, Russian, German languages have been used. It is not possible to mention all of them.

²⁴ In German *Aufschlaggefäß*, in English *percussion vessel*.

²⁵ *The Harvard Dictionary of Music* / Edited by Don Michael Randel. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2003 (Fourth edition), p. 95.

²⁶ The instruments of glass, porcelain should be considered as rare exceptions.

²⁷ *Kultūros vertybių pavadinimų klasifikatoriai* [Classified Denominations of Cultural Values]. Vilnius: Centre of Cultural Heritage, 1995, p. 86. [the document of the institution has not been published in press]. Meanwhile in Russia small bells were regarded those weighing less than 10 kg, cf. *Introduction to Russian Bell Acoustics*. On the Internet: <http://www.russianbells.com/acoustics/acoustics-intro.html> [accessed on 24 03 2013].

²⁸ Latin term originating from the word *crotalum* – rattle, clappers.

- ²⁹ Rainio, Riitta. *Jingle bells, bells and bell pendants – listening to the Iron Age Finland*. In: *Tautosakos darbai* [Works of Folklore]. T. XXXII / Edited by R. Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 117-124.
- ³⁰ Li Liu. *The Chinese Neolithic. Trajectories to early states*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2004, p. 37-41.
- ³¹ Falkenhausen, Lothar von. *Suspended music. Chime-bells in the Culture of Bronze Age China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993, p. 132.
- ³² Ibidem.
- ³³ *The Age-old Chinese Bell Culture*. In: *China through a Lens*. China Internet Information Center. On the Internet: <http://www.china.org.cn/english/features/FbiCh/78450.htm> [accessed on 19 03 2013].
- ³⁴ In Lithuanian language, which is probably the most archaic of all live Indo-European languages, here is used a word *linguoti* (to swing, sway), and in the old songs a refrain *lingo* is met. Having no competence in this sphere, we will not try to find any correlations between mentioned Lithuanian words and Chinese name of the bell *ling*, we just would like to pay your attention to the phonetic and semantic similarity, which not always is accidental.
- ³⁵ *Tombs for Nobles of the Yue State, Wuxi City, Jiangsu Province*. In: *China through a Lens. Top Ten Archaeological Discoveries of 2004*. On the Internet: <http://www.china.org.cn/english/features/Archaeology/149496.htm> [accessed on 18 03 2013].
- ³⁶ L. Falkenhausen indicates that in Shaanxi Province, Keshengzhuang, a late Neolithic ceramic fragment, reminding a bell with a handle, was found. (Falkenhausen, op. cit., p. 136, footnote No. 18).
- ³⁷ Falkenhausen, op. cit., p. 132.
- ³⁸ *Sacred Sounds*. In: *5 Facts. Music and Art*. Minneapolis Institute of Art. On the Internet: http://artsimia.org/education/teacher-resources/fivefacts_d.cfm?p=1&v=87 [accessed on 29 03 2013].
- ³⁹ Bell (*bo zhong*). In: *The Smithsonian's Museums of Asian Art*. On the Internet: <http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=S1987.10> [accessed on 29 03 2013].
- ⁴⁰ 元元整理 (Yuán Yuán Zhěnglǐ). 寺院的鐘 (Temple bell). In: *New Sancai Magazine* (in the Chinese language). On the Internet: <http://www.newsancai.com/index.php/big5/traditional/276-harmony/3117.html> [accessed on 28 03 2013].
- ⁴¹ *Zhong*. In: *Encyclopædia Britannica*. On the Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/116938/zhong?anchor=ref892122> [accessed on 19 04 2013].
- ⁴² *A Brief History of Ancient Bells*. In: *China through a Lens*. China Internet Information Center. On the Internet: <http://www.china.org.cn/english/features/FbiCh/78687.htm> [accessed on 19 04 2013].
- ⁴³ In everyday life small bells were used as door bells, for inviting the servants or wakening the slaves, etc.
- ⁴⁴ Small bells, worn around the neck, had to “guard” from the “evil eye”, “Priapus bells”, hung at the entrance of the house, had a similar function; small bells, tied around animals’ necks, had probably not only a practical meaning, but also an apotropaic function.
- ⁴⁵ Small bells were being tolled during the sacrifices, funerals.
- ⁴⁶ The diverse use of bells in antiquity was described in detail by A. Rich and T. D. Fosbrooke. Cf. Rich, Anthony. *Dictionary of Roman and Greek Antiquities*. London: Longmans, Green, and Co, 1890 (Fifth Edition – revised and improved), p. 666-667; Fosbrooke Thomas Dudley *Encyclopaedia of antiquities and Elements of Archaeology, Classical and Mediaeval*. Vol. I. London: Printed by and for John Nichols and Son, 1825, p. 229, 230.
- ⁴⁷ It can be assumed, that small bells were a kind of a substitute for money, especially in amber trade with Sam-bian Prussians. Cf. Nowakowski, Wojciech. *Tintinnabula auf den Ostseeinseln - Die römischen Bronzeglocken auf den Inseln Gotland und Bornholm*. In: *Fornvännen*, nr. 89, 1994, S. 133-143.
- ⁴⁸ Latin word *aes* can be translated as copper, bronze, brass. Considering the fact that both bronze and brass are copper alloys and the latter metal is predominating, in English the word *aes* is translated as *copper*.
- ⁴⁹ *Epigrammaton*. Liber XIV, CLXIII, *Tintinnabulum*, žr. Martialis, Valerius Marcus. *Epigrammaton libri*. Mit erklärenden Anmerkungen von Ludwig Friedlaender. Band II. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1886, S. 332.
- ⁵⁰ English translations of this extract are different, in some places it is translated to “noisy gong”, “resounding gong”, in other places to “sounding brass”.
- ⁵¹ St. Jerome should have been well aware of the differences between the instruments as he used the words *sono* (to sound) and *tinnio* (to jingle, clink), in that way the *aes* had a more melodic tone and cymbal a sharper tone.
- ⁵² Wilson, Harry Langford. *D. Iunius Iuvenalis Saturarum Libri V*. Boston, New York, Chicago: D. C. Heath & Co, Publishers, 1908, p. 43.
- ⁵³ Smith, Kirby Flower. *The Elegies of Albius Tibullus*. New York, Cincinnati, Chicago: American Book Company, 1913, p. 126.
- ⁵⁴ Publius, Ovidius Naso; Frazer, James, George. *Ovid's Fasti*. With an English translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann LTD; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: 1959, p. 292.
- ⁵⁵ *Epigrammaton*. Liber XII, LVII, 15-17, Martialis, op. cit, S. 248-250.
- ⁵⁶ Пухначев, Юрий В. Колокол. In: *Наше наследие*. 1991. № 3. On the Internet: Академия Тринитаризма: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0217/001a/02170002.htm> [accessed on 01 04 2013].
- ⁵⁷ X. S. J. *Liturgja*. In: *Encyklopedja kościelna podług Teologicznej Encyklopedji Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami* / Wydawca M. Nowodworski T. XII. Warszawa: Drukarnia Czerwińskiego i Spółki, 1879, s. 255-261.
- ⁵⁸ Ambrosian Rite is still used in the diocese of Milan in Italy; it is interesting to us as it is characterized by late, but original form of bells’ tolling. Mozarabs’ Rite are still preserved in some churches of Toledo and in the surroundings (Spain).
- ⁵⁹ *Gallican Rite* (also called as *Rite of the Gauls*) was widespread in France and North Italy, Celtic Rite – in the British Isles.
- ⁶⁰ *Настольная книга священнослужителя*. Т. 4: Православный храм, богослужебная утварь и одяния духовенства. Москва, Издание Московской Патриархии, 1983.
- ⁶¹ Herrera, Mathew D. *Sanctus Bells. History and Use in the Catholic Church*. San Luis Obispo, California: Tixlini Scriptorium, inc., 2004 (second edition), p. 7

⁶² Wheeler, Addison J. *Gongs and Bells*. In: *Encyclopedia of Religion and Ethics* / Ed. J. Hastings. Vol. 6. Edinburgh: T. & T. Clark; New York: Charles Scribner's Sons, 1913, p. 314. The Western Church took over this antique custom especially early and preserved it until the 20th century. In the famous Bayeux Tapestry dating back to the end of the 11th c.; in the funeral ceremony of St. Edward, we notice two boys tolling the small bells. In France even existed brotherhoods, that united the ringers who tolled the hand bells during the funeral. Cf. Thurston, Herbert. *Bells*. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. II. New York: Robert Appleton Company, 1907, p. 422. Even in the 19th century this custom was preserved in Sicily, Malta, the hand-held bell was being tolled in the front of the funeral procession of the members of Oxford University (England), cf. Walcott, Mackenzie E. C. *Sacred Archaeology: A Popular Dictionary of Ecclesiastical Art and Institutions, from Primitive to Modern Times*. London: L. Reeve and Co., 1868, p. 69. Probably the usual church bells' tolling at funerals emerged from the latter custom. G. Durand wrote about the custom to toll bells at funerals of the 13th c., cf. Neale, op. cit., p. 96.

⁶³ Later they were also called *praeco* – heralds, cf. *A Dictionary of Christian Antiquities: comprising the history, Institutions, and Antiquities of the Christian Church, from the time of the Apostles to the age of Charlemagne*. Vol. 1 / Editors: W. Smith and S. Cheetham, London: John Murray, 1908, p. 521.

⁶⁴ Пухначев, op. cit. English researcher S. Coleman repeated the same but not indicated the source, cf., Coleman, Satis N. *Bells their History, Legends, Making and Uses*. Chicago, New York: Rand McNally and Co, 1928, p. 35.

⁶⁵ Gregorius Episcopus Turonensis. *Liber primus de virtutibus Sancti Martini*. In: *Gregorii Episcopi Turonensis opera hagiographica*. On the Internet: <http://profs.lettere.univr.it/labium/GDTAIPER/indice/opere/testi/vmi/VMI.htm> [accessed on 21 04 2013].

⁶⁶ Nowowiejski, op. cit., p. 1248.

⁶⁷ Tickle, Phyllis. *A Brief History of Fixed-Hour Prayer*. In: *explorefaith.org*, 1999-2011. On the Internet: http://www.explorefaith.org/prayer/prayer/fixed/a_brief_history.php [accessed on 22 04 2013].

⁶⁸ Wheeler, Addison J. *Gongs and Bells*. In: *Encyclopedia of Religion and Ethics* / Ed. J. Hastings. Vol. 6. Edinburgh: T. & T. Clark; New York: Charles Scribner's Sons, 1913, p. 314.

⁶⁹ Such order existed at St. Pachomius monastery. It is proclaimed by the extract from this saint's corpus: monk, *cumque audierit vocem tubae ad collectam vocanti, statim egrediatur cellula sua* [once he heard the trumpet's voice calling, he immediately went out from his small room]. Cf. *Regulae Sancti Pachomii* / S. Eusebii Hieronymi Stridonensis translatio latina. In: *Ora, lege et labora*. On the Internet: <http://www.ora-et-labora.net/regulapachomii.html> [accessed on 23 04 2013].

⁷⁰ The use of the trumpet in monasteries, introduced by St. Pachomius, was admitted by St. John Climacus. In the first half of the 7th century he wrote about the spiritual sign of the trumpet (cum signum spiritualis tubae), cf. Martenus, Edmundus. *De antiquis ecclesiae ritibus*. Tomus III. Mediolanus: in aedibus palatinis, 1737 (editio secunda), p. 15.

⁷¹ In the old publications there are some hints about the

possible use of trumpets when gathering the faithful for a prayer in the British Isles, however their reliability is questionable, cf. Walcott, op. cit., p. 70; Stokes, Margaret. *Early Christian Architecture in Ireland*. London: George Bell and Sons, 1878, p. 79, footnote No. 1.

⁷² In Greek such an instrument is called "semantron" (σήμαντρον), xylon (ξύλον), in Russian "бѣло", made of not only wood, but also of metal bar. It is still widely used in the *Orthodox Monasteries*, particularly in Greece, the Balkans or Sinai. The appearance of this instrument is accompanied by the legend, that it was how Noah gathered the animals to his ark and thus saved them from the death during the global flood. Tolling of this instrument reminds the faithful that the Church, like Noah's ark, can be a shelter from the flood of sins. Cf. Ashanin, Natalie. *All About Bells*. On the Internet: <http://www.theologic.com/oflweb/forkids/bells.htm> [accessed on 13 03 2013].

⁷³ Neri, Elisabetta. *De campanis fundendis*. La produzione di campane nel Medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche. Milano: Vita e Pensiero, 2006, p. 8.

⁷⁴ Jocelinus, de Brakelonda. *Chronica Jocelini De Brake-londa: de rebus gestis Samsonis abbatis monasterii Sancti Edmundi*. Londini: Sumptibus Societatis Camdenensi, 1840. p. 78; translation into English: Jocelin of Brakelond: *Chronicle of The Abbey of St. Edmund's (1173-1202)*. In: *Fordham University, Medieval History, Selected Sources*. On the Internet: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/jocelin.asp> [accessed on 02 03 2013].

⁷⁵ Miniature bells are attached to the censers and liturgical fans (*Marvahtho*, corresponds to ripid used in the Byzantine Rite), cf. Herrera, op. cit., p. 7, 8.

⁷⁶ Dowling, Maelruan Kristopher (Ed. and Trans.). *Celtic Missal. The Liturgy and Diverse Services from the Lorrha ("Stowe") Missal used by Churches of Ireland, Scotland, Britain, France, Germany, Switzerland, and northern Italy*. Akron (Ohio), 1997, p. 88. On the Internet: <http://celticchristianity.org/library/stowe.pdf>. Here are hints remained, that during the rites, the blessing could be done doing a cross sign with a bell in a hand, cf. Plummer, Charles. *Bethada Náem Nérenn = lives of Irish Saints*. Vol. II. Oxford: Clarendon press, 1922, p. 27.

⁷⁷ Warrn, Frederick E. E. *The Liturgy and Rituals of the Celtic Church*. Oxford: The Clarendon Press, 1881, p. 92, 94.

⁷⁸ It would seem to have been customary for a bishop to receive a staff and a bell at his consecration, cf. *The Celtic Liturgy*. In: *The Celtic Era*. http://www.cushnieent.force9.co.uk/CelticEra/Nature/nature_liturgy.htm [accessed on 02 07 2013].

⁷⁹ Coleman, op. cit., p. 52.

⁸⁰ Bourke, Cormac. *The hand-bells of the early Scottish Church*. In: *Proceeding of the Society of Antiquaries of Scotland*. Vol. 113. Edinburgh: National Museums of Scotland, 1983, p. 465.

⁸¹ Lemerrier, Claude. *La cloche de Saint-Mériadec volée*. In: *Ouest-France*. 17 mars 2009. On the Internet: http://www.ouest-france.fr/ofdermin_-A-Pontivy-la-cloche-de-Saint-Mériadec-de-Stival-volee_-861562--BKN_actu.Htm.

⁸² Allen, John Romilly. *Celtic Art in Pagan and Christian Times*. London: Methuen and Co. Ltd. 1912 (Second edition, revised), p. 197. Most probably the biggest Celtic type bell is being stored in Bavaria, Ramsach, Kircherl St. Georg. Įvairiose publikacijose nurodoma, kad varpas yra

apie 60 cm aukščio, tačiau greičiausiai šie duomenys nėra tikslūs ir varpas yra mažesnis, cf. *Geschmiedete Eisenblechglocke des Ramsachkirchls "St. Georg" bei Murnau*. In: *Bistum Augsburg*. On the Internet: <http://www.bistum-augsburg.de/index.php/bistum/Gottesdienst-und-Liturgie/Amt-fuer-Kirchenmusik/Glocken/Historische-Glocken/St.-Georg-Ramsach> [accessed on 08 06 2013].

⁸³ Bourke, op. cit., p. 464.

⁸⁴ Bökemeier, Rolf. *Tierglocken aus Kalkriese*. On the Internet: <http://www.fan-nds.de/roemer/zumnachlesen/tierglockenauskalkriese/> [accessed on 12 07 2013].

⁸⁵ Plummer, op. cit., p. 238, 262.

⁸⁶ We will indicate just few cases: a 6cm height bell from Broch of Burrian (Orkney, Scotland) (cf. Bourke, op. cit., p. 464) and 8.3 cm height from Kilmichael Glassary, Scotland can be considered as pectoral bell. This bell also has a decorative reliquary with a chain, that let to have it on neck (cf. Wilson, Daniel. *The Kilmichael-Glassrie Bell-shrine*. In: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*. Volume VIII. New Series. Edinburgh, 1885-1886, p. 79).

⁸⁷ Ibidem, p. 262.

⁸⁸ It can be an interpretation of lines of St. Maedoc's biography, describing the importance of the bell as a relic, left after the death of the saint. The following line emphasizes the bell's closeness to the saint, indicating the place where it was kept: "a prayer bell of his fair body, [put] on the knee, on the breast of the patron saint", cf. Plummer, op. cit., p. 238.

⁸⁹ The oldest iron bells were characterized by the shape, close to that of vertical cuboid (the bell of St. Gall in St. Gallen Cathedral in Switzerland, the bell of Bosbury, Herefordshire, England, which is now kept in London, Horniman Museum); the frontal wall (one or both) of the later bell become more and more inclined and the lower part is much more wider than the top.

⁹⁰ Young, Tim. *Evaluation of archaeometallurgical residues from the N8 Fermoy Mitchellstown, Gortnahown 2, Co. Cork, (E2426)*. In: *GeoArch Report*. 2009/41, p. 8, 9; 2007: *Early Medieval Handbell Reconstruction*. In: *GeoArch*. On the Internet: <http://www.geoarch.co.uk/experimental/bell.html>.

⁹¹ *Monumenta Germaniae historica*. Edidit aperiendis fontibus rerum Germanicarum medii aevi. Tomus III: *Epistolae Merovingici et Karolini aevi*. Tomus I. Berolini: apud Weidmannos, 1892, p. 348.

⁹² Ibidem, p. 406; Du Cange, et al. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. T. 2. Niort: L. Favre, 1883, p. 375.

⁹³ It becomes clear from the context that a bell served for the abbot as a govern attribute.

⁹⁴ *Patrologiae cursus completus*. Series latina prior. Tomus XCVII: *Carolini scriptores qui in Ecclesia latina floruerunt*. B. Caroli Magni imperatoris Opera omnia. Tomus I: *Continens B. Caroli Magni capitularia et privilegia*. Parisiis: apud J. -P. Migne editorem, 1862, p. 188.

⁹⁵ *A Dictionary*, op. cit., p. 185, 186.

⁹⁶ In the Middle Ages not only the monasteries but also the Cathedral Chapters, the members of which, as well as monks, assembled to the common obligatory prayers at the indicated hours, also lived by the rhythm of canonical hours.

⁹⁷ Reifferscheid, August. *Anecdota Casinensia*; Vratislaviae: W. Friedrich, 1872, p. 2.

⁹⁸ The latest explanations of the term's origin can be

found: Ebanista, Carlo. *Paolino di Nola e l'introduzione della campana in Occidente*. In: *Dal fuoco all'aria: tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'età moderna* / Ed. Fabio Redi, Giovanna Petrella. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 2007, p. 328, 329.

⁹⁹ Neale, op. cit. p. 93; *A Dictionary*, op. cit., p. 184.

¹⁰⁰ Horatii, Flacci Q. *Eclogae cum selectis scholiastarum veterum*. Lipsiae: Sumtibus repetita emendatio, 1822, p. 358.

¹⁰¹ Ebanista op. cit., p. 328.

¹⁰² In history there are a number of products called oikonyms. Usually it is due to the localization and distribution of the production centre. We will mention several of them: *gros de Tours*, *gros de Naples*, *pekin*, *astrakhan*, *muslin* - ancient fabric names coinciding with the names of cities (Tour, Naples, Beijing, Astrakhan, Mosul); in metalworking *Damascus Steel*, having received its name from Damascus town.

¹⁰³ The biggest crater, that remained till nowadays, might be made also in Campania, by antiquity greek craftsmen in about 550-500 BC. It was found in the grave of Celtic princess in Vix, Burgundy (France). The height of the vessel was 164 cm, diameter - 124 cm, capacity - 1100 liters, weight - 208.6 kg. Nowadays, the crater is being stored at Musée Archéologique, Châtillon sur-Seine. Cf. *Trésor de Vix - Musée du Pays Châtillonnais. Nos collections. Âge du Fer*. On the Internet: <http://www.musee-vix.fr/fr/index.php?page=38> [accessed on 08 04 2013]; Graham, A. J. *Collected Papers on Greek Colonization*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, p. 48.

¹⁰⁴ From the metal vessels, silver crater, found in the Hildesheimer's hoard, is the most famous. It dates back to the early 1st century AD and today it is kept in National Museums in Berlin (Staatliche Museen zu Berlin).

¹⁰⁵ Покровский, Николай Васильевич. *Древняя Софийская ризница в Новгороде*. Москва: типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1912, с. 48.

¹⁰⁶ These both almost similar vessels are being stored in the Novgorod State United Museum-Reserve. Their height is 22-21.5 cm, diameter 19-21 cm. Cf. Покровский, op. cit., p. 42-60; The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261 / Edited by H. C. Evans and W. D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 293-294; Holy Russia. 27 10 2011-05 02 2012 [exhibition web site]. On the Internet: http://www.svyatayarus.ru/data/metal_wood/25_kratir/index.php?lang=en.

¹⁰⁷ Venice St. Mark's Basilica treasury stores one more Byzantium crater type vessel. Which was made in the 9th-11th century, but its body made of sardonix, supposedly is older and might reach the antique times and it could be the cause of the current vessel shape.

¹⁰⁸ Walafrid Strabo. *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* / Translation and liturgical commentary by Alice L. Harting-Correa. Leiden, New-York, Köln: E. J. Brill, 1996, p. 62.

¹⁰⁹ *Patrologiae cursus completus*. Series latina prior. Tomus CV: *Theodulfi Aurelianensis episcopi, Sancti Eigilis abbatis Fuldensis, Dungali Reclusi, Ermoldi Nigelli, Symphosii Amalari presbyteri Metensis. Opera omnia*. Tomus unicus. Parisiis: apud J.-P. Migne editorem, 1864, p. 1201.

¹¹⁰ The evidence of the antiquity of bells' "baptism" (consecration, blessing) ceremonies is testified by the already mentioned resolution in 789, prohibiting the baptism of

“locas” (hand-bells), cf. *Patrologiæ* 1862, op. cit., p. 188. Even older bell's sanctification ritual remained in the Pontifical *Liber ordinum* (cap. LVI), used in the Iberian peninsula and dating back to the 7th century, cf. *Monumenta ecclesiae liturgica*. Volumen V: *Le Liber Ordinum en usage dans l'église Wisigothique et Mozarabe d'Espagne du cinquième siècle* / ed. M. Férotin. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1904, p. 159–161; Heinz, Andreas. *Die Bedeutung der Glocke im Licht des mittelalterlichen Ritus der Glockenweihe*. In: *Information, Kommunikation, und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden* / Herausgegeben von A. Haverkamp. München: R. Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1998, S. 43, 44.

¹¹¹ We will specify only few examples. The capitularies, which were announced in 801 in Aachen, include: *ut omnes sacerdotes horis competentibus diei et noctis suarum sonent ecclesiarum signa* (that all priests would toll the bells of their churches at required hours of days and nights), cf. *Patrologiæ*, 1862, op. cit., p. 219; Northumbria (Northern England) *Law of the Northumbrian Priests*, that was written in about 1000 and there was required, “priest, at the appointed time ... ring the hours ... sing the hours”. Comparison of canonical hours for chanting and tolling the bells indicates, that these two duties had to be done by priest, cf. Thorpe, Benjamin. *Ancient Laws and Institutes of England, comprising the Laws enacted under the Anglo-Saxon Kings from Ethelbert to Canut*. Volume II, London, Printed under the direction of the Commissioners of the public records of the kingdom, 1840, p. 98, 297.

¹¹² Walters, Henry Beauchamp. *Church bells of England*. London, New York, Toronto and Melbourne: Oxford University Press, 1912, p. 85.

¹¹³ This is proved by the 9th century set of Irish aphorisms, called *Triads*, cf. Harrington, Christina. *Women in a Celtic Church. Ireland 450-1150*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 117.

¹¹⁴ Coesarius, Arelatensis archiepiscopus [Sanctus]. *Régula sanctimonialium*. In: Thierry, Augustin. *Recits des temps Mérovingiens précédés de considérations sur l'histoire de France*. Tome II. Paris: Furne et Ce, 1851 (*Quatrième édition, revue et corrigée*), p. 280.

¹¹⁵ Gonon, Thierry. *Les cloches en France au moyen age: étude a rhéologique et approche historique*. Thèse de Doctorat. Lyon: Université Lumière, 2002, p. 68, 69. On the Internet: theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=466&action=pdf.

¹¹⁶ Gregory Bishop of Tours. *History of the Franks* / Selections, translated with notes by Ernest Brehaut. New York: Columbia University Press, 1916, p. 62; Gonon, op. cit., p. 68, 69.

¹¹⁷ Florentius, Georgius [Gregorius episcopus Turo-nensis]. *Incipit liber vitae patrum*. VII. *Incipit de Sancto Gregorio episcopo*. In: *Gregorii Episcopi Turonensis opera hagiographica*. On the Internet: <http://profs.lettere.univr.it/labium/GDTAIPER/indice/opere/testi/vp/VPVIIpm.htm> [accessed on 12 04 2013].

¹¹⁸ Férotin, Marius. *Le liber ordinum*. In: *Monumenta Ecclesiae Liturgica*. T. V. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1904, p. 159.

¹¹⁹ Thurston, op. cit., p. 419.

¹²⁰ Neri, op. cit., p. 3.

¹²¹ Beda, Venerabilis [Sanctus]. *Venerabilis Bedae opera quae supersunt omnia, nunc primum in Anglia, ope codicum manuscriptorum editionumque optimarum*. Volumen

IV: *Opuscula historica* / Edidit J. A. Gilles. Londini: Veneunt apud Whittaker et socios, 1843, p. 108, 109.

¹²² Ibidem, p. 374-377.

¹²³ Some authors indicate, that Benedict Biscop brought the first bells to Britain and reason this statement with the Bedae's letters, even there is nothing written about that cf. Westcott, op. cit. On the Internet: <https://www.msu.edu/~carillon/batmbook/chapter2.htm> [accessed on 01 04 2013].

¹²⁴ *Patrologiæ cursus completus. Series latina prior*. Tomus CXXVIII: *Anastasio abbatis, Sanctae Romanae Ecclesiae presbyteri et bibliothecarii, opera omnia*. Tomus II. Parisiis: apud Garnier fratres, editores et J.-P. Migne Successores, 1880, p. 1107, 1114.

¹²⁵ *Buildings, sometimes referred to as bell towers, that are found in the Far East, e.g. Beijing or Xi'an, are different from our usual concept of the tower. They are more similar to the raised platforms with the temples at the top of them, but not to ordinary belfries*.

¹²⁶ Thurston, op. cit., p. 420.

¹²⁷ “Eodem enim signo ante Stephanum pontificem per omnes horas consacratas colligebantur fidelis ad ecclesiam”, ibidem.

¹²⁸ Neale, op. cit., p. 91.

¹²⁹ We assume that without the Pope's permission or order bells would not have used in parish churches. However, there are not enough evidences to link this decision with the Pope Sabinian. It is not mentioned in the significant work on papal history *Liber Pontificalis* (*Vitae Romanorum pontificum*) when listing the Pope Sabinian's works done, cf. *Patrologiæ*, 1880, op. cit. p. 664-672; *Baronius also does not mention it in the annals of the Church*, cf. *Baronius, Caesar. Annales ecclesiastici*. Tomus VIII. Romae: ex Typographia Vaticana, 1599, p. 195-198.

¹³⁰ Kovačič, Mojca. *The Bell and its Symbolic Role in Slovenia*. In: *Tautosakos darbai* [Works of Folklore]. T XXXII / Edited by R. Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 106; Burnett, op. cit.

¹³¹ *Patrologiæ* 1864, op. cit. p. 1201.

¹³² Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend. Readings on the Saints*. Vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 144, 145.

¹³³ Walahfrid, op. cit., p. 62.

¹³⁴ Ibidem, p. 63; Duseigne, Vincent [Tchorski]. *La cloche de Saint-Pierre de Belleville*. In: *Tchorski. Patrimoine religieux. Lexique des cloches*. On the Internet: <http://tchorski.morkitu.org/1/belleville.htm> [accessed on 12 05 2013]. For instance, A. L. Harting-Correa translated the phrase *Apud quosdam tabulis, apud nonnullos cornibus horae probabantur* as *In some communities the hours appeared on bone tablets, in others in tablets of horn*. We assume, that more commentaries are not necessary.

¹³⁵ Indicated a wrong Old Testament book, actually it is Isa 58, 1.

¹³⁶ Neri, op. cit., p. 4.

¹³⁷ Ebanista, op. cit., p. 325-353.

¹³⁸ Thurston, op. cit., p. 420; Пухначев, op. cit.; A Dictionary, op. cit. p. 184.

¹³⁹ *Baronius, Caesar. Annales ecclesiastici*. Tomus X. Coloniae Agrippinae: sumptibus Ioannis Gymnici & Antonij Hierati, 1609, p. 318. Other authors interpret this fact differently; they state that there were 12 bells, which is hard to believe, cf. Nowowiejski, op. cit., s. 1252.

¹⁴⁰ Burnett, op. cit.

¹⁴¹ Lukianov, Roman. *A Brief History of Russian Bells*. In: *Blagovest Bells*. On the Internet: <http://www.russianbells.com/history/history1.html> [accessed on 20 02 2013]

¹⁴² Burnett, op. cit.

¹⁴³ *Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов*. / Под редакцией А. Н. Насонова. Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950, с. 17.

¹⁴⁴ *In Scandinavia bells were mentioned for the first time between 833-841*, cf. Arnold, op. cit., p. 110, 111.

¹⁴⁵ Pre-Mongolian Period bells, that were found in Russia, were registered and the scientific attributions were made by A. Bondarenko. The author assigned these bells to the same types, that were widespread in the then Western Europe. cf. Бондаренко, Анна Федоровна. *История распространения колоколов и колокольного дела в средневековой Руси в XI-XVII веках*. Диссертация. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Автореферат. 2007.

Gintautas ŽALĖNAS

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

CUM SIGNO CAMPANAE. VARPŲ ATSIRADIMAS EUROPOJE IR ANKSTYVOJI JŲ SKLAIDA

Reikšminiai žodžiai: Varpas, varpelis, tintinnabulum, aes, signum, campana, nola, clocca, keltiškas rankinis varpas, krateris, Markas Valerijus Marcialis, šv. Grigalius Turietis, Walahfridas Strabo, Guillaume'as Durandas, Kampanija, Nola, popiežius Sabinijonas, popiežius Steponas II, Šv. Paulinas, Šv. Beda garbingasis, Karolis Didysis.

Santrauka

Straipsnyje nagrinėjama europietiško varpo atsiradimo ir ankstyvosios sklaidos istorija. Bandoma apibrėžti kokio pobūdžio instrumentas laikytinas europietišku varpu ir trumpai apibūdinami jam giminiški instrumentai. Aptariama šiuo metu išplitusi varpų inkrementinės raidos teorija, kuri teigia, kad varpai atsirado iš jau neolite randamų keramikinių barškučių ir nuolatinio tobulinimo būdu išsirutuliojo į šiandien visiems žinomą instrumentą, vadinamą varpu. Autoriaus nuomone, šiuolaikinių Europos varpų negalima tiesiogiai kildinti iš antikinių varpelių (tintinabulų), kurie buvo žinomi Viduržemio jūros regione jau pirmajame tūkstantmetyje prieš Kr. Tokio ryšio buvimo nepatvirtina mums žinomi vėlyvosios antikos laikų ikonografiniai bei rašytiniai šaltiniai, tačiau galima rasti panašumų tarp vėlyvosios antikos rašytojų minimo *aes* instrumento ir keltiško tipo rankinių varpų kurie buvo išplitę Britų salose nuo V iki XII a., o VIII–IX a. sutinkami kontinentinės Europos vakarinėje dalyje. Tačiau keltiškų varpų negalima laikyti šiuolaikinių varpų prototipais, tai vienas iš varpų šeimos instrumentų, buvusių ir kitusių kaip ir kiti ankstyvieji varpai.

Pirmieji šiuolaikinių varpų prototipai Europoje galėjo atsirasti maždaug IV–V a. po Kr. Jie atsirado be tiesioginės įtakos iš Tolimųjų Rytų, kur šis instrumentas jau seniai egzistavo ir buvo išplitęs. Europietiški varpų atsiradimas gali būti siejamas su ankstyvųjų krikščionių vienuolynų aplinka. Iš pradžių tai buvo vienas iš instrumentų, kuriais žymima kanoninių valandų pradžia ir vienuoliai sukviečiami maldai. Prototipu galėjo būti antikoje populiarūs buitiniai indai – krateriai, skirti maišyti vandenį su vynu. Specifinės, varpą primenančios formos metaliniai krateriai vėlyvojoje antikoje buvo vadinami pagal Italijos regioną, kuriame jie buvo nuo seno paplitę ir gaminami – Kampaniją. Šio tipo indai buvo naudojami ankstyvųjų krikščionių susirinkimų, vadinamų agape, metu, geriant vyną, manytina – ir kai kuriose ankstyvosiose liturgijos formose. Vėliau, jau atsiradus į minėtus indus panašiams varpams, jiems perėjo ir senasis lotyniškas indų pavadinimas, tai gali liudyti antikinio kraterio (indo) ir ankstyvojo varpo giminiškumą. VI a. varpai i pradedami minėti rašytiniuose šaltiniuose. Šio amžiaus pirmojoje pusėje pirmą kartą aptinkamas žodis „campana“, kuriuo apibūdintas jau ne buitinis indas, bet varpo tipo instrumentas. Šv. Grigaliaus Turiečio (538–594)

raštuose pirmą kartą paminėtas instrumentas, kuris gali būti tapatinamas su šiuolaikiniu varpu. VI a. varpai buvo vienuolynuose dabartinėje Italijoje, Šiaurės Afrikoje, Prancūzijoje ir, gal būt, Ispanijoje. Varpų išplitimo tarp Vakarų krikščionių pradžia laikytinas VII a., kai, gal būt, popiežius Sabinianas (?) pripažino juos tinkamais instrumentais žymėti kanoninių valandų pradžių ir leido juos įrengti parapijose bažnyčiose. Karolio Didžiojo laikais varpai buvo jau visuotinai išplitę frankų imperijoje. Iš tų laikų mus pasiekė ir patys seniausi varpai.

Bizantijos apeigų krikščionys varpų neturėjo, greičiausiai iki pat XIII a. Išimtis buvo Rusia, kurioje jau XI a. viduryje buvo sutinkami varpai. Tai galėjo sąlygoti glaudūs Naugardo ryšiai su Skandinavija ir Šiaurės Vokietija, kuriose varpai buvo paplitę jau nuo pirmo tūkstantmečio pabaigos.

Gauta 2013-06-20

Parengta sapudai 2013-08-15

II. VARIA

Howard BOSSEN, Eric FREEDMAN, Julie MIANECKI
Michigan State University, USA

SHAPED BY FIRE: HOW PHOTOGRAPHERS GAIN ACCESS TO STEEL MILLS

Key words: Photography, Steel mills, Ethics, Law, Access

INTRODUCTION

Shaped by Fire: How photographers gain access to steel mills is part of a larger project, “Molten Light: The Intertwined History of Steel and Photography.” This research contributes to an understanding of how the art of photographers over more than 150 years and across continents can be brought together to illuminate the complex interrelationships of steel—and more broadly, industry—and humankind. They tell, in a unique, symbolic way, a saga of the mid-nineteenth century through the start of the twenty-first century.

The history of photography and the making of modern steel have been interwoven since both were invented in the mid-19th century. Photographing the steel industry has always presented both technical and aesthetic challenges. Yet no obstacle has been more daunting than access. Mere fascination with industrial architecture, the dramatic processes of moving from raw iron ore to finished steel, or the many tasks performed by steelworkers doesn’t establish a right to take pictures of mills. Photographers first need to get inside. Where mills are government-owned, access may necessitate political or government connections. A corporation or its advertising agency may retain a photographer or photographers pull strings to gain entry, talk their way in, or sneak in surreptitiously. Without access, photographers can take pictures only from beyond the perimeter, and even that kind of access may be contested.

ETHICS, LAW, AND ACCESS

Legal and ethical concepts and explicit laws and professional standards overlap but are not identical. It may be lawful for paparazzi to stand on an elevated place, such as a hill in a park, and photograph celebrities’ sexual activities occurring behind a fence in a nearby private yard, yet that creates ethical questions. On the other hand, it may be ethical to photograph leaking drums of toxic chemicals on the grounds of an abandoned steel mill—thus disclosing public health hazards—but illegal to climb over a wall onto private property to make those photos.

Trespassing and privacy statutes and professional ethics codes vary widely from nation to nation, a fact that is particularly relevant for this study involving photographers from many countries who worked in many more countries. Two factors are time and occupation. Because statutes and ethics codes may be amended or revised, photographers in 2013 may face different legal constraints and professional standards than they would have faced ten, twenty, fifty, or one hundred years earlier, even in the same country.

In addition, many ethics codes are silent on the question of access to private property, although some encourage respect in general terms for privacy. Another major consideration is that codes are merely guidelines without force of law.

Most published research relevant to photographers’

access to property examines visual journalists' access to *public*, not *private* property. There are two principal reasons: In the United States, the constitutional guarantee of press freedom imposes obligations on governments, not on private individuals and businesses, including landowners. Also, criminal and civil trespass laws are likelier to be enforced for intrusion on private rather than public property (Bossen, Freedman, and Mianeki).

By obeying the law, the absence of access may severely impair what photographers can do. In explaining restrictions he accepted in exchange for consent to work at a mill in Pennsylvania, American Tom Baril said that a minder limited where he could go in the facility: "So I got, the few pictures I did get, you know I'm happy with.... There's still access to the old part of the mill. But there's a chain link fence around it. I guess you could shoot over it" (Baril).

Without permission, a photographer may violate trespassing or breaking-and-entering laws at risk of arrest and prosecution. That is what American Mark Perrott did after being refused access to a Jones & Laughlin mill. Thus he rejected Baril's alternative of shooting over a fence:

I had known from walking around that if you go past the mill, there's a cyclone fence with barbed wire. But there was a three-foot hole. I didn't cut it, but there's a hole in the bushes. I mean, I knew about the hole. And you could go in. And if you went in and it was dark, you could get to a little shed that was like a trainman's shed, where you could stage your gear. And from there, you could work within the plant and literally be unseen, except for the most critical observer (Perrott).

Photographers facing such situations may make subjective decisions on balancing legal constraints against ethics imperatives. What circumstances justify committing a criminal act by entering corporate property without permission? Should it matter whether the violator photographs identifiable people or only physical objects? Is art a valid rationale for breaking the law? What about a wish to illuminate environmental contamination that may threaten

public health or to reveal inhumane, exploitive, or perilous job conditions? Even when the answer is yes, would a judge or jury in a criminal case or civil suit accept a necessity defense ("And Forgive Them Their Trespasses")?

PRIOR RESEARCH AND RESEARCH QUESTION

The relationship between photography and industry has been examined by others, but not in the context of access. These studies include extensive volumes devoted to a single company—such as *Pictures of Krupp: Photography and History in the Industrial Age* edited by Klaus Tenfelde (2005)—or in a broader context, as in *Industry and the Photographic Image*, edited by F. Jack Hurley (1980) and *From Icon to Irony: German and American Industrial Photography* by Kim Sichel (1995). It has also been explored in books that deal with specific aspects of a photographer's work. For example, the chapter "Steel" in *Luke Swank: Modernist Photographer* by Howard Bossen (2005) explores Swank's photographs of steel mills and steel mill workers in the 1930s. *Steel & Real Estate: Margaret Bourke-White and Corporate Culture in Cleveland 1927–1929* with an essay by Geraldine Wojno Kiefer (2000) and *Margaret Bourke-White: The Photography of Design 1927–1936* by Stephen Bennett Phillips (2003) both provide commentary on how Bourke-White approached photographing steel sites. In his book *Steel* (1981), photographer David Plowden intersperses his photographs with a discussion of steelmaking from iron ore through "The Making and Shaping of Steel." Photographer Michael Schultz has explored the steel industry through his books *Foundry Work: A View of the Industry* (2008) and *Foundry Work Volume Two: A Global View of the Industry* (2011). The relationship between photography and steel has also been explored through portraiture. For example, see *Yousuf Karsh: Industrial Images* (2007) with essays by Cassandra Getty and Jerry Fielder and *Portraits in Steel* (1993) with photographs by Milton Rogovin and interviews by Michael Frisch.

When access became too difficult, Baril gave up, ending his project prematurely. Perrott circumvented denial of access by crawling through a hole in a fence.

The research question, then, is how have other photographers solved this problem?

METHODOLOGY

Based on extended face-to-face interviews and archival documents, as well as biographies, correspondence, and memoirs, this study delves into how photographers achieved access to steel mills in Asia, Europe, and North America.¹

DISCUSSION: HOW PHOTOGRAPHERS TACKLE ACCESS TO STEEL MILLS

Photographers cannot merely walk into an active or abandoned steel mill with a camera. Some are company employees, some are guests of management, and some are trespassers. They always must be inventive. Access accounts disclose much about themselves and the locales they photographed. Several described their working methods once inside a mill. Some also discussed their relationships with minders who accompanied them, and some talked about safety in such dramatic, challenging, and frequently dangerous situations.

Documentary and aesthetic aims, combined with the type of access and cooperation granted by a site owner, greatly influence the images photographers make. How freely they can move around a mill or how minders restrict an image-maker's movements dramatically affects the images' content and form.

Photography of steel mills started around the same time that modern steel making became possible through invention of the Bessemer converter (furnace) in 1855. Photographers have actively engaged this subject ever since. Alfred Krupp, the legendary German industrialist, took on Hugo van Werden as the company's first full-time photographer in 1854

(von Dewitz 41–66). Van Werden received access because of his employee status.

Many, even most, photographs of mills were made under such an arrangement. They were intended to document the company's work; aesthetic, artistic, cultural, and social aspects were secondary, if present at all. *Molten Light* focuses on photographers who wed artistic vision to industrial content. With rare exceptions, those included in *Molten Light* were not company employees; rather, they were independent documentary photographers and artists.

The stunning character of van Werden's early photographs and his decades-long relationship with Krupp are even more fascinating because—as an employee—he was tasked with interpreting Krupp's business vision, not his own artistic vision. Van Werden's task was to document Krupp's rapidly growing company. To document the plant's expansion, van Werden began making periodic panoramas of the Kruppsche Gußstahlfabrik in 1861. These panoramas started modestly and became monumental. The first from 1861 has three panels; the 1867 one, with eleven panels, encompasses the broadest view of the expanding plant. The 1864 panorama was the most conceptually ambitious (von Dewitz).

Van Werden used the slow, cumbersome wet collodion process.² He planned camera positions and calculated how much to move the camera to create the next panel. Although a master technician who created extraordinary photographs, he received instructions directly from Krupp and created images to serve the company's business needs as determined by its head. Krupp decided which elements of his operation to feature (Fig. 1). Placement of carriage wheels, cannons, trains, and people all needed to be considered. Then, a cast of hundreds was assembled, placed properly, and ordered to hold their positions



Fig. 1. Hugo van Werden, German, 8-panel panorama, Kruppsche Gußstahlfabrik (Krupp Cast Steel Works), 1864, Albumen prints. Courtesy of Historische Archiv Krupp, Essen, Germany

while van Werden made each exposure. His 1864 panorama encapsulates the Krupp enterprise and provides a metaphor for the emerging modern steel industry—labor, transportation, and war are all represented. The completed piece has eight panels; panels three, four, and five incorporate more than 150 employees. Although posed, they were choreographed to look as if they were working. Thus workers became human props to show the intensive manpower the early industrial age required, as well as to showcase the size of the Krupp operation.

As technology evolved, photographic materials became more light-sensitive and lenses became faster, making possible interior scenes of workers and the processes they used. By the late 1890s, industrial photography was common practice; by the early 20th century, steel was being photographed in all regions of the industrialized world. When steelmaking started to contract in the West in the last third of the 20th century—and as it moved east to Asia and south to Latin America—photographers followed.

While possible approaches to photographing steel have expanded greatly since the mid-1800s and processes of steelmaking have metamorphosed from a system that required ever-more workers to today's computerized mills that need only a few highly skilled workers, one thing has not changed: Photography "by its nature...requires direct observation," and photojournalists and other photographers "must be physically present" and can't "construct their reports from second-hand sources (Kim).

Margaret Bourke-White, the pioneering American industrial photographer and photojournalist, solved the access question for the first mill she wanted to photograph through a direct request to a company owner sympathetic to the needs of a charming young photographer. By comparison, she received access for three trips to Soviet Russia through direct government intervention.

Bourke-White described getting access to Otis Steel in Ohio in 1928, before she became renowned—even before she had ever made an industrial photograph. In an unpublished 1933 draft of an autobiography, she wrote about what she learned in the process and

how pictures made during those five months were critical to jump-starting her career:

The thing I wanted to do most in the world was to take the first successful steel photographs. I managed to get introduced to the President of a Cleveland [Ohio] steel mill. He had admired my photographs of flower gardens, but he was skeptical about my finding anything artistic in his mill. All I wanted was a chance to try. He gave me permission and fortunately for me went off to Europe. That was splendid because it gave me the chance to make the most exhaustive experiments. The executives at the plant thought I would go down there one night and make a few snapshots. I went every night for a whole winter.

After months of failure I learned the things I wanted to learn about the difficult factory lighting. It was the best education I could have had. After half a year I had twelve pictures. I had thrown away five hundred negatives for every picture I kept (Bourke-White Folder: Biographical Material).

Bourke-White's mill photographs won notice from American magazine publisher Henry Luce, who in 1929 offered her a position as a photographer for his about-to-be-launched *Fortune*. Her first major photo-essay, about a hog-processing plant, appeared there. When Luce launched *Life Magazine* in 1936, her dramatic photograph of the Fort Peck Dam graced its cover.

Her visits to Russia (1930, 1932, and 1933) visually documented its rapid industrialization under Joseph Stalin. It is one thing to ask a mill owner in your own city for consent; it is quite another to arrange access halfway around the world in a nation not known for liberal views about communication. While working mostly on still photographs, she also developed a movie script and shot footage for a never-completed documentary. An unpublished film treatment describes a dramatic scene she plans to shoot and then makes a remark that is as revealing about politics as it is about her ideas regarding

the importance of her work as a photographer and filmmaker:

(Shots structural work, showing more Magneto-Gersk—sounds of riveting—flash of Russian men working—flash of women workers—flash of scaffolding—back to me and gas off-take pipe.)

I went to take blast furnace views from above...climb up three sets of ladders...still not high enough...climb up inside of gas off-take pipe...can just get traction with feet...emerge at top... sit on edge...difficulties getting balanced on slope... begin taking pictures...workers begin hammering on pipe... pipe shakes violently but I hang on. At last get picture...make my way down inside pipe...down three sets of ladders...reach ground, call out "Hey you"...Soviet hammerers look up shocked and begin to babble in Russian.

MBW: "I guess God is not only with the Bolsheviks but also with industrial photographers" (Bourke-White Folder: Eyes on Russia and Red Republic).

This film treatment makes it clear that she resolved the access issue; if she hadn't, she couldn't have shot the kind of scene she describes. Another typescript in her archive discusses why she wanted to go to Russia, a country that Western photographers had found impossible to get into since the Bolshevik Revolution:

I went to Russia because here was a country doing the most exciting things in the world. Here was a country just beginning to build, just learning how to run factories, and I wanted to watch it happen. And more than that here was a country that felt as I did about industry. Here were a people who thought about dynamos as beautiful, who loved the rush of molten metal in a steel mill just because it was a magnificent spectacle. Who believed as I do that the artist of today will find a real and living beauty in machines because this is a machine age (Bourke-White Folder: NBC).

This typescript underscores why she wanted to work there and how passionate she was about the beauty found in industrial subjects. Another typescript discusses her initial frustration with the process of getting into Russia and then—as an official guest—her unprecedented access to industrial sites throughout the country:

I felt that in Russia was a unique opportunity to record an industrial sequence, an opportunity that had never come before in the history of the world... I got to Berlin and here I met a difficulty. For some time I thought I would not be able to get in at all. I had to wait five weeks for my visa.... Perhaps the Soviet Officials did not know exactly what an industrial photographer could be. I thought I would not be allowed to enter when suddenly I got my visa and in I went.

I was in Moscow only two days before I was made a guest of the Government. ... It just happened that I was doing something that they wanted to have done—I was making pictures of industry and they believed, as I do, that industry holds important artistic material and they were glad to have me take pictures of their Five-Year Plan. I was given the most official papers with red seals, purple stamps and red ink signatures commanding Soviet citizens to help me in my work. ... But I used my papers in all sorts of unofficial ways. If we went to a town where there was a food shortage my interpreter took me immediately to the office of the Chief of Police, displayed my papers with many gestures, we would go marching down the streets with a squad of red soldiers on each side of us straight for the food shops and if there was half-a-pound of sugar in that town, I got it (Bourke-White Folder: Russia).

Bourke-White could not have made her Russian photographs without full official cooperation. She shot still photographs with a view camera on a tripod and, at times, got very close to her subjects, as

evident in her photograph *Iron Puddler*, made at the Red October Rolling Mill in Stalingrad.

In contrast, Peter Nyblom, a Swedish steelworker-turned-photographer, was considerably more constrained in access to the mill that employed him. He and journalist and industrial historian Jan af Geijerstam produced a book, *Mitt i världen, mitt i tiden* (*In the Middle of the World, in the Middle of Time*) (af Geijerstam and Nyblom), about the mill's closing, dismantlement, and relocation to India for reassembly into an operating mill. Nyblom remarked that although he was employed there, permission was necessary to photograph. Management often prohibited access to parts of the mill but let him set up a small studio where he took portraits of workers (Fig. 2). When Nyblom and af Geijerstam went to India, they found access easier than in Sweden. Asked about their reception in Bangalore, af Geijerstam responded:

We were really welcome, both by the owner and by the trade union at the company. I think the main difficulty, ... was to get in contact or get to know anything of the unorganized temporary workers and the women at the work site, because those groups of the mills were kind of never seen. Nonexistent, really, ... the women, they were working, but we never got any chance to speak to them. And we needed an interpreter, of course.

Although they were never allowed to speak to workers Nyblom could photograph the process of steel-making, as well as make many portraits, including a hauntingly beautiful one of a female worker in the mill clothed in traditional dress (Fig. 3). This portrait in *Mitt i världen, mitt i tiden* is opposite a short section titled "The slag mountain." Here af Geijerstam describes some of the women's work:

Up by the oven several workers began to burn holes for the tapping with an oxygen lance. The women stood still for an instant. They then began to work again. It was not the tapping they waited for. One of them had just gone to fetch a new pickax.

Two women carried and three shoveled. One



Fig. 2. Peter Nyblom, Swedish, b. Finland, Roger Bäckström, help-smelter in the electric arc furnace, Fagersta, Sweden, 1985. Gelatin silver print. Courtesy of the photographer

man sat the whole time on the tractor and waited for them to finish. The tapping began. It spattered and emitted sparks when the steel ran down the chamber. The women moved aside a bit.

Farther into the steel mill, at the strand-casting machine, another group of women worked, they also had a male supervisor. They chopped and carried off an enormous slag mountain that was constantly replenished with new layers of burning hot slag (af Geijerstam and Nyblom).

Other images show workers, many of them women, picking through piles of scrap without any protective clothing. Nyblom's images and af Geijerstam's words reveal—from a Western perspective—how little regard management had for a safe working environment. They also demonstrate that it is at times not in the company's interest to grant access to independent photographers and writers.

Gaining access can be most difficult in a country much less open than the United States or Western Europe, as Bourke-White learned in the 1930s. While the world has changed dramatically from when she visited Russia, figuring out how to gain access remains challenging. The difficulty of getting



Fig. 3. Peter Nyblom, Swedish, b. Finland, *The Slag Mountain*, 1993, Bhoruka, India. Gelatin silver print. Courtesy of the photographer

in and being allowed to work unfettered can be magnified if the company is state-owned like Bao Steel. Noah Weinzwieg, Canadian photographer Edward Burtynsky's assistant in China detailed how he and Burtynsky secured entry there, a story involving ingenuity and extensive cooperation from the Canadian government.³ The story illustrates how the work of an important artist can be used as a tool of diplomacy. And it demonstrates how permission granted from a desire to be diplomatic can also be used as a shield to shift responsibility if something goes wrong. Weinzwieg said:

Bao is owned by the government, so we had to go through foreign affairs, in Shanghai. ... [E]arly on, I realized that I needed political weight behind this project. So I went to the Canadian embassy here. And this was the best thing . . . I did for our project. I said, "Listen." I brought in a couple of Ed's books . . . and I said, "My name's Noah. I'm working for this very famous artist in Canada.... We're having

a lot of difficulty getting into these places. ... [I]s there anything you could do?"

There's this guy...who...was the head of cultural affairs at the time. He was *magnificent*. ... And he said, "This is what we're going to do. We're going to write you a letter. We're going to introduce Ed. We're going to send it to the foreign ministry. We're going to let them know about it... In China, you know, everyone liked me, they liked the idea; they liked Ed's work. They wanted to help. I mean, when I say everyone, I mean managers of big factories and owners and the steel mills and whoever. But it's a responsibility issue. Ultimately, if we go in there and shoot photographs and something goes wrong—whether during the photography or afterwards, politically—who's going to take responsibility? With a letter from the government of Canada, it's the ultimate scapegoat for everyone, because they can just point the blame and say, "You know what? The government of Canada said this

guy is a great artist and . . . a national treasure of Canada.” So they can just point the blame somewhere else.... It’s perfect. Once I learned about abdication of responsibility, I figured out how to work the landscape.⁴

While Weinzweig had solved the problem of getting in, working in China did not always go smoothly. A scene in *Manufactured Landscapes*, the award-winning 2007 documentary film by Jennifer Baichwal, shows Weinzweig in a heated discussion with Bao Steel officials, one of the companies Burtynsky planned to photograph.⁵

The officials tell Weinzweig and Burtynsky that photography is not allowed and that the person who gave permission lacked authority to do so. Weinzweig eventually persuades the minders to take them to the site—high ground overlooking mountains of coal used in Bao’s mills. The minders either lack the imagination to visualize the image Burtynsky planned to make or, perhaps, understand that no matter how beautiful the resulting image is, it still raises uncomfortable questions about environmental problems surrounding steel production. Thus through a bit of subterfuge, Burtynsky can make his powerful photographs that draw visual parallels between the created and manufactured landscape.⁶

Gilles Perrin of France, who photographed Chinese industry in 1999 and 2000, had experiences similar to the bureaucratic problems that Weinzweig and Burtynsky faced. At the suggestion of a Chinese photographer in 1999, Shanghai Municipality

officials invited Perrin and other foreigners to photograph the city. Perrin, who works closely with his wife Nicole Ewencyk, is noted for his humanistic portraits, studies of ceremonial life in Africa, and images of farming, fishing, and heavy industry (Fig. 4). For almost twenty-five years they have been on a global odyssey studying how people live and work. They are concerned with making an artistic and ethnographic record of ways of life before those ways are altered by the pressures of the modern world and are fascinated by those who are shaping the post-industrial world. Perrin, who studied mechanical engineering when young, also studied lighting and had worked in the film industry, asked to photograph steel mills. Ewencyk recalled their work in China:

As Gilles asked to photograph a steel factory, they arranged the meeting at the mill and we were left alone in the factory so we could go everywhere, photograph what we wanted. It was quite dangerous. Fortunately Gilles knows how those factories work and he knew what to photograph.

Each day, during [the course of] a week, the film was developed by the team; we had contact sheets and negatives back the following day. [The officials] never said anything about the pictures. They printed a book and a few of Gilles’ images were chosen (Ewencyk).

While Perrin and Ewencyk had freedom during their 1999 visit to photograph what they wanted,



Fig. 4. Gilles Perrin, French, *Converters*, Shou Gang steel factory, Beijing, China, 2000, Gelatin silver print. Courtesy of the photographer

the situation differed greatly in 2000, according to Ewencyk:

It was much more difficult as we had to face people who knew nothing about photography in their team, we had to face their stupid bureaucracy. They just wanted images of touristic propaganda and would not listen to our suggestions....It was quite surprising to us that we could have access to the steel mill [because] when we asked to go to a farm, they answered "all pigs are ill" or "all cows are ill, no one can go to any farm."

The [Chinese] team was ... confused between political propaganda and visual communication. As we argued daily, we decided to keep the best images for us and gave them our second choice. [This turned out to be] a good idea as we discovered later they wanted to boycott us. We thought we would be sad not to have any image published, but on the contrary we were really happy because the book printed was of bad quality...

Despite the problems in 2000 they were free to exhibit and publish the work outside of China. Perrin's panoramic image of the interior of a steel mill illustrates his understanding of dramatic, cinematic lighting. It also reveals the hot, almost Dantesque, quality of a steel mill interior.

American Michael Schultz has worked for many years on a large-scale study of steel mills and foundries (Fig. 5). His work has taken him all over the United States, throughout Europe, and to China. Unlike most other photographers interviewed for this study, Schultz had to solve access problems on a rolling, continuing basis. He needed to determine how permission to work in one mill or foundry could facilitate getting into the next one. Asked what it takes to arrange to gain entry, he talked about trust and respect for a company's proprietary secrets.

Well, I think that what it takes is the companies must have some sense of trust. If I had one word, it'd be trust. They've gotta know that you're coming in not to take away from



Fig. 5. Michael Schultz, *American, Cutter*, AmeriCast Technologies, Amite Foundry & Machine, 2007, Digital print. Courtesy of the photographer, from *Foundry Work*, Vol. 2, *A Global View of the Industry*



Fig. 6. Uwe Niggemeier, *German, Braddock, Pennsylvania*, 2007, Analog film, Digital ink jet print. Courtesy of the photographer

them, and by that I mean secrets, proprietary secrets of how the castings are made. And they've gotta have a sense that you're going to honor your word, that you're not gonna publish your work without their permission. If you can gain that trust, you can gain access (Schultz).

Schultz became a specialist with a deep understanding of processes used in steelmaking and foundry work. His industry knowledge, combined with artistic talent, opened doors to what he described as a "hidden industry." It was a pattern of one person leading to another, and of friends, colleagues, and even competitors embracing his artistic vision for the industry:

[You get] to know one person who knows another person, because the foundry industry's very tight, CEOs and presidents and foundry managers know all the other foundries in the area or in their particular sector of castings, they know them, sometimes globally. So you demonstrate that you're trustworthy and they like work that you do, you can sometimes use them as a reference. Not always a direct reference, but you can reference that you've worked in that foundry and the next person down the line will know, "Okay, if so-and-so

let you in, then you're probably a pretty good Joe, we'll let you in." So that's how we worked, we worked on trust (Schultz).

German Uwe Niggemeier has devoted himself to the photography of steel, has worked in many countries and described the access process:

It's trial and error. You write a letter and then you call later, and you always are lucky to get the right person. If you get the wrong one, that's the end of it. ... The larger the mill is, the larger the company, the more difficult it is because more people are involved in the decision. And with a small company, you often have got a boss or a kind of family run business and they say, "Okay, come in. I like the idea" (Niggemeier).

At one point, he and Schultz made an industrial photographic odyssey together. While Niggemeier managed to get into mills across the world, he found United States Steel (U. S. Steel) less than hospitable. Local police met him at its Clairton, Pennsylvania, plant (Fig. 6). Their intention through intimidation was to prevent him from making photographs.

They have a horrible attitude to everything that was pictures from outside. We were really hunted by them. Well, they had no right,



Fig. 7. Uwe Niggemeier, German, Braddock, Pennsylvania, 2007, Analog film, Digital ink jet print. Courtesy of the photographer



Fig. 8. Mark Perrott, American, Eliza, Fallen Furnace, 1981, Selenium toned gelatin silver print. Courtesy of the photographer

but we were in Clairton. There was a nice row of old houses, all closed down. Must've been four, six bars. Everything's closed down. And in the back, the mill is still running. And they came out first with their security guard. And we told them, "You have no right to hassle us. We are on public ground here. And they said, "Okay, show us your ID." ... And then a police car showed up; showed ID. Another police car showed up. In the end, we were sitting there in the middle with three police cars around us. And then we traveled on to Braddock, where the other active mill is, and they were already waiting for us there (Fig. 7). We went to the backside on a public road, took a picture from the backside into the mill, and immediately they were there. They came high speed down the road and told us, "You've been warned before." We told them, "You don't have to warn us, we are on public ground." And they said, "Well, just wait a minute."

(...) I have experienced things like this in Poland, where they are very strict about industrial photography. You are not allowed to do anything, even from public roads.

(...) Other mills are just—Especially [Arcelor] Mittal, the company is very open. Though you should expect coming from India that they are, in some way, behind in public relations (Niggemeier).

Steel companies make decisions they believe are in their best interests. While U.S. Steel took a hard line by excluding Niggemeier, Perrott trespassed to photograph its Eliza Works plant in Pittsburgh in the early 1980s. Perrott, who learned of plans to close the plant, believed it should be documented before dismantlement. It was a time of great contraction in the American steel industry as mills closed across the country and throughout Europe. Steel's golden age had ended in the West, and Perrott wanted to preserve the sad remnants of the industry through a poetic documentary study. His 1981 *Fallen Furnace* poetically symbolizes the

end of Big Steel in the United States and Western Europe⁷ (Fig. 8).

Previously he had photographed in several Jones & Laughlin plants and wrote to company President Tom Graham. He recalled that letter:

"Dear Mr. Graham, I think this is a moment in history that can't be missed. ... I'm asking permission to go in and make photographs at my expense. And I'd be happy to sign any waivers of liability that might appease your law department." Sent that letter thinking, that's my first step, just ask. Will you let me in? Ten days later I got a letter back from public relations saying, essentially, go to hell. ... Having been inside those places and understanding those places, I knew everything they were going to say. ... We're just not going to be part of that in any way whatsoever (Perrott).

Perrott broke the law rather than scuttling the project.

U.S. owners primarily controlled access, whether their mill or foundry was small and family-owned or belonged to a huge multi-national conglomerate. In some instances it was different in Europe where powerful trade unions could demand entry for



Fig. 9. Bernard Bay, Belgian, *Fondeur au haut-fourneau d'Ougrée, Cockerill-Sambre, Liège, Belgique*, 1983, Gelatin silver print. Courtesy of the photographer

people they wanted inside. Bernard Bay of Belgium made his photographs at the request of a union and received great freedom to make the pictures he wanted. His haunting portrait of a steelworker wearing goggles and protective clothing was made in 1983 (Fig. 9).

Bay described that freedom and the collaborative process of working with the union, not with the company:

When I go out of the school, some people there had already seen my pictures, so they asked me to do pictures in this factory. But they let me do what I would like to do. They don't tell me you have to take pictures of the machines, pictures of the man who works with the machine, like this, like this. No, I was free. And then we made a choice together, inside my pictures.... And we discussed. And if I say, "This is better; I prefer this one," it was okay like this (Bay).

Asked whether management objected to his presence, he replied:

It was very, very easy at that time, because I took pictures where no photographers were welcome at that time. Because they were closing some places, so they don't want to have a photographer to take pictures, even if it's not controversial photography, it was documentary. But I must say the left unions are very powerful inside the steel industry in Belgium. So I had not to ask the director to go in sometimes (Bay).

CONCLUSION

The industry dramatically changed as Western mills shut down; hundreds of thousands of jobs disappeared, devastating communities. Photographers who had been attracted to the drama and power of the industry as industrialization created the modern world began turning their lenses on issues of deindustrialization, industrial pollution, and the dismemberment of mills in the West and their resurrection in countries such as India and Brazil. Since

van Werden made his panoramas of the Krupp works at the dawn of the industrial age, photographers have been fascinated by the documentary and artistic possibilities of steel mills. Although coming from many countries and working across more than a century and a half, their stories about gaining access are remarkably similar in many ways. They relate—and maybe exaggerate—how they got inside to create powerful and moving photographs. They also disclose a deep love and fascination with steel as a material, steelmaking as a process, and steelworkers as multi-dimensional people who helped build the modern world. They describe not just how they got in, but also how the specific type of access influenced the images they could make and the technical problems they confronted. Photographing in mills was not merely a job. Rather, it was a labor of love and artistry driven by a passion to reveal what steel meant to them and to society.

In pursuing their mission, photographers learned that the ability to make steel photographs leaves them almost always reliant on corporate or government cooperation. They learned that entry does not guarantee freedom to take pictures of whatever they want, wherever they desire in the industrial landscape.

The first obstacle has always been "how do I get in and how can I find the pictures I want to create?" That became ever more onerous in the aftermath of the terror attacks of 11 September 2001 that made companies and governments warier about allowing access to industrial workplaces and, often, more suspicious of the motives of those requesting access. In addition, society expresses expanding concern about privacy—of individuals and, on a business level, of proprietary information—around the globe in an era when technology makes intrusion increasingly easy.

Works Cited

1. *And Forgive Them Their Trespasses: Applying the Defense of Necessity to the Critical Conduct of the*

- Newsgatherer*. In: *Harvard Law Review*. Issue, 1990, P. 890–905.
2. Baril, Tom. Interview by Howard and Kathy Bossen. 3 Nov. 2011.
 3. Bay, Bernard. Interview by Howard and Kathy Bossen. 28 June 2010.
 4. Bossen, Howard. *Luke Swank: Modernist Photographer*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005. Print.
 5. Bossen, Howard, Eric Freedman, and Julie Mianeki. *Hot Metal, Cold Reality: Photographers' Access to Steel Mills*. In: *Visual Communication Quarterly*. 20, 2013, P. 4–19.
 6. Bourke-White, Margaret. Folder: Biographical Material, Autobiographical 1928–1933, Box: 1. Margaret Bourke-White Archive, Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, New York. 9 August 1933. Unpublished typewritten notes.
 7. — Folder: Eyes on Russia and Red Republic, Box: 16. Margaret Bourke-White Archive, Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, New York. 1931. Unpublished typewritten notes.
 8. — Folder: NBC, Box: 67. Margaret Bourke-White Archive, Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, New York. 1932. Unpublished typewritten notes.
 9. — Folder: Russia, Box: 67. Margaret Bourke-White Archive, Special Collections Research Center, Syracuse University Library, Syracuse, New York. 15 Dec. 1932. Holograph, unpublished typewritten notes.
 10. Ewencyk, Nicole. Email correspondence with Howard Bossen. 10 and 22 Feb. 2013.
 11. Geijerstam, Jan af, and photographs by Peter Nyblom. *Mitt i världen, mitt i tiden* (In the Middle of the World, in the Middle of Time). Stockholm: Ordfronts Förlag. 1993. Print.
 12. Getty, Cassandra. *Yousuf Karsh: Industrial Images*. Windsor: The Art Gallery of Windsor, 2007.
 13. *Industry and the Photographic Image* / Ed. by F. Jack Hurley. Rochester: George Eastman House, in association with Dover Publications, Inc., New York, NY. 1980.
 14. Kiefer, Geraldine Wojno. *Steel & Real Estate: Margaret Bourke-White and Corporate Culture in Cleveland 1927–1929*. Wooster, OH: The College of Wooster Art Museum, 2000.
 15. Kim, Yung Soo. *Photographers' Ethical Calls May Rest on 'It Depends'*. In: *Newspaper Research Journal*, 33, 2012, P. 6–23.
 16. Niggemeier, Uwe. Interview by Howard and Kathy Bossen. 25 May 2008.
 17. Perrott, Mark. Interview by Howard and Kathy Bossen. 8 Jan. 2009.
 18. *Pictures of Krupp: Photography and History in the Industrial Age* / Ed. by Klaus Tenfelde, London, UK: Philip Wilson Publishers, 2005.
 19. Phillips, Stephen Bennett. *Margaret Bourke-White: The Photography of Design 1927–1936*. New York, NY: The Phillips Collection, Washington, D.C. In association with Rizzoli New York, 2003.
 20. Plowden, David. *Steel*. In: *The Viking Press*, New York, NY. 1981.
 21. Rogovin, Milton. Photographs and Frisch, Michael, interviews. *Portraits in Steel*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
 22. Schultz, Michael. *Foundry Work: A View of the Industry*, Seattle, WA: Marquand Books, Inc., 2008.
 23. Schultz, Michael. *Foundry Work Volume Two: A Global View of the Industry*, West Fork, AR: Michael Schultz Photography, 2011.
 24. Schultz, Michael. Interview by Howard and Kathy Bossen. 12 March 2011.
 25. Sichel, Kim. *From Icon to Irony: German and American Industrial Photography*, Boston, MA: Boston University Art Gallery, 1995.
 26. von Dewitz, Bodo. “The pictures aren’t dear and I’ll have lots of them taken!” *The story of how the Graphische Anstalt came into being*, In: *Pictures of Krupp: Photography and History in the Industrial Age*. 2005, P. 41–66.

Notes

¹ More than 30 professionals were interviewed from 12 countries for this project. Photographers from these countries mentioned access issues: Belgium, Canada, China, the Czech Republic, France, Germany, Hungary, the Netherlands, Sweden, Switzerland, the United Kingdom, and the United States. Sometimes the access issue related to working in a country other than their own; for example, a Swedish photographer talked about access to mills in India, and a Canadian photographer discussed working in China.

² In the collodion process, the photographer had to coat the glass plate with light-sensitive material, make the exposure, and then process that glass plate while the collodion was still wet before moving on to the creation of the next photograph.

³ Edward Burtynsky’s China photographs can be viewed on his website <http://www.edwardburtynsky.com>.

⁴ Ibid.

⁵ For more information on *Manufactured Landscapes*, see the website of Zeitgeist Films at <http://www.zeitgeist-films.com/film.php?directoryname=manufacturedlandscapes>.

⁶ See Bao Steel #7, 2005, Bao Steel #8, 2005, and Bao Steel #9, 2005, in the China portfolio on Burtynsky’s web site <http://www.edwardburtynsky.com>.

⁷ *Fallen Furnace* at www.markperrott.com/modern/gallery.html?eliza. Select *Modern Ruins* and then *Eliza*. Mark Perrott (photography), John R. Lane (introduction), *Eliza: Remembering a Pittsburgh Steel Mill*, Howell Press, Inc., Pittsburgh, PA, 1990.

Howard BOSSEN, Eric FREEDMAN, Julie MIANECKI
Mičigano valstijos universitetas, JAV

UŽGRŪDINTI UGNIMI: KAIP FOTOGRAFAI SKINASI KELIĄ Į PLIENO GAMYKLAS.

Reikšminiai žodžiai: fotografija, plieno gamyba, etika, teisė, leidimas

Santrauka

Norėdami fotografuoti metalurgiją, plieno liejyklos darbininkus ar apleistų plieno gamyklų būklę, fotografai privalo gauti leidimą, išduodamą valstybinių įstaigų, valstybės tarnautojų, įmonių arba profesinių sąjungų. Tačiau jei toks leidimas neišduodamas, fotografas neturi jokio kito pasirinkimo, kaip tik patekti į jį dominančias vietas, pažeidžiant taisykles. Šis straipsnis remiasi interviu ir dokumentiniais šaltiniais, tiriama, kaip fotografai Europoje, Azijoje ir Jungtinėse Valstijose susidoroja su šia problema, kad galėtų užfiksuoti vaizdus ir atskleisti plieno ir plieno pramonės poveikį visuomenei, industrializacijos ir deindustrializacijos procesus ar žmonių, dirbančių šiuose fabrikuose, darbo sąlygas. Straipsnyje pateikiama šių žmonių patirtis kintant fotografijos technologijoms, aptariami teisiniai ir etiniai aspektai, galintys turėti įtakos fotografų pasirinkimui norint patekti į metalurgijos gamyklas. Padarytos nuotraukos pateikia plačiai visuomenei įžvalgas apie sudėtingą plieno gamybos pasaulį ir jame dirbančius žmones, padeda geriau suvokti gamybos procesą medžiagos, kuri taip dažnai naudojama ir žinoma kiekvienam

Gauta 2013-03-27

Parengta spaudai 2013-09-15

ES KI IR KOMUNIKACINIO VEIKSMO LIETUVOJE KRITIKA

Reikšminiai žodžiai: savispektaklizacija, komunikacija, svarstomoji demokratija, savarankiškumas, kūrybinis naikinimas, neviešpataujantis savarankiškumas, atvira įvairovei visuomenė.

Straipsnio tikslas yra kritiškai analizuoti viešą *kūrybinių industrijų* (toliau KI) ir *kultūros ir kūrybos sektoriaus* (toliau KKS) komunikaciją Lietuvoje, aiškinant pagrindinių koncepcijų supratimą kritinės diskurso analizės ir kritinės hermeneutikos požiūriu. Tuo tikslu bus apžvelgiami kai kurie Europos komisijos ir Lietuvos vyriausybinių kultūros dokumentai, juose puoselėjamos sąvokos, jų sąsajos su galia, valdžia ir ekonomika komunikacinio veiksmo požiūriu. Kritinę diskurso analizę ir kritinę hermeneutiką suprantu taip, kaip jie yra pateikiami *Kritinės teorijos* (*Critical Theory*) ir pirmiausia Jurgeno Habermaso kūrinių, skirtų komunikaciniam veiksmui ir komunikaciniam protui svarstyti¹, skirtingai suprantant dialogizmo ir kai kurias poststruktūralizmo sąvokas. Šiuolaikinė *Kritinė teorija*² aprėpia ne tik buvusią kultūros filosofiją, bet ir postmodernią kritiką. Todėl, aiškinant ES dokumentus, bus remiamasi daug kitų koncepcijų: tiesioginės savivaldos, svarstomosios demokratijos, *savispektaklizacijos*, atviros įvairovei visuomenės kūrimo ir kt. Straipsnio tikslas yra ne instrumentinis, ne nagrinėti atskirų komunikacijos epizodų stokas ar privalumus, o filosofinis. ES kultūros dokumentų kritika padės įžvelgti: ar institucijų *savispektaklizacija* ir KI technologijos veikia savarankišką sprendimą ir apšvietą, o, vadinas, ir svarstomosios demokratijos raidą? ar direktyvi kalbėsena iškreipia E. Levino deklaruotą pamatinio asmens nepakankamumą, silpnumo supratimą ir kartu pagalbą jam? ar subjektą interpeluojanti komunikacija netampa manipuliacijos

priemone ir būdu užtildyti egzistencinį balsą svarbiausiose žmogaus būties raiškos sferose: švietime ir kultūroje? Ketinu aptarti KI ir apšvietos, kaip savarankiškumo plėtos, santykį, kuriems įtaką daro simbolinio kapitalo kaupimas, vaizdinių mąstymo ir elgesio schemų industrinė gamyba ir individualios, bendruomeninės restruktūrizacijos.

IVADAS

Šiandien įvairiausios ES, nacionalinės ar miestų kultūros ir meno komisijos ir tarybos susiduria su išoriniu ir vidiniu iššūkiu svarstyti naujas Europos komisijos, su ja susijusių fondų ir Lietuvos kultūros ministerijos direktyvas, dažniausiai pasirodanti patraukliais ir draugiškais spalvotųjų knygų ar pranešimų pavadinimais: *Baltoji knyga*, *Mėlynoji knyga*, *Raudonoji knyga*, *Žalioji knyga*³, *Vaivorykštės pranešimas*⁴ ir kt. Kiekviena iš jų gali būti paskelbta panašiu pavadinimu ir kaip ES dokumentas, ir kaip nacionalinė knyga. 2008 metų Europos komisijos *Vaivorykštės pranešimas* ypač svarbus. Pirma, jis tęsia jau 2006 metais pradėtą „Pilietinės visuomenės platformą tarpkultūriniam dialogui“ ir kalba būtent apie komunikacijos – dialogo principą, taip pat ir tarpkultūrinėje Europoje. *Vaivorykštinio pranešimo* ir plečiamos tarpkultūrinio dialogo platformos tikslas buvo įveikti tą direktyvumą ir nesusikalbėjimą, spragas, kurios liko po *Baltosios* (joje dėstomos pagrindinės ES raidos gairės, siekiniai) ir *Žaliosios* (švietimo ir kultūros siekiniai) knygų paskelbimo. Tarpkultūrinio dialogo tikslas buvo išugdyti ir

įgalinti ir kompetetingus vietas balsus, atgarsius ir atsiliepimus ir paskatinti veiklią kultūrinę ir socialinę kooperaciją, t.y. tai, ką aš vadinu – užtikrinti svarstomąją demokratiją ir kompetentingą komunikacinį veiksmą. Vis dėlto, ir tai suvokiama (misija beveik neįmanoma), pats pranešimas tebuvo platesnės platformos kūrimo deklaracija. Ji vėliau buvo realizuota daugelio tyrinėtojų⁵, kurių dokumentai taip ir liko elito skaitiniais ir meritokratų biblioteka: nagrinėjamos dialogo kompetencijos, gebėjimai, kitos intelektinės, viešosios sąlygos ir pagrindinės sąvokos.

Direktyvumas, t.y. krypties ir veiklų nusakymas, būna labai įvairus: formuluojamas elitų, meritokratijos atstovų, politinio egoizmo ir autoritarizmo, parlamentinio konsensuso ir kt. Esu linkęs manyti, kad dauguma Europos komisijos kultūros siekinių yra meritokratinis elitų nuomonės apibendrinimas. Tai nereiškia, kad daug gebėjimų ir bendro politinio konsensuso nulemti pasiūlymai, gairės fondams ir tarptautinėms veikloms yra blogi. Vargu ar tokia institucija, kaip Europos komisija, ir jos įvairūs patarėjai gali pasielgti daug geriau. Jie yra bendrosios ES biurokratinės racionalumo sistemos dalis ir veikia pagal savo galimybes. Todėl jų funkcijų ir galimybių nekritikuosiu, suvokdamas, kiek jų sprendimai yra toli nuo tiesioginio kultūrinio, kūrybinio vietų proceso ir jų kalbos. Nebent galėčiau pastebėti, kad bet kokia biurokratinė institucija privalo nuolatos save pateisinti kitų tokių pat institucijų aplinkoje ir ES parlamento bei ES Tarybos akyse. O, vadinasi, pagaminamas tam tikras dokumentų skaičius ir administruojama pinigų dalis lemia kurios nors komisijos padalinio, pavyzdžiui, *Europos komisijos generalinio direktorato švietimui ir kultūrai* (toliau DG EAC), sėkmę. Todėl jie yra suinteresuoti kurti direktyvas, t.y. kryptių nuorodas, būti kas kurį laiką, kas penkmetį labai inovatyvūs, o kasmet demonstruoti tam tikrą kūrybingumą ir valdingumą. Kultūros paradigmų kaita, kurią skatina Europos komisija, Europos parlamentas ir vykdo DG EAC, remiasi kultūros filosofijos, kultūrologijos, kultūros studijų mokslininkų darbais ir empirinių KI, KKS tyrinėjimų išvadomis. Tai reiškia, kad parengti Europos komisijos dokumentai nėra paprasti biurokratiniai to paties teksto padauginimai, o yra daugelio tyrimų institutų

ir mąstytojų kūrybos išvados, apibendrinimai. Todėl Europos komisijos ir parlamento parengtų dokumentų skaitymas numato susipažinimą su pamatinėmis kultūros filosofijos ar kultūros studijų teorijomis ir modernių tyrinėjimų sąvokomis. Tik jas kūrybingai aptariant ir interpretuojant, plėtojant lygų dialogą, atvirą įvairovėms ir inovacijoms, galimas pažangus supratimas.

Besiformuojanti, pavadinsiu, meritokratijos klasė, mano nuomone, prieštarauja ir atgyvenančiai savo laiką nomenklatūros klasei, ir dar tik užgimstančiai kūrybinei klasei. Apskritai, klasinio žvilgsnio į KI ir KKS sferas nurodytuose dokumentuose pasigysime. Manau, neatsitiktinai: meritokratinis dialogas, panašiai kaip ir nomenklatūrinė savivalda, rėmėsi hierarchijų transliuojama kalba. Meritokratinė valdysena, dėmesinga reglamentuotai kvalifikacijai, kompetencijos portfelio standartams ir standartizuotam gebėjimų aprašui, numato viena: hierarchinę karjerą, kooptacijų ir viešųjų konkursų dermę (kur kas atviresnė nei nomenklatūrinė) ir atmetimą tų asmenų, kurie neatitinka standartizuotų gebėjimų ir nuopelnų. Taip, pasak Kenneth'o Josepho Arrow'o, Samuely Bowleso, Steveno N. Durlaifo, plečiama struktūrinė visuomenės nelygybė⁶. Meritokratijos idealai nesuderinami su kūrybinės klasės funkcionavimu, kaip tai buvo ištirta ir aprašytame klasika tapusioje Richardo Floridos knygoje⁷. Pasak jo, kūrybinė klasė remiasi atvirumu bohemiskam gyvenimo stiliui, labai dideliu spontaniškumu, kooperacijos ryšių nepastovumu, banguotu, emocingu pilietiškumu, tolerancija rasėms, homoseksualams ir bohemai. Europos Komisija, DG EAC, šalių Kultūros ir Švietimo ministerijos tik deklaruoja savo pačių kūrybingumą ir spontaniškumą. Kūrybinės klasės ir meritokratinės biurokratijos spontaniškumas – tai visiškai skirtingi dalykai. Meritokratija saugo save nuo bet kokio nepagrįsto spontaniškumo, kurio negalima būtų patikrinti griežta rangų sistema: tai užtikrina meritokratijos gerovę, saugumą ir sukuria gebėjimais paremtą nelygybę, augančią švietimo ir išsilavinimo atskirtį tarp visuomenės sluoksnių. Priešingai, kūrybinė klasė yra atvira naujovėms, spontaniškumui. Be to, ką reikia būti planingai spontanišku kokios nors platformos pagrindu būsimą penkmetį, kaip tai kviečia daryti

ES direktyvos? Kaip matome, čia sukurama tam tikra komunikacijos tarp valdančiojo meritokratinio sluoksnio ir kūrybinės klasės iliuzija. Ar ją galima įveikti vieningų platformų ir kvietimų pagrindu? Giliai tuo abejoju ir kaip kritikos pagrindą tenurodysiu Gilleso Deleuze'o ir Felixo Guattari idėją apie mąstymo ir kultūros rizomiškumą, t.y. tam tikrą šaknyną, kuriame negali būti vienos platformos. Kokybinių daugialypumų ir kūrybinės klasės teorijos neretai prieštarauja kai kuriems Europos komisijos dokumentams ir praktikoms. Tačiau vis dėlto minėtus dokumentus galime nagrinėti ne dėl sąlyčio su kūrybine klase, o su ją reglamentuoti bandančiais valstybiniais ir vietiniais kultūros ir švietimo administravimo tinklais. Manau, tokia komunikacijos kritikos perspektyva yra daug tikslesnė ir atitinka Europos komisijos dokumentų horizontą. Žinoma, yra daugybė menininkų, verslininkų, gebančių prisitaikyti ir prie vienos, ir kitos klasės reikalavimų ir rasti abeiose sferose naudos. Tokiu atveju pateikiama analizė skirta ir jiems. Manymas, kad meritokratija išgelbės verslą ir ekonomiką, ypač KI srityje, yra labai pavojingas. Kita kritika, išsakoma meritokratijos atžvilgiu, yra „Piterio principas“, kai gebėjimas vienoje sistemoje vien dėl sėkmingumo kriterijų perkeliama į kitą sistemą, kur jis ne tik neveikia, bet ir yra kenksmingas⁸. Meritokratinė komunikacija yra valdoma racionalios, kvalifikuotos atrankos hierarchinių principų ir todėl nėra nei lygaus, ieškančio dialogo, nėra realūs ir konkuruojantys debatai. Vykstant aštrioms politinėms deryboms ar meniniam-kūrybiniam svarstymui, meritokratinė komunikacija taip pat nebėra tinkama. Pavyzdžiui, kai kelios aštriai konkuruojančios kompanijos derasi tarpusavyje, joms labiau tinka debatų gebėjimai, o ne paklusimas ir tapimas priklausomu subjektu. Kitaip tariant, dialogas ir aiškinamasis-vertinamasis bendravimo modelis ne visados sutampa. Atitinkamai ir vertinamieji (validūs) teiginiai iškreipia pokalbį ir nukreipia jį iracionalia kryptimi: atitikti tai, kas viešai vadinama kompetencija, o ne užtikrinti dialogą. Kai kalbu apie dialogą, pirmiausia turiu omenyje ne Habermasą, o tradiciją, siejamą su M. Bachtino vardu: David Danow⁹, Gary Kim¹⁰, Baxter Leslie, White¹¹, E.J., Биллер¹² B. C., Исупов¹³ K. Г. Ir kt.

Kultūros administravimo tinklams vietoje turiningo

skirtybių dialogo dažniausiai svarbiau yra laiku išgirsti ir paklusti: reglamentuojantiems fondų kvietimams, nacionalinių partijų reikalavimams, vietos administracijų įpročiams, tinkamai neišsiaiškinus vykstančių conceptualių pokyčių, neplėtojant tyrinėtojų, filosofų ir kultūros kūrėjų dialogo, netarpininkaujant jam. O conceptualioms įvairių fondų paskatoms, galbūt kartais ir nepakankamai pagrįstoms ar vietos aplinkai klaidingoms, priešinamasi ne aktyvia diskusija (tai būtų viena iš priimtinių komunikacijos formų), ne kritika, o ignoravimu, remiantis vietos biurokratine ir kultūros tradicija, savomis suvokimo schemomis, tvarkos įsivaizdavimu ir atitinkamais organizaciniais sprendimais. Nors taikūs ar konfliktuojantys vidinės institucinės tvarkos ir išorinių ES inovacijų susidūrimai yra pakankamas pagrindas viešajai diskusijai užgimti. Pagaliau komunikacinis veiksmas nėra vien pokalbis, bet taip pat ir praktinis veiksmas įgyvendinant projektus: ir perkeltuosius, ir imitacinius, ir savus kūrybinius, ir vietinių institucijų planus bei pažiūras.

KONCEPTUALIOSIOS KOMUNIKACINĖS PRIELAIIDOS SVARSTANT KKS IR KI PLĖTRĄ

Daugelis Europos Komisijos ir Lietuvos kultūros politikos dokumentų remiasi daugeliu conceptualių prielaidų, be kurių gramatikos, sąvokų, diskursų skyrimo sunkiai galimas turiningas bendravimas. Leisiu sau conceptualųjį KKS lauką suskirstyti į keletą krypčių:

1) Kultūros metafizikos, kultūros filosofijos ir kultūrologijos tradicijos. Tai filosofinis KKS korpusas, kuris savo ruožtu yra labai įvairus: nuo religinės metafizikos iki radikalaus šiuolaikinio nihilizmo ir poststruktūralizmo. Vis dėlto drįstu teigti, kad vėliausi Europos Komisijos skelbiami dokumentai daugiausiai remiasi kritinės teorijos ir poststruktūralizmo filosofija ir neretai naudoja jos radikaliausiomis sąvokomis. Tai rodo, kad Europos Komisija siekia skatinti greitą ir ryžtingą kultūros raidą, kartu užtikrindama ES kultūros ir kūrybos konkurencingumą visame pasaulyje. Kultūrinės hegemonijos tradicija ir vėlesnė jos radikali kritika paliko savo atspaudą britų, prancūzų, vokiečių, ispanų kultūrose ir šiandien skatina būti itin atvirus, inovatyvius ir veržlius,

konkuruojančius su JAV ir dabartinės Kinijos KI. Kultūrinio ir estetinio mąstymo autonomijos ir savitos logikos tradiciją puoselėja Kultūrologijos tradicija, kurios ryškiausi atstovai buvo JAV Leslie White, Mario Bunge, Fabrice Rivault, Vokietijoje *Kulturwissenschaft* (Mokslas apie kultūrą) tradicija, kuriai priklausė pirmiausia Badeno ir Marburgo mokyklų neokantininkai Wilhelmas Windelbanda, Heinrichas Rickertas ir Ernstas Cassireris; taip pat Sovietų Sąjungos ir vėlesnės Rusijos kultūrologijos tradicija, pirmiausia marksizmo-leninizmo, bet taip pat ir platesni, gilesni mąstytojai, kaip antai Michailas Bachtinas, Aleksejus Losevas, Sergejus Averincevas, Jurius Lotmanas, Viačiaslavas Ivanovas, Vladimiras Toporovas ir kt. Lietuvoje taip pat buvo paplitusi kultūrologijos tradicija, kuriai daug dėmesio skyrė Antanas Andrijauskas, kiti autoriai. Kultūrologijai būdingas metafizinis žvilgsnis, bendrų kultūros struktūrų, dėsningumų paieška. Būtent todėl Vokietijos neokantininkai, pradedant Vilhelmu von Humboldtu, kalba apie įvairiausias mąstymo, kultūros formas ir taisykles, pradedami nuo kalbinės mąstymo formos (*Innere Sprachform*), bendros pasaulėžiūros sampratos (*Weltanschauung*), kalbinės pasaulėžiūros idėjos (*Weltansicht*), o, vadinasi, ir kultūros pasaulėžiūros (*Kultur-sicht*) ir kt.

2) **Kultūrologija** iš esmės skiriasi nuo kultūros studijų (*Cultural studies*), pirmiausia išplėtotų Birminghamo Šiuolaikinių kultūros studijų centre (*the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*; žymesni šios mokyklos atstovai yra Stuartas Hallas, Paulas Willis, Dickas Hebdige, Tony Jeffersonas, Michaelis Greenas, Angela McRobbie ir kiti). Kultūros studijos daugiau akcentuoja empirinių atvejų, lauko tyrimus ir yra susijusios su subkultūromis, kolonializmo, feminizmo, miestų raidos analize, mažiau pabrėžiant metafizines meno formas, jų logiką ar ypatingą egzistencinę reikšmę ir gelmę. Kultūros studijų atstovai nagrinėja, pavyzdžiui, genderinius stilius paribio subkultūrose, kalbines segregacijos priemones tarp buvusių kolonijų išeivių ar empirinius postkolonijinio meno bruožų skirtumus.

3) **Kultūrinių industrijų kritika.** Frankfurto mokyklos atstovus galime laikyti nuosekliais

kultūros industrijų kritikais, siekusiais pabrėžti ir parodyti meninių formų savitumą ir autonominę raidą, analizuoti reprodukcijos ir manipuliacijos sąsajas, apibrėžti kultūros gamybos ir politikos ryšius. Jie, remdamiesi dialektine-kultūrologine analize, pateikia šiuolaikinės empiriškai apčiuopiamos kultūros filosofinę ir politinę kritiką. Todėl išvados, kurios yra siejamos su M. Horkheimerio, T. Adorno, H. Marcusės ar J. Habermaso darbais ar net kiek atokesne P. Sloterdijko kūryba, turėtų būti vertinamos pagrįstai: kaip tam tikrų filosofinių spendimų eksponavimas, lyginimas su šiuolaikiniais kultūros procesais, kurių minėti autoriai empiriškai netyrė, bet apmąstė ir vertino. Būtent tai ir apibūdina kultūros industrijų kritiką. Frankfurto mokykla inicijuoja tokią kultūros industrijų kritiką, kuri yra reikšminga ir kultūrologijai, ir kultūros studijoms, net jei tai yra su priešingais teorijų vertinimo ženklais. Ši mokykla radikaliai (manau, per daug radikaliai) atskiria profesionalųjį, giliai inovacinį ir atvirą tragizmui meną nuo populiariosios kultūros ir jos mašinerijos, t.y. industrijų. Priešingai, šiuolaikiniai KI ir KKS administratoriai tokios aiškos skirties nebedaro. Profesionaliajam menui, atviram didžiosioms patirtims: tragizmui, didingumui, harmonijai, tonalumo ir atonalumo žaismui ... puoselėti būtinas ne tik specialus išsilavinimas ir nuolatinė dvasios savikūra (*Selbst-Bildung*), bet ir gebėjimas nepriklausyti snobų ar resentimento (sekant F. Nietzsche) grupei (veikiausiai ir nebūti meritokrata). Walteris Benjaminas, Theodoras Adorno, Maxas Horkheimeris, Michelis Foucault kritikuoja suasmeninimo, autorinių teisių kultą. KI mano, kad visa, kas originalu, turi būti suasmeninta, apskaičiuota, identifikuota kaip kapitalo didinimo priemonė, o, vadinasi, nesusiję su antasmeniniais gamybinių, ideologinių ar diskursyvių jėgų ir galių procesais. Viena vertus, autorinių teisių ir asmeniškumo kultas paslepia giluminius vartojimo ir paklusimo procesus, klasines ir politines priklausomybes ir sumenkina kritikos galimybes. Kita vertus, kolektyviniai didžiųjų institucijų raštai, kaip antai *Baltoji*, *Žalioji*, *Vaivorykštinė* knygos, demonstruoja institucinę galią, paslėpdami diskursų ir koncepcijų ribotumą. Herbertas Marcusė kultūros sampratą nagrinėja kaip

kasdienybės paklusimo ar išlaisvinimo galią ir seka Hegelio, Martyno Heideggerio, Vakarų marksizmo tradicijomis¹⁴. Vis dėlto nagrinėjami KI ir KKS dokumentai ignoruoja išlaisvinamąją kultūros funkciją ir kartu visas spalvotąsias, demokratines revoliucijas, kurios vienodai pavojingos ir meritokratijai, ir nomenklatūrai, bet ne kūrybinei klasei.

4) Kūrybinių industrijų studijos kultūros sferoje yra artimesnės politinei ekonomikai, nors ir linkusios bendradarbiauti su kultūros tyrinėtojais. Istorškai ir geografiškai tai yra pateisinama ir paaiškinama: abi mokyklos daugiausiai yra siejamos su Didžiąja Britanija. Be to, KI administratoriai, pabrėžiantys meno sąsajas su verslu, remiasi empiriniais kultūros studijų tyrinėjimais. Kitu požiūriu sunku suvokti, kodėl kultūros industrijų kritika, kuri remiasi metafiziniais tyrinėjimais, galėtų teikti kapitalo cirkuliacijos ypatybių tarp tam tikrų grupių patarimus, jei neturi jokių gebėjimų ir patirties ar net sąvokų aparato tokiems reiškiniams apmąstyti. KI analizė ir tyrinėjimai neretai stokoja gilesnės dailėtyrinės, muzikologinės analizės, civilizacinių ar meninių vertybių aiškinimo ir kartu gali netinkamai išskleisti unikalius, tačiau itin profesionalius meno kūrinius. Kultūrologija vis dar lygiuojasi į dievus ir genijus, o kūrybinės industrijos – į masių vartotoją ir supermarketus. Todėl konstruktyvus šių kultūros tyrinėjimo krypčių pokalbis vis dar yra sunkus.

5) KKS studijos yra artimos ir KI studijoms, ir kultūrinių industrijų kritikai, tačiau daugiausiai tai yra Kultūros politikos dalis, taip pat kultūros administravimo studijų dalykas. Kitaip tariant, KKS studijos yra tarpdalykinės, aiškiai suderintos su Europos Komisijos, susijusių fondų ir nacionalinių agentūrų interesais, vengiančios perdėto vertinimų apokaliptiškumo, neretai būdingo Frankfurto mokyklos atstovams, ir skatinančios konceptualias, paradigmines KKS inovacijas.

Reikia pastebėti, kad Europos komisijos platinami dokumentai dažniausiai remiasi politinės ekonomikos diskursu, būdingu KI, bei kultūros kritikos ir inovacijų diskursu, būdingu KKS.

ATVEJO ANALIZĖ: KAUNO FLUXUS MINISTERIJA

Kaip problemų kompleksškumo ir kritinės KI analizės būtinybės pavyzdį nurodysiu Kauno *Fluxus ministerijos*, gyvavusios nuo 2012 m. sausio iki 2013-ųjų lapkričio 9 dienos viename iš buvusio batų fabriko *Lituanica* cechų, puikioje vietoje, prie pat Kauno pilies, Neries upės ir senamiesčio, atveji. Ilgą laiką savininkams (*Baltishes Haus*) neradus tinkamo projekto fabriko pastatams panaudoti, Vilniaus mero Artūro Zuoko pasiūlymu iš Vilniaus į Kauną buvo perkelta idėja įsteigti nepriklausomą meno centrą-galeriją, *Fluxus ministeriją*. A. Zuokas, susitarė su savininkais dėl pastato nuomos iki 2013 m. lapkričio mėnesio, ir labai greitai menininkai ėmėsi iniciatyvos didžiuliame keturių aukštų pastate, šaltuose cechuose įrengti parodines erdves, meno dirbtuves, koncertų sales, barus pirmame aukšte ir ant stogo, apžvalgos aikštę. Ant pastato sienos su Savivaldybės leidimu buvo nutapytas milžiniškas „Senis Išminčius“, rūkantis kosminę pypkę. Reikia pastebėti, kad kelerius metus prieš *Fluxus* ministerijos istoriją Kaune Kauno menininkų pateiktos paraiškos dėl KI fabrikų kūrimo nelaimėjo konkurso ir nebuvo remiamos. Artimiausias Meno inkubatorius, atitinkantis KI, įsteigtas šalia Kauno esančio Raudondvario dvaro sodybos žirgyno patalpose. Vis dėlto kuriamas meno inkubatorius negali pajvairinti aktyvaus menininkų gyvenimo, kuris daugiausia vyksta Kauno senamiestyje. Raudondvario meno inkubatorius siekia išsaugoti ir menininkų reikmėms pritaikyti kultūrinio paveldo patalpas, kurios, nors ir patogios nedideliui skaičiui modernių menininkų, nė iš tolo negali prilygti *Fluxus ministerijos* pasiūlytam moderniųjų menų eksponavimo ir veiksmo projektui pačiame Kauno miesto centre. *Fluxus ministerija* iš principo atitinka daugumą deklaruojamų Europos komisijos siekinių, tokių kaip meno spontaniškumas, kritiškumas, atvirumas, dialogas, nuolatinis atsinaujinimas ir kūrybinis pertrūkis, maksimalus judrumas, tarptautiškumas, integracija į miesto gyvenimą, klasteriškumas, pilietiškumas... Ir vis dėlto, nepaisant *Fluxus ministerijos* svarbos, jos veiklos užsidaro, nors Kauno centre apstu apleistų milžiniškų pastatų, kurie taip pat galėjo būti naudojami modernių galerijų erdvėms; galerijų, kurios būtų laisvesnės, dinamiškesnės nei senos

institucionalizuotos, jau esančios mieste. Tačiau ir Kultūros ministerija, ir Kauno miesto savivaldybė įtariai žiūrėjo į A. Zuoko (vadinasi, konkuruojančio miesto, konkuruojančios politinės partijos, konkuruojančio mero) atvežtą idėją, o Kauno vicemeras Stanislovas Buškevičius įžvelgė „Senio Išminčiaus“ paveiksle užslėptą rūkymo reklamą¹⁵ ir reikalavo senį perpiešti ar uždažyti. Reikia pastebėti, kad *Fluxus ministerija* nors ir nelaimėjo ES remiamo KI fabriko projekto, iš principo atitinka daugumą ES Komisijos kvietimų dėl iniciatyvų, savivaldos, meno plėtros, naujų meno formų, smulkiojo verslo. Taigi, vienoje vietoje susidūrė ES komisijos idėjos, partijų populistinis žaidimas, nuoširdžios menininkų iniciatyvos, vietinių institucijų ir biurokratų nuostatos, privataus verslo (pastato savininkai, panorėję teisėtai atsiimti pastatą ir įgyvendinti kitą verslo idėją) interesai. Pagaliau visa tai tapo savispektaklizacijos, o kartu ir kritikos bei svarstomosios demokratijos dalimi *Facebook* puslapiuose (*Fluxus ministerijos* puslapis), kur visi mano minėti konfliktai, idėjos, koncepcijos buvo minimi ar apie kuriuos diskutuojama. Vis dėlto komunikacinis veiksmas, svarstomosios demokratijos elementai ir tiesioginio veiksmo principai nebuvo tiek efektyvūs, kad įveiktų ES Komisijos ir jos atstovų Lietuvoje biurokratinis konkursų reikalavimus, politinių partijų įsitikinimus, vietos institucijų įpročius ir norą valdyti. Todėl galima teigti, kad Lietuvos kultūros institucijos, kurios aprėpia visą KKS, tik vaizduoja esą yra atviros mikro- ir makroekonominėms, politinėms ekonomikos diskusijoms, kadangi dialogo laukas, svarstymo trajektorijos ir principai yra suskaidyti iki menko vienas kito girdėjimo. Menininkų grupės neturi pakankamų gebėjimų kreiptis į ES fondų atstovybes, ginti savo kultūros politikos interesus, ES nacionalinės agentūros vadovaujasi viešaisiais kvietimais ir nemato gyvų iniciatyvų; vietos institucijos nurodo į savo reglamentus, įpročius ir prietarus; didysis privatusis verslas dar nelabai suvokia KI naudą; politinės partijos yra linkusios problemas nagrinėti ne KKS diskurso, o savo politinių programų ir politinės konkurencijos kontekste. Nepaisant gražaus postulavimo apie plačią diskusiją dėl KI svarbos, šios industrijos yra labai menkos, ypač kai kalbame apie smulkias ir vidutines įmones ir jų

viešą vaidmenį; svarstomoji demokratija yra suskaidyta, mažai efektyvi; savireklama ir savispektaklizacija neretai užgožia konstruktyvius pasiūlymus ir galimus sprendimus. Kitaip tariant, Lietuvos kultūra stokoja viešos komunikacinio veiksmo refleksijos ir kritikos kūrybos ir kultūros srityje (KKS).

DISKUSIJA DĖL KKS IDEOLOGIJOS

KKS ideologija vadinu suprantamą, nuoseklų idėjų rinkinį, apie kurį galima diskutuoti, kurį galima kritikuoti, vietoje jo siūlyti kitą programą. KI ir KKS, kaip rinkos ir visuomenės dalims, yra svarbios tradicinės paklausos ir pasiūlos bei pilietinės savivaldos ir egzistencinės savivokos sąvokos, kurias nėra lengva suderinti į vieną, kad ir labiausiai postmodernų pasakojimą. Aš KI ir KKS sąlyčius aiškinsiu ne ekonominiu, o komunikaciniu požiūriu: kaip pasiūlymus ir jų vertinimus, kaip pranešimus ir jų suvokimą, kaip viešus klausimus ir atsakymus, girdėjimą ir suvokimą. Bendravimas, plačiausia prasme, gali būti suprantamas kaip simboliniai mainai tarp įvairiausių grupių ir institucijų, įskaitant ES Tarybą, Komisiją ir Parlamentą, tarptautinius ir vietos fondus, vietines valstybines ir savivaldybių institucijas, politines partijas, verslininkus, iniciatyvius menininkus, jų auditorijas. Šių grupių plačią komunikaciją, jų giluminės egzistencinės saviraiškos ir paviršutiniškos, populistinės savispektaklizacijos susidūrimus, pagaliau kiekvieno iš dalyvių apsisprendimą ir ryžtą nagrinėja šiuolaikinė *kritinė teorija* (modernioji kontinentinė filosofija, socialinė kultūrinė antropologija, kultūros studijos, psichozanalizė...). Tačiau net ir išvardyti bendravimo nariai neapėmia viso komunikacinio veiksmo lauko, kuris yra ne tik lingvistinis, bet ir ekstralingvistinis, t.y. su numanomais realiais produktais ir veiksmiais, realia raida. Nepaisant viso šio KKS ir susijusios komunikacijos kompleksiskumo, svarstantysis visada gali pasirinkti tam tikrą paradigmą. Šiuo atveju aš esu linkęs pasirinkti T. Adorno ir M. Horkheimerio pasiūlytą apšvietos dialektiką, kur apšvieta pirmiausia reiškia savarankiškumą, t.y. gebėjimą laisvai derinti pažinimo ir mito, gamtamokslinių duomenų ir poetinę viziją.

Savarankiškumas – tiesioginio veiksmo gynėjų

idealas ir apšviestojo proto reiškiny – būna hegemoninis, t.y. viešpataujantis, ir dialoginis, kuris suvokia, kad mes visi esame netobuli, darome klaidų, nesuvokiame komunikacinio veiksmo įvairovės ir funkcijų, per daug pasitikime savimi. Todėl svarstomoji demokratija (*deliberative democracy*), nors ir yra sutaisyta su savo pačios ribotumu, vis dėlto skatina atvirus komunikacinius procesus. Tačiau visada išlieka klausimas, kiek jie yra atviri kitiškumui: radikaliai, koncepcijų ribas peržengiančiam naujumui, kūrybingumui, transgresyvumui, tai ir yra svarbiausia šiuolaikiniam menui. O hegemoninė komunikacija yra paklusnaus subjekto konstravimo, auklėjimo būdas: aukštesnioji komisija paskelbia savo verdiktą, o žemesniosios grupės tik svarsto žinią, ją suvokia, įsisavina ir vykdo. Ministras ir viceministras, meras ir vicemerai žino, ką reikia pypkėti, ir joks M. Foucault¹⁶ su savo samprotavimais jiems nėra svarbus. Viešpataujančiai komunikacijai būdinga primesti tvarką, idėjas, skirsnius ir reikalauti jų sekimo. Taip dažnai nutinka įvairiausių grupių darbo metu, kai siekiama aiškiai apibrėžti, numanomo tikslo. Priešingai, kai ketinama plėtoti dialogą, toks aiškus tikslas yra nenumanomas, nors ir pabrėžiama gebėjimų ir kompetencijos svarba: tai ir yra svarstomosios demokratijos (*deliberative democracy*) esmė ir įvairiausių derybų pagrindas.

Neviešpataujančiam savarankiškumui apibūdinti ir dramatiškam, polemizuojančiam dialogui plėtoti labai svarbus yra idealo principas. Bachtinas nuolat pabrėždavo transcenduojantį, dabarties horizontus radikaliai išplečiantį idealo vaidmenį. Neretai, pridursiu, idealai yra formuluojami negatyviu būdu, nusakant ne tai, ko siekiama, o kas tas idealas nėra. Pavyzdžiui, negatyviai nusakyta laisvė reiškia tokią priklausomybių kritiką, kuri atveria neapibrėžtos ir kūrybai atviros laisvės horizontą. Kitaip tariant, kritikos rezultatas nėra dogma ir taisyklė, o trukdžių šalinimas. Kokie idealai yra KKS ar KI srityse? Nusakyti jų beveik neįmanoma: padaryti kultūrą labiausiai vartojama preke, pašalinant bet kokią gundymą, atidėjimą, nepasiekiamumo iliuziją, ir todėl žavesį? Pati kultūra yra prieštaringa, ir pozityvaus idealo nusakymas visais atvejais ją riboja. Bachtiniškojo dialogo, kurį perkeliame komunikacijai ir svarstomajai demokratijai, principas yra lygus ir

dramatiškas, savaimingas pokalbis. Neviešpataujantis savarankiškumas yra emancipuota meninė patirtis, meno malonumas, kuris kyla iš savaimingumo ir laisvo sprendimo. O viešpataujantys, vertinantys, meritokratiniai pasakojimai kyla iš stipriųjų institucijų, iš oficialiųjų rangų ir jų nulemtos prievartos: iš galingiausių valstybių ir jų interesus ginančių institutų, muziejų, universitetų. Hegemonija pririša, skatina tuščią aroganciją, klasifikuotą rangų pokalbį. O emancipuotas arba nehegemoninis skaitymas, žiūrėjimas yra gerokai sunkesnis: nes pasaulio pripažinti klasikai ir iš tiesų labai geri meno kūriniai pasilieka viešpataujančiųjų sąrašė ir slepia viešpataujantį, rangų svarstymą. Todėl nesusaistyta meninė patirtis, kuri vienintelė yra savarankiška, pirmiau turi išmokti žiūrėti nehegemoninį kiną, emancipuotą nuo didžiųjų ideologijų ir institucinio sąrašo literatūrą, išmokti bendrauti, kai idėja prigyja dėl sąsambų, laisvos kritikos ar kūrybingos interpretacijos, dėl poreikio ir susidomėjimo, bet ne todėl, kad kuri nors viešpataujanti institucija liepė. Principas, kuris padėtų daryti perskyrą tarp savarankiško samprotavimo ir pilko sekimo, yra kritikos, diskusijos, alternatyvų buvimas ir jų viešas svarstymas. Neviešpataujantis savarankiškumas yra susijęs su tiesioginio veiksmo ir meistrystės idėja: pats atsakai už savo ūkį. Ar tai yra susiję su industrija, masine gamyba? Tiesiogiai ne, nes didžioji gamyba, kaip ir XVIII ar XIX amžiuje, dažnai yra susijusi su dideliu susvetimėjimu, sielos sudaiktinimu, prievartiniu sąmonės suskaidymu ir vaidmenų kontrole. Tačiau kūrybinės klasės, apie kurią plačiai rašė R. Florida, politinis ir ekonominis siekinys, skirtingai nei proletariato, yra kūrybinio savarankiškumo ir tiesioginio veiksmo, tiesioginės demokratijos plėtra.

DOKUMENTO KULTŪROS ĮTAKA KŪRYBINGUMUI ANALIZĖ

Dokumento *Kultūros įtaka kūrybingumui* komentaras buvo skirtas *Europos Komisijos Švietimo ir kultūros generaliniam direktoratui*¹⁷. Šis dokumentas yra reikšmingas, nes turėjo įtakos *Žaliosios knygos*, jau tiesiogiai nurodžiusios KKS raidos kryptis, parengimui. Šį rekomendacinio pobūdžio intelektualinį dokumentą ES Komisija išplatino šalims ES narėms, jis ir galėjo atsispindėti Lietuvos Kultūros politikos

gairėse, parengtose inicijuojant LR Prezidentei 2011–2012 m., ir LR Vyriausybės parengtame taip pat rekomendacinio pobūdžio LR strateginės raidos iki 2030 m. plane. Dokumentas yra labai plačios apimties (240 puslapių intensyvaus teksto) ir aprėpia daug pamatinių sąvokų ir idėjų.

Kultūros įtaka kūrybingumui ypatingą dėmesį skiria kultūra grįsto kūrybingumo aiškinimui ir jo įtakos ekonominei raidai (*The impact and value of culture-based creativity on the economy*) propagavimui. Tiesa, sąvokos *kultūra grįstas kūrybingumas* dokumentas analitiškai neišskleidžia. Ar gali būti ne kultūra grįstas kūrybingumas? Ir kas laikoma kultūra: paveldas ar revoliucija, tradicija ar naujumas? Tautologinis kūrybingumo apibrėžimas palieka visišką laisvę įvairiausioms prieštaringsioms interpretacijoms ir tampa slaptažodžiu valdininkams spręsti apie kūrybingumą. Meritokratija dažniausiai vadovaujasi ne dramatiniais, egzistenciniais, metafiziniais sąvokų aiškinimais, o susijusių sąvokų dokumentų rinkiniais, kurių sąsajų logiką galima tik numanyti. Veikiausiai *Kultūros įtaka kūrybingumui* oponuoja kitoms ūkio sferoms: energetikai ir jos kūrybingumui, ūkio sferai su visomis gamyklomis ir mašinomis ir jos kūrybingumui ar medicinos sferai. Toks supaprastintas politinis-ekonominis sąvokos apibūdinimas menkina jos filosofinę, idėjinę vertę ir iš karto atskiria nuo kūrybinės klasės, nuo menininkų ir laisvų „poetų“ pasaulio. Suprantama administracine kalba kalbama apie dalykus, susijusius su politine ekonomika.

Dokumentas išskiria keletą kultūra grįsto kūrybingumo savybių, kurios skatina inovacijas: gebėjimą jaudinti (*affect*) ir skatinti spontaniškumą, intuiciją, atmintis (*memories*, kas labai svarbu – daugiskaitos forma), vaizduotę, estetiką, naujumą. Spontaniškumo terminas dokumente išskirtas daug kartų, tačiau griežtas dokumento politinis-ekonominis pobūdis rodo, kad tai veikiau deklaracija, ekspertų siūlymas. Tolimesnė dokumento analizė rodo, kad sąvoka *kultūra grįstas kūrybingumas* išskleidžiamas tautologiškai: ar kūrybingumas nereiškia spontaniškumo, intuicijos, naujumo? Dokumentas pabrėžia, kad minėtosios savybės generuoja ekonomines ir socialines, kultūrines vertybes ir vertes: nematerialiąsias (*intangible*), simbolines, dvasines,

susijusias su įvairove (daugeliu atminčių), bet taip pat ir su atotrūkio (*disruption*) gebėjimu. Šiame tekste yra dvi sąvokos, kurios galėtų bent kiek suaudrinti štampuotą ES „komisariatų“ ir ministrų kalbą: atmintys ir atotrūkiai. Atminčių įvairovė reiškia istorijos interpretacijų, skirtingų perskaitymų ir net faktų turėjimą. Lietuvoje tai vis dar gana neįprasta, nors vis dažniau kalbama, kad mokiniai, studentai turi analizuoti istorijos prieštaravimus, tačiau vis dar manoma, kad vieningas pasakojimas, viešpataujantis diskursas įmanomas. Vis dėlto Europos kultūros politika atsisako tokio idealo: sukurti vieningą pasakojimą, kaip kenksmingą, hegemoninį. Tam prieštarauja, pavyzdžiui, šiuolaikinė prancūziška poststruktūralizmo tradicija arba britiškas postkolonializmas, su dideliu skepticizmu žiūrintis į bet kokią galutinį sutarimą dėl atminties ir istorijos. Savo ruožtu toks „atminčių“ interpretavimas ekstralingvistiniu, t.y. norminių komunikacinių praktikų, požiūriu reikėtų istoriškesnį ir lankstesnį požiūrį į paveldą ir nematerialiųjų vertybių įvairovę, galimybę susieti ją su žmonių lūkesčiais ir paklausa.

Kultūros įtaka kūrybingumui, toliau aiškindama *kultūra grįstą kūrybingumą*, dar labiau išplečia naujumo sferą, ypač – apie „kūrybinio turinio“ atskleidimą šiuolaikinėse medijose ar kitoje aplinkoje. Kaip ir pridera KI, akcentuojami socialiniai-kultūriniai, intelektiniai, nematerialūs faktoriai, lemiantys inovacijas, o ne tik ir ne tiek meno kūriniai. Dokumentas yra filosofiškas, sociologiškas, pamatinis politinės ekonomikos požiūriu ir, manau, reikšmingas švietimo sistemai, kūrybinei ekonomikai, kuri aprėpia ne tik KI, bet ir mokslinių ir technologinių tyrimų institutus, aukštųjų ir profesinių mokyklų tinklus, mokslo inovacijų ir technologijų parkus ir panašias įstaigas. Pažvelkime į dokumente vartojamą sąvoką „atotrūkis“ arba tiesiog trūkis, plyšis (*disruption*), kuri laikoma svarbia ekonomine ir socialine vertybe ir kurią turi paskatinti kultūra grįsto kūrybingumo charakteristikos ir susijusios veiklos. Taigi, vienas iš bruožų, kuris skatina *kultūra grįsto kūrybingumo* įtakas inovacijoms yra griovimo (*disruption*) sąvoka. Dokumente nekalbama, tačiau politinės ekonomikos atstovai puikiai žino klasikinę Josepha Schumpetterio

kūrybinio griovimo (*creative destruction*) sąvoką, su kuria būtina *disruption* lyginti.

XX amžiaus kultūros ir kitokia filosofija labai įvairiai įvardija griovimo, kūrybinio plyšimo arba radikalaus kitoniškumo sampratą. Pavyzdžiui, radikaliausiai *Kito* apibrėžimus pateikė filosofai E. Levinas ir Jacques Derrida, kurių, pastebėtina, dokumentas nemini. Taigi, tikėtina, kad mano pateikiama interpretacija yra kūrybingai netiksli, bet ją noriu apibrėžti kaip tam tikrą nuorodą, ką galėtų reikšti radikalus griovimas – atotrūkis. Levinas pirmiausia turi omenyje gryną transcendentinį santykį arba tai, kas yra anapus mūsų patyrimo, suvokimo, ribų, kas priklauso nežinojimo, nesupratimo, didžiausio skirtumo aplinkai. Dokumentas apskritai nesusijęs su šiuolaikiškiausiomis – poststruktūralizmo ar moderniausiomis – kūrybinėmis, teorijomis ir daugiausiai apsiriboja nuorodomis į Frankfurto mokyklos atstovus, kai kuriuos garsesnius, tačiau ne radikaliausius, ne kūrybingiausius socialinės antropologijos atstovus (R. Rosaldo ir kt.) ar klasikinius ekonomikos tyrinėjimus bei daugelį šiuolaikinių kūrybinių industrijų tyrimų.

Griovimas (*destruction*) ir atotrūkis (*disruption*) yra aiškinami sietinai su inovacijomis, t.y. naujos ekonominės vertės sukūrimu. Pavyzdžiui, dokumente sakoma:

Mūsų požiūriu, išskirtiniai kultūra grįsto kūrybingumo bruožai yra vizijos arba fantazmo intuicija/vaizduotė/išraiška; didesnis individualizmas (ypač mene), gyvenimo dvasios raiška, gebėjimas/talenta, optimistinis veiksmas; savita kalba; dažnos sąsajos su estetika; naujoviška tradicijos išraiška; inovacijos/griovimo reikšmė; spontaniškumas ir nesuinteresuotumas; netiesioginis sekimas nustatytais įstatymais; pamatavimo sudėtingumas [...], vertybių ir žmogaus dvasios išraiška.¹⁸

Dokumente *Kultūros įtaka kūrybingumui* atotrūkis apibūdinamas nuoroda į Dru J. M., kuris šią sąvoką aiškina sąsajų nutraukimu, susitarimų apvertimu, transformacija, prekybos aplinkos pakeitimu. Radikalus kultūrinis atsinaujinimas yra tai, ko nuolatos laukiama iš KI, bendradarbiaujančių su įvairėjančia

visuomene. Kitoje vietoje dokumentas plėtoja David'o Edward'o samprotavimus apie inovacijas, apie jų priklausomybę nuo meno ir technologijų sąveikų, kurios veikia kaip katalizatoriai. Tekste pateikiama Edwardo citata:

Menamokslis [*artscience*] vienu metu ir skatina griovimą, ir padeda mums kūrybingai atsakyti į tai.¹⁹

Menamokslio, t.y. nedalomų meno, technologijų ir tyrimų jungčių, kūrimas yra tai, kas šiandien pritraukia visuomenę į šiuolaikinę modernizaciją. Tuo pasižymi Naujosios medijos, robototeknika, įvairiausios naujos vaizdo, garso ir komunikacijos technologijos. Menamokslis puikiai gali būti reikiamas ir šiandien Lietuvoje vis populiareesnėmis tampančiose biotechnologijose. Priešingai, dokumente kritikuojamos skirtys tarp meno ir mokslo, technologijų studijų ir meno studijų. Tokia klasifikacija ir studijos atitolina ir meną, ir technologijas nuo šiuolaikinių socialinių ir kultūrinių visuomenės poreikių ir progreso.

Dokumentas cituoja Vaclavo Havelo teiginį, kad „kūrybingumas yra būties esmė“ („*Creativity is the essence of being*“)²⁰. Kūrybingumas grindžiamas inovacinės/nutraukimo veiklų derme (*innovation/disruption*), ką galima aiškinti Europos Nihilizmo tradicija. Ją Lietuvoje plačiai yra išskleidę artimi kultūrai mąstytojai – Arvydas Šliogeris, Rita Šerpitytė ir kiti autoriai. Tačiau jų samprotavimai, kad ir apdovanoti aukščiausiais valstybės ar instituciniais vertinimais, netapo kultūros politikos, jos leksikos sudedamąja dalimi. Veikia priešingai – abiejų minėtų autorių citavimas LR kultūros dokumentuose yra artimas nuliui. Tai reiškia, kad viešas kultūros filosofijos (pridėjime į nihilizmo sąrašą Arūną Sverdiolą) diskursas yra viešai gerbiamas, pažymimas, apdovanojamas, knygų leidyba remiama, tačiau tai nedaro jokios įtakos kultūros politikai ir juo labiau KI plėtrai. Kultūrologija, kultūros filosofijos ir kultūrinių industrijų kritika bei kūrybinių industrijų doktrina – kalbėjimo būdai, kurie Lietuvoje ir toliau yra atitolę vienas nuo kito iki nesupratimo ir nepripažinimo. Tačiau minėto Europinio dokumento analizė ir integracija ir yra ne vertimas, ne tuščias tezių deklaravimas, kas dažniausiai ir vyksta, o jo

kritika Lietuvoje puoselėjamos kultūros filosofijos ir kritikos kontekste.

Aptariamas *Kultūros įtaka kūrybingumui* tekstas sieja inovacines struktūras su kūrybingumo politika. Šiuolaikinis kūrybingumas galimas tik esant specialiai išvystytiems gebėjimams, socialiniams ryšiams, komunikacinėms ir kitoms technologijoms, integracijai su gamyba ir rinkomis; be to, KI raida priklauso nuo apibrėžtos kūrybinės kvalifikacijos žmonių skaičiaus. O tai jau yra ne vienos industrijos ar ne tik kultūros, bet daug platesnis politinis klausimas, susijęs su valstybių ar jų sąjungos strateginiais orientyrais. Lietuvoje Kultūros ministerijos ar kultūros įstaigų balsas yra trečiaeilis, palyginti su energetikos ar kitų ūkio šakų sferomis, nepaisant to, kad šiuos aktualiuosius sau klausimus ministerijos aptaria pasinaudodamos KI pagaminta programine įranga, diskutuoja įvairiose medijose, investuoja į savo įvaizdžio reklamą, posėdžius vykdo paveldo pastatuose ir materialių bei nematerialių vertybių veikiami. Tai tik rodo kritinio refleksyvumo stoką lietuviškoje kultūros ir su ja susijusios ekonomikos politikoje. Apie jokią realią kūrybingumo politiką negalima kalbėti, nors jos perspektyvos ir buvo žymimos konservatorių Vytauto Kubiliaus suburtos Valstybės pažangos tarybos parengtoje *Lietuvos pažangos strategijoje „Lietuva 2030“*²¹. Deja, pasikeitus vyriausybėms, apie šį dokumentą nebuvo diskutuojama, jis buvo ne kritikuojamas, o atidėtas kaip neaktualus į šalį.

Dokumentas taip pat naudoja *Europos kūrybingumo fabriko* (*fabric of „European creativity“*²²) ir socialinio fabriko (*social fabric*²³) metaforas, kurios nurodo, kad kūrybingumo ir socialinė politika turėtų nuolatos generuoti inovacijas, atotrūkius, proveržius, transgresijas. Kur atsinaujinimą ir kūrybą, kultūringumą galima nuolatos „gaminti“? Be abejonės, švietimo sistemoje, darbo rinkose, net parlamentuose ir savivaldybėse. Kūrybingumo fabriko idėja ir metafora gali stipriai paveikti biurokratinių ataskaitų apie KI veiklas srautą, kur įvairiausių ES pakopų valdininkai, neturintys bent kiek gilesnio filosofinio, kultūrologinio ar antropologinio išsilavinimo, užsiima statistinių duomenų su itin supaprastinta finansine-ekonomine-socialine kalba perkėlimu iš vienos aplinkos į kitą. ES ir Lietuviškosios

ataskaitos savo tuščiu kalbėjimu papildo vienos kitą. Pavyzdžiui, 2011 metų *Kultūrinės programos veiklos ataskaita* nevarioja jokių „filosofinių“ sąvokų, kaip antai, kultūra grįsta ekonomika, kultūra grįstas kūrybingumas, kūrybiniai fabrikai, patirčių įvairovė ... o tenkinasi programinio trijų kūrybinių industrijų platformų (*platform*) „atrakinimu“ (*unlocking*): „Platforma tarpkultūrinei Europai („*Vaivorykštinė knyga*“); Kultūros prieinamumo platforma; Kultūrinių ir kūrybinių industrijų potencialo atrakinimo platforma“ užtikrinant greitą, nuolatinę ir aprėpiančią (*smart, sustainable and inclusive*) ekonomikos ir kultūros plėtrą²⁴.

Kultūra grįsto kūrybingumo samprata *Kultūros įtaka kūrybingumui* dokumente paaiškinama labai panašia sąvoka: *Kultūra kaip kūrybingumo šaltinis* (*Culture as a source of creativity*) ir atitinkamai visuomenė ir bendruomenės kaip kūrybingumo šaltinis. Dokumentas remiasi R. Floridos tyrinėjimais, parodžiusiais, kad kūrybingumą stimuliuoja atvira visuomenė ir silpnos atviros bendruomenės įvairaus tipo tolerantiškumo indeksais. Todėl ES ketinama skatinti abu – ir kultūra grįstą kūrybingumą (*Culture-based Creativity*), ir kultūra grįstą ekonomiką su industriniais požymiais: greitį, kolaboraciją, siekį pirmą rinkos segmente, skatinant vartojimo įvairovę, akcentuojat nematerialiąsias prekės vertybes (*intangible values*).

Dar viena sąvoka *patirčių ekonomika* (*An economy of experience*) yra labai plačiai ir prieštaringai interpretuotina: nuo istorinės atminties iki gamybinės ir švietimo, institucinių gebėjimų iki estetikos plėtos (*estezis* – pojūčiai, jų patyrimas). Vis dėlto tikėtina, kad terminas *patirčių ekonomika* yra platesnis nei *estezio* gamyba ir aprėpia įvairiausius meninius išgyvenimus, patiriamus ir muziejuose, kino teatruose, prie televizijos ekranų. *Patirčių ekonomika* dokumente siejama su kitomis dviem sąvokomis: *patirčių atvėrimo*, t.y. jų prieinamumo, tiek apšvietos, tiek institucine prasme, barjerų šalinimo, meno prieinamumo užtikrinimo prasme, ir proto atvėrimo (*open the mind*) politika. Proto atverties ir *patirčių atverties* veiklos užtikrina tai, ką aš vadinu atviros visuomenės įvairovėms ir kismui idėja. Gaminti kaip galima daugiau kultūriškai vertingų ir paklausių *patirčių* yra kino, kompiuterinių žaidimų,

visų naujųjų medijų siekinys, o ES Komisija kartu su ekspertais tai apibendrina. Pagaliau dokumentas paaiškina, kad patirčių ekonomika yra susijusi su naujų pojūčių tenkinimu ir turtinimu, su individualių emocijų kūrimu (*creating an individual emotion*). Didinant subkultūrizaciją, vartojimo individualumą, heterogenizaciją KI kompanijos kviečiamos daugiau bendradarbiauti su sociologais ir antropologais, vykdančiais įvairovės tyrinėjimus. Įvairovės tyrinėjimų bei emocijų ir kūrybingumo skatinimas tampa svarbiausiu edukaciniu orientyru.

Dar viena, jau gerokai senstelėjusi sąvoka yra *kultūra grįsta ekonomika* (*Culture based economy*). Ji aprėpia kultūrinio vartojimo ir judumo skatinimą, kad užtikrintų ne tik individualų pasitenkinimą, bet ir bendro gėrio (*Common welfare*) plėtrą. Kultūra grįsta ekonomika turėtų būti siejama su bendruoju judumo skatinimu. Judumo terminologija labai plačiai plėtojama ir verčiama į Lietuvių kalbą atsisakant judrumo, o akcentuojant prekių, paslaugų, žmonių judėjimą – judumą (*mobility*) iš vienos vietos į kitą. Žalioji knyga pabrėžia, kad „judumas yra svarbus Europos kultūrinės darbotvarkės ir ES programos Kultūra (2007–2013 m.) aspektas“²⁵.

Bedro gėrio gali būti siekiama naujų savivaldžių bendruomenių kultūros sferoje kūrimu (*community building*). Kooperacija ir bendruomeninės savivaldos didinimas prieštarauja „laukiniam kapitalizmui“ aiškinant KI plėtrą (ką dažniausiai lietuviški oponentai daro) ir ketina užtikrinti socialines garantijas ir bendrą gerovę. Tai prieštarauja kūrybiniam individualizmui, tačiau kartu sumažina ir negatyvias kūrybinio griovimo, abstraktaus atitolinimo pasekmes. Šių prieštaravimų regėjimas ir jų dialektinis valdymas skiria naujuosius ES Komisijos KI srityje dokumentus nuo gryno ekonomizmo. Bendras gėris kultūros sferoje yra susijęs su ekspresyvių komponentų ir emocijų (*The expressive components and emotions*) ar performansų (*performances*) plėtra. Siūlymas viešai plėtoti emocijas, kaip patirties ekonomiką ir kaip bendro gėrio elementą, nėra futuristinė metafora, ji per daug pabrėžia inžineriją ir konstruktyvizmą. Nagrinėjamas dokumentas, mano nuomone, ne visados išsaugo trapų dialektinį industrijos ir spontaniškos kūrybos santykį. Tačiau neišvengiama, kad emocijos, jausmai,

pigūs ir paviršutiniški, yra masiškai gaminami ir vartojami. Kita vertus, galbūt tai užtikrina, propagandiniu požiūriu, tam tikrą solidarumo, empatijos, pasitikėjimo, motyvacijos lygį, būtiną šiuolaikinės Vakarų visuomenės egzistavimui? Produkto vertės mažinimas, palyginti su pakuotės (*packaging*) ir rinkodaros vertingumu vartotojui, yra jau plačiai diskutuojama idėja, būdinga pastarųjų dešimties metų ES dokumentams KI srityje. Galiu tai paaiškinti tik kaip didesnio spektaklio visuomenei kvietimą ir poreikį. Vartojimo spektaklizacija remiasi kultūros pakuotės inovacijomis. Kita vertus, paviršutiniškas ir masiškas, pigus spektakliškas yra apsaugotas nuo egzistencinės fetišizacijos ir nesukelia vartotojui jokių kančių išmetant, sunaikinant produktą, paverčiant jį perdirbama šiukšle. Perkamas gražus ir blizgantis butelis limonado, gundantis savo spalvomis ir pakuote, ir čia pat jį išgėrus, numetamas pakelėje, užteršiant aplinką, nedžiugina praeivių kaip artefaktas. Greitai nykstanti simbolinė reikšmė yra būdinga naujai kultūros pakuotei.

Kultūros pakuotės politika tiesiogiai sietina su gyvenimo stilių plėtra, tai mažina monokultūriškumo, vienmatiško efekto, nors ir neatveria jokių ypatingų egzistencinių gelmių. Subkultūrizacija, virtusi gyvenimo stilių plėtra ir ekonomikos pritaikymu šiai įvairovei, aiškiai išskiria šiuolaikinę ES ekonominę orientaciją pasaulio didžiųjų ekonomikų kontekste. Vis dėlto stilių ir juo labiau subkultūrizacijos plėtra Lietuvoje yra KI pakraščiuose ir siejama daugiausiai su elito ir keistosiomis paribio kultūromis. Gyvenimo stilių (*creating of lifestyles*) ir kultūrinių tapatybių (*cultural authenticity*) kūrimas ir plėtra yra svarbi KI orientacija. Gaminamos ne tik pakuotės, bet ir gyvenimo būdai kaip asmens pakuotės, kurios yra taip pat gana menkai egzistenciškai įkūnytos. Ar toks egzistencinis paviršutiniškumas neugdo giluminio šalčio ir ciniškumo?

Gyvenimo stilių plėtra tiesiogiai sietina su eksperimentinio ir į gyvenimo bei komunikacijos lauką įtraukto režisavimo (*Experiment staging, Eksperimentinis režisavimas*²⁶) plėtra, tai reiškia kartu ir performatyvumo dauginimą. Lietuvoje į rinką orientuotas performatyvumas ir eksperimentinis režisavimas daugiausia yra siejamas su renginių vadyba ir estrada: pakankamai svarbiomis naujomis

specialybėmis, kurios siūlomos Lietuvos universitetuose ir kolegijose. Jų integralia dalimi laikomas ir eksperimentinis režisavimas. Tačiau performatyvumo samprata dar labai retai perkeliama į rinkos plotmę, veikiau jau priešingai: performatyvumas pozicionuojamas kaip pasipriešinimo rinkai ir biurokratiniam aparatui instrumentas.

„Sąveikų tarp skaitmeninio pasaulio ir realaus pasaulio“ (*collaboration between virtual and real worlds*) didinimas yra plačiai susijęs ne tik su socialiniais tinklais, kurie Lietuvoje jau tapo dominuojančia tikrove, bet ir su įvairių skaitmeninių technologijų intervencija į kasdienybę, įskaitant interaktyvius žemėlapius, bankų paslaugas ir integruotus lauko žaidimus. Šios sąveikos neabejotinai plėsis, ir vis daugiau kompiuterinių tinklų specialistų, programuotojų ir KI atstovų dalyvaus šiose veiklose. Tai milžiniška rinkos ir gyvenimo sfera, ir Lietuvos universitetai, skaitmeninių technologijų įmonės aktyviai šį lauką įsisavina. Vis dėlto kultūros politikos srityje minėtos tendencijos nėra aiškiai suvokiamos ir dažniau adresuojamos ... Susisiekimo ministerijai.

Skaitmeninio ir realaus pasaulio sąveikos, plėtojant spektaklizaciją, kultūrinius įpakavimus, industrines sąveikas, kuriant naujas tikrovės nišas, veikia vartotojų ir kūrybinių gamintojų interaktyvumo didėjimą. Mano vartojama savispektaklizacijos, savęs išviešinimo ir populiarinimo sąvoka yra būdas šioms tendencijoms aptarti. Tačiau dokumentas kalba apie „kūrybingumo vartojimą“, t.y. apie vartotojų gebėjimą kelti reikalavimus kūrybiniams produktams; gebėjimą vartoti kūrybingą apmąstytą dizainą (*design thinking*). O tai reiškia naujos kūrybinės vartotojų visuomenės gimimą, tačiau abejonių kelia, ar Lietuva politiškai, intelektualiai, kritiškai, technologiškai yra pasirengusi.

Šių idealų, vizijų, prognozių įgyvendinimui yra reikšmingos veiklos. Tarp jų dokumentas įvardija „prekinių ženklų ir simbolinio kapitalo skatinimą“ (*Supportting of branding and accumulating of symbolic capital*). Daugelis šalių, pavyzdžiui, JAV ir Japonija, plėtoja Viešosios diplomatijos strategijas, kurių svarbiausia dalis yra savitos prekinių ženklų politikos, glaudžiai integruotos su nacionaline

unikalių KI prekių pasiūla, vadyba. Tai yra animacinių filmų herojai, automobilių markės, didžiosios pasilinksminimo įmonės. Būtent jos gamina, platiną, užtikrina vartojimą, tai, kas siejama su nacionaliniais prekiniais ženklais. Dar viena susijusi sritis yra simbolinio kapitalo kaupimo strategijos, kurios pirmiausia yra susijusios su nacionaliniams interesams, įvaizdžiui atstovaujančiais asmenimis, žymiausiais kultūros atstovais. Tačiau kiekviena įmonė, leidykla ar muzikos įrašų studija gali turėti panašią strategiją. Tinkamas simbolinio kapitalo kaupimas išviešinant prekinis ženklus ir populiarinant garsiausius žmones yra labai svarbi KI veiklos dalis. Lietuvoje tai puikiai suvokia didžiosios KI įmonės ir labai menkai – didieji miestai, kurie investuoja į garbingų žmonių pašlovinimą, o ne į simbolinio kapitalo kaupimą. Žinoma, abiejų strategijų skirtis yra verta diskusijos, tačiau jos pasigesime LR dokumentuose. Neretai simbolinis kapitalas kaupiamas viešpataujant monokultūriniais prekių ženklams ir susijusiems reginiais, švyturiams-žvaigždėms. Monokultūriškumo terminas, perimtas iš žemės ūkio sferos, rodo kokybiškos ir konkurencingos įvairovės sunaikinimą ar griežtą sumažinimą ir kontrolę, viešpataujant vienerūšiams, vienatipiams produktams. Holivudo filmai, didieji prekių ženklai ir susijusi produkcija – *Google, Microsoft, Apple, Coca-Cola, Boing* ... pagaliau doleriai ir eurai padeda kurti sluoksniuotas, plačius regionus aprėpiančias ir susinančias monokultūras. Vartotojui įpratus prie pigios, standartizuotos, garantuotos monokultūros ir jos produkcijos, kito tipo gaminiai (nepanašūs į *Microsoft* ar *Coca-Cola*...) daug sunkiau gali rasti savo plačias rinkas ar vietinį vartotoją. Tas pats yra dėl vaizdų gamybos. Didžiausias naujienas sukuria ir skatina tarpregioninės *CNN, BBC*. Visos kitos – *France 24, Deutsche Welle, Rusijos Vesti* arba *24*, net garsioji *Al Jazeera* ar *Euronews* – yra veikiau regioninio pobūdžio. Tokią monokultūrinę tarpregioninę prigimtį turi *Facebook, Twitter*. Visa tai yra žinias ir įvykius kuriantys konglomeratai, kurių veikla pridedgia išteritorintą, cinišką išnaudotojišką kapitalą. Būtent šios išteritorintos kompanijos, kalbėdamos apie menamus globalinius reiškinius, ir imituoja globalizmą. Globalumo ideologiją kuria šiai vaizduotei ir ideologijai atstovaujančios institucijos.

Kitokiu pavidalu šios esmės neegzistuoja, jos yra ne daugiau nei institucionalizuotas filmas ar klubas, kuris kasdien bando įtikinti pasaulį savo globalumu. Visas šias tendencijas gana plačiai kritikuoja kairiųjų pažiūrų analitikai (Naom Chomsky, Slavoj Žižek, Tariq Ali), mažiau dėmesio skirdami monokultūriniam efektui ir jo įtakai formuojant vaizdinį pasaulio suvokimą.

Aptarti KI galima ne tik pagal industrijų klasifikatorių, bet ir pagal su KI susijusias veiklas kitose sferose: baldų gamyboje, lengvojoje pramonėje, maisto pramonėje ir kitur. Tai akcentuoja su KKS susiję dokumentai, taip pat ES *Baltosios knygos*. Mūsų nagrinėjamas dokumentas tai sieja su *atveriančio kūrybingumo (triggering creativity)* palaikymu. *Atveriantis kūrybingumas* yra viena iš veiklų, kuri padeda užtikrinti inovatyvią modernizaciją ir plėsti kūrybinę ekonomiką. Toks inovacijų siekimas yra instituciškai grindžiamas ES Lisabonos strategija, pabrėžiančia griežtą politinį inovacijų palaikymą. Šių ir panašių veiklų skatinimas yra būdas užtikrinti tai, ko siekia EK: kokybinius vertės šuolius. Tai padeda vystytis ne ekstensyviai, o keičiantis kokybiškai – intensyviai. Kita vertus, visa ši strategija ir veiklos negalimos be kultūros politikos kismo, kurį KEA dokumentas sieja su Europos kūrybinės politikos idėja (*EU creativity policy*).

IŠVADOS

Europos komisija ir jos *Generalinis direktoratas švietimui ir kultūrai*, remdamiesi šiuolaikiniais politinės ekonomikos tyrinėjimais ir, mažiau, kontinentinės kultūros filosofijos kūriniais, nuolatos skelbia rekomenduotinus siekinius, kuriais vadovaujasi daugelis švietimo ir kultūros fondus skirstančių agentūrų, šiuos dokumentus interpretuoja nacionalinės kultūros ministerijos ir jų padaliniai. Nepaisant atviros dokumentų prieigos (*Žalioji knyga* ir susiję dokumentai) ir platformos pilietinei diskusijai (*Vai-vorykštinės knygos* ir susiję dokumentai), komunikacinis veiksmas daugiau primena meritokratijos ugdymą ir profesionalių kultūros politikos ir kultūros gebėjimų skatinimą nei realų bendradarbiavimą su kūrybine klase. Nors direktorato skelbiami dokumentai yra kupini daugelio naujovių ir skatina

inovacijas, spontaniškumą, pertrūkį ir laisvę kūrybos srityje bei dialogą su tradicinių vertybių puoselėtojais, didesnės įtakos vietos sprendimams ir menininkų orientacijai, bibliotekų ir muziejų veikloms tai nedaro. Svarbiausia, kritika ir spontaniškumas, kuriuos reikštis kviečia dokumentai, nėra adresuojami ES kuriamai kultūros ir švietimo administravimo sričiai. Turint omenyje, kad švietimas ir kultūra yra palikti savarankiškam ES šalių valdymui, šiuos dokumentus galima laikyti tik iššūkiu diskusijai. Daugeliu atvejų ši diskusija turėtų būti dramatiškesnė ir kritiškesnė, pavyzdžiui, diskutuojant apie atminčių įvairovę ir judumo įtaką paveldo sampratai, pertrūkio įprasminimą ir svarbos pripažinimą, taip pat ir tai, ko stokoja KKS ir KI skatinantys ES dokumentai: KI ir Kultūros industrijų kritiką, savipektaklizacijos analizę, meninio alternatyvumo skatinimą, vieningos platformos idėjos atsisakymą ir galbūt kitus sprendimus.

Straipsnis parengtas projekto “Kultūros institucijų komunikacinių kompetencijų plėtra žinių ir kūrybos visuomenės kontekste” (Nr. VP1-3.1- MM-08-K-01-017) metu. Projektą finasuoja Europos socialinis fondas.

Nuorodos

- ¹ Habermas, Jürgen. *On the Pragmatics of Communication*. Cambridge, MA: MIT Press; Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon Press, 1988.
- ² Hohendahl, Peter Uwe. *Critical Theory, Public Sphere and Culture*. Jürgen Habermas and his Critics. <http://www.jstor.org/stable/487878> [Žiūrėta 2013-10-10].
- ³ *Žalioji knyga. Kultūros ir kūrybos sektorių potencialo išlaisvinimas*. Briuselis: Europos komisija, 2010. <http://bit.ly/bo4Aqy> [Žiūrėta 2013-10-10].
- ⁴ *The Rainbow Paper. Platform for Intercultural Europe. Intercultural Dialogue: from Practice to Policy and Back*. / Ed. By Sabine Frank. 2008. http://ec.europa.eu/culture/documents/rainbowpaper_en.pdf [Žiūrėta 2013-10-10].
- ⁵ Anderson, Joel; Kaur-Stubs, Sukhvinder. *Intercultural Dialogue. Enabling free, full and equal participation. Platform for intercultural Europe*. London: 2010. <http://www.intercultural-europe.org/docs/201103-pie-discussionpapers-1-2.pdf> [Žiūrėta 2013-10-10].
- ⁶ Arrow, Kenneth Joseph; Bowles, Samuel; Durlauf, Steven N. *Meritocracy and Economic Inequality*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

- ⁷ Florida, Richard L. *The Rise of the Creative Class-Revisited*. London: Basic Books, 2012.
- ⁸ Laurence, Peter J.; Raymond, Hull. *The Peter Principle: Why Things Always Go Wrong*. New York: William Morrow and Company, 1969.
- ⁹ Danow, David. *The Thought of Mikhail Bakhtin: From Word to Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- ¹⁰ Gary, Kim. *Mikhail Bakhtin: The philosopher of human communication*. In: *The University of Western Ontario Journal of Anthropology* 2004, 12 (1), p. 53–62.
- ¹¹ White E. J. *Bakhtinian dialogism: A philosophical and methodological route to dialogue and difference?* Wellington: Victoria University, 2009.
- ¹² Библер, В. С. М. М. *Бахтин, или Поэтика культуры*. Москва: Прогресс, 1991.
- ¹³ Исупов, К. Г. *Уроки М. М. Бахтина*. In: М. М. Бахтин: *pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли*. Т. I. СПб.: ПХГИ, 2001, с. 7–44.
- ¹⁴ Marcuse, Herbert. *Reason and Revolution*. London: Routledge, 1955; Marcuse, Herbert. *Counterrevolution and revolt*. London: Beacon Press, 1972.
- ¹⁵ Cituojama pagal Delfi straipsnį, kuriame pateikiami S. Buškevičiaus teiginiai: <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/ryskejantis-milziniskas-piesinys-kauno-pilies-prieigose-piktina-vicemera-s-buskeviciu.d?id=61862981> [Žiūrėta 2013-09-02].
- ¹⁶ Фуко, М. *Это не трубка*. Москва: Художественный журнал. 1999.
- ¹⁷ *The Impact Of Culture On Creativity. A Study prepared for the European Commission. Directorate-General for Education and Culture*. Brussel: KES, European Affairs. 2009. http://ec.europa.eu/culture/documents/study_impact_cult_creativity_06_09.pdf [Žiūrėta 2013-10-10].
- ¹⁸ *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 57.
- ¹⁹ *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 56.
- ²⁰ *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 34.
- ²¹ *Lietuvos pažangos strategija „Lietuva 2030“*. <http://www.savaite.lvjc.lt/uploads/biblioteka/2030.pdf> [Žiūrėta 2013-03-04].
- ²² *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 157.
- ²³ *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 95.
- ²⁴ *Culture Programme Activity Report 2011*. Brussels: European Commission, 2011, p. 4. <http://ec.europa.eu/culture/documents/pdf/programme/activityreport2011.pdf> [Žiūrėta 2013-10-10].
- ²⁵ *Žalioji knyga. Kultūros ir kūrybos sektorių potencialo išlaisvinimas*. Briuselis: Europos komisija, 2010, p. 15. <http://bit.ly/bo4Aqy> [Žiūrėta 2013-10-10].
- ²⁶ *The Impact Of Culture On Creativity*, p. 45.

Gintautas MAŽEIKIS

Vytautas Magnus University, Lithuania

EU CI AND CRITIQUE OF COMMUNICATIVE REASON IN LITHUANIA

Key words: self-spectaclization, communication, deliberative democracy, self-reliance, creative disruption, open society for diversities

Summary

The aim of the article is to critically analyze communication of public sector of Creative industries (CI) and Cultural and Creative Sector (CCS) in Lithuania. The main attention is paid to explanation of important concepts of EU documents from the point of view of Critical discourse analysis and Critical hermeneutics: *making of affects, an economy of experience, creative disruption, multiplicity of memories ...* The article considers *the Green Book* and *The Impact of Culture on Creativity* and other EU and Lithuanian documents, their ideas and relationships with power, economy and creativity in a perspective of communicative reason. The object of critique is analysis of the case of *Fluxus ministry* (NGO in Kaunas) and growth of tendencies of meritocracy. I interpret Critical discourse analysis and Critical hermeneutics in a way they were developed in the Critical theory and in the works of Jurgen Habermas devoted to analysis of communicative action and communicative reason. My interpretation of the role of dialogue and some concepts of poststructuralism where I support theories of M. Bakhtin's tradition differs from Habermas interpretation. Contemporary Critical theory includes not only former Cultural philosophy, but also elements of critique of Cultural industries (tradition of M. Horkheimer and T. Adorno), British Cultural studies and political economy devoted to the questions of CI. Besides, for interpretation of EU documents I use a number of concepts related to the poststructuralism: direct self-government, deliberative democracy, critics of nomenclature and meritocracy, *self-spectaclization* and creation of open society for diversities. The aim of the article is not instrumental,

but philosophical. It is not about considering strongness and weakness of separate episodes of communication, but analysing openness and self-reliance of local cultural reason. Analysis of EU documents helps to find out the answers to the following questions: does the self-spectaclization of institutions and technologies of CI influences self-reliant, independent judgements and enlightenment and, as a consequence, development of deliberative democracy? Does directive speaking of commissions perverts fundamental insufficiency of human being? Do the meritocratic demands on CI and CCS help to understand weakness and existential needs of human beings, demands of creative class? Does communicative interpellation of subject become the means of manipulation and instrument for silencing of existential voices in the most important areas of human beings: education and culture? The article discusses the contradictions between CI and Enlightenment (as development of independent and self-reliant reason) in the sphere of accumulation of symbolical capital, in the mass production of schemes of thinking and behaviour, in the areas of individualization and restructurization of communities.

Gauta 2013-10-25

Parengta spaudai 2013-11-15

KOMUNIKACINIAI VEIKSMAI KULTŪROS IR KŪRYBINIŲ INDUSTRIJŲ KONTEKSTE

Reikšminiai žodžiai: komunikaciniai veiksmai, kultūros ir kūrybinės industrijos, telekomunikacija, socialiniai tinklai

Moksliniuose diskursuose apibrėžiamas komunikacinio veiksmo vaidmuo visuomenėje ir, konkrečiau – kultūros lauke nėra vienareikšmis. Egzistuoja polemizuojančios Frankfurto mokyklos atstovų – Theodoro Adorno ir Maxo Horkheimerio bei Jürgeno Habermaso – sampratos, suformuotos pokario kultūros industrijų ir viešosios erdvės koncepcijų perspektyvose. Vėliau, tobulėjant komunikacinėms technologijoms, išskyla naujos komunikacinių veiksmų sampratos ir apibrėžtys, kurias įvardinti bando besiformuojančių disciplinų atstovai, kaip antai skaitmeninių humanitarinių mokslų (*digital humanities*) skleidėjas Levas Manovichius, žvelgiantis į kultūros lauką per technologinius procesus. Humanitarinio ir socialinio lauko tyrimus, susijusius su telekomunikacija realiu laiku, socialiniais tinklais, galios struktūromis, praplečia britų kultūros studijų atstovai Nicolas Garnham, John Hartley ir kiti. Straipsnio tikslas – remiantis šių mokslininkų įžvalgomis apibūdinti komunikacinių veiksmų priešpriešas, kurios išryškėja socialinių diskursų sankirtose, atskleisti jų santykį su kūrybinėmis industrijomis ir įtaką visuomenės socialiniam gyvenimui.

KOMUNIKACIJOS MANIPULIACIJOS IR KULTŪRINĖS INDUSTRIJOS

Komunikacijos, kaip svarbiausio šiuolaikinio manipuliacijos įrankio, nekvestionuoja nei kultūrologinė tradicijai atstovaujantys Frankfurto mokyklos mąstytojai, nei britų mokyklos kultūros studijų tyrėjai.

Tačiau skiriasi manipuliacijai suteikiamos reikšmės. Adorno ir Horkheimeris, *Apšvietos dialektikoje* aprašydami pokario kultūros industrijų iškilimo fenomeną, suteikia jai neigiamas reikšmes, teigdami, kad kultūros industrija ir su ja susiję komunikaciniai veiksmai yra monopolijų viešpatavimo ir masinės gamybos rezultatas ir yra skirti individo niveliavimo procesui¹. Svarbiausiais šio proceso įrankiais nurodomi reklama ir iš jos kylanti propaganda, kalba ir stilius. Juos transliavo tuo metu suklestėję kinas ir radijas, galintys natūraliausiai, arba, kitais žodžiais tariant, realistiškiausiai atspindėti masių lūkesčius ir joms įtikti. Technikos vystymasis sudarė sąlygas standartizacijai, o kartu ir visuomenės apgaudinėjimo ar manipuliacijos klišėms. Jos tiek išvystomos, kad visuomenė jų nebesuvokia kaip klišių, priima kaip būtinus ir savaime suprantamus dalykus ir joms paklūsta.

Reklama, anot Adorno ir Horkheimerio, tampa kultūros kaip prekės mediumu ir tikslu. Ji yra kultūros industrijos pamatas, jos „gyvenimo eliksyras“, kadangi „jos produkto malonumas, kurį prekė žada, neišvengiamai paverčiamas vien pažadu, galiausiai jis pats sutampa su reklama, kurios jam reikia dėl savo nevaržomumo“². Reklama yra priemonė, eliminuojanti iš veiksmų lauko tuos, kurie trukdo kapitalo valdytojams valdyti mases ir didinti savo ekonominę vertę. Tarpininko, kuriam suteikiamos reklamos perdavimo galios, vaidmenį atlieka žiniasklaida, radijas, kinas, numatomas ir televizijos iškilimo vaidmuo. Gera išvystyta reklama virsta

propaganda: „ir pirmoje, ir antroje, prisidengiant efektyvumo reikalavimu, technika virsta psichotechnika, manipuliavimo žmonėmis priemone. Ir pirmai, ir antrai išlieka veiksmingos netikėtumo ir kartu gerai žinomo, lengvo ir kartu įstringančio atmintin išmanymo ir kartu paprastumo normos; juk kalbama apie pasimetusio arba besipriešinančio įsivaizduojamo kliento įveikimą“³.

Skiriami du svarbiausi reklamos ir propagandos bruožai – kalba ir stilius. Industrinėje, standartizuotoje aplinkoje kalba yra numitinama, išstumiamą žodžio metafizika. Ji virsta formule, eksponuojančia objektą „kaip atskirą abstraktaus momento atvejį“ siekiant jo aiškumo⁴. Apibūdindami kalbą kaip standartizacijai pajungtą elementą, Adorno ir Horkheimeris įvardija ją kaip atliekančią prekės ženklo funkciją, „signifikacija, kaip vienintelė semantikos leidžiama žodžio funkcija, baigiasi signalu“⁵. Kalbos modeliai, kaip ir kultūros industrijos apskritai, yra „paleidžiami iš aukščiau“, siekiant to paties – kapitalo didinimo – tikslo. Stilius savo ruožtu absorbuoja kalbą, naudojasi ja ir kultūros industrijoje yra laikomas „estetinio valdymo ekvivalentu“⁶. Tikram menui, o ne kultūros industrijų prekei būdinga nepasitikėti stiliumi, pastarasis yra pataikavimo masėms elementas, normatyvus ir veidmainiškas apgavystės, imitacijos instrumentas, atstovaujantis ideologijai. Stiliui, kaip komunikacijos manipuliacijos instrumentui, Adorno ir Horkheimeris suteikia ypatingą dėmesį. Anot jų, kultūros industrija yra stiliaus kvintesencija, „nepalenkiamiausias iš visų stilių, kaip galutinis to liberalizmo, kuriam buvo prikišamas stiliaus trūkumas, tikslas“⁷. Jis kyla iš maišto ir ekonominei sistemai pateikia naujų idėjų, kurias, siekdama kapitalo didinimo, ji netrukus absorbuoja ir organizuoja. „Gerai organizuotas išskirtinumas“ tampa prekių mainų priemone, leidžiančia atkreipti dėmesį į prekę ir ją kuo sėkmingiau parduoti.

Adorno ir Horkheimerio manipuliacijų sampratas kvestionuoja Habermasas, teigdamas, kad rekonstrukciniam mokslų ratui nebereikia „ontologiškai skirti tai, kas transcendentu ir kas empiriškai“, tai galima sudėti į vieną ir tą pačią teoriją⁸. Į empirišką savo pirmtakų diskursą jis bando žvelgti iš transcendentinės perspektyvos ir negatyvų kolegų požiūrį bando keisti tarpusavio supratimo paradigma.

Kaip pagrindinį komunikacinio veiksmo įrankį mokslininkas įvardija kalbėjimo situaciją. Apibūdindamas daugiasluoksnes kalbos funkcijas komunikacijos procese, jis pažymi, kad „kalbantys subjektai yra arba savo kalbos sistemos ponai, arba jos piemenys“⁹, tai yra, kad ne gamybos procesas ar santvarka, bet ir pats žmogus gali nulemti savo santykį su komunikaciniu veiksmu. Jeigu *Apšvietos dialektikoje* kapitalo visuomenė nurodoma kaip kalbos skurdintoja, tai Habermaso komunikacinio veiksmo teorijoje ta pati visuomenė gali ją naudoti kūrybiškai, siekdama savito pasaulio atskleidimo. Pirmuoju atveju manipuliacijos kalbos yra laikomos naikinančiomis kalbą, kitu, kaip matome, gali kilti iš kūrybinio prado ir ją turtinti. Remdamasis Castoriadžiu, Habermasas iškelia būtinybę visuomenei gebėti vertinti save pagal „skaidrumo sau autentiškumą, kuris savo menamos kilmės neužgožia ekstrasocialinėmis projekcijomis ir save suvokia kaip save pačią institucionalizuojančią visuomenę“¹⁰, t.y. individas nėra tik manipuliacijų objektas, bet ir jų kūrėjas – jis geba kritiškai vertinti tai, kas jam bandoma teigti, ir kreipti kapitalo santykį su juo kaip objektu nebūtinai kapitalo, bet ir demokratine, socialinius poreikius tenkinančia linkme. Habermaso pasiūlyta paradigma atveria galimybes komunikacinius veiksmus vertinti dabartinės demokratijos ir atvirųjų platformų, susijusių su informacinių technologijų vystymusi, perspektyva. Siekdami ją atskleisti, atidžiau išanalizuosime Levo Manovichiaus suformuluotas komunikacinio veiksmo paradigmines slinktis.

TELEKOMUNIKACIJA

Kaip ir Frankfurto mokyklos atstovai, Levas Manovichius *Naujųjų medijų kalboje* komunikacijai priskiria melo, apgavystės, manipuliacijos funkcijas¹¹, tačiau, skirtingai nei XX a. pradžios visuomenė, šiuolaikinis metarealizmo epochoje gyvenantis žmogus geba šias funkcijas vertinti kritiškai, yra savikritiškas ir „labai gerai žino, kad yra kvailinamas, bet kartu nuoširdžiai leidžiasi apgaudinėjamas“¹². Jis taip pat pripažįsta gamybos procesų diktatą visuomenės atžvilgiu – industrinėje epochoje jam atstovavo monopolijos, šiuo metu jam atstovauja didžiosios optikos aparatas, reprezentuojamas kompiuterijos, reikalaujančios realaus laiko politikos ir

neatidėliotinių reakcijų į šviesos greičiu perduodamus įvykius. Kartu su Paulu Virilio Manovichius šį aparatą mato kaip grėsmę, jis įkalina visuomenę „klastrofobiškame pasaulyje be jokios gelmės ir horizonto“¹³, nors ir sukuria iliuziją, kad aparatas leidžiasi būti valdomas individo. Skirtingai nei ankstesnės epochos mąstytojai, Manovichius, kaip ir Habermasas, pripažįsta visuomenės gebėjimą suvokti save ir kaip objektą, ir kaip subjektą, atlikti ir stebėtojo, ir dalyvio vaidmenį, esantį „tarp suvokimo ir veikimo, tarp istorijos stebėjimo ir aktyvaus dalyvavimo joje“¹⁴, todėl numatoma, kad individas, būdamas kritiškas, aparato grėsmę gali sušvelninti.

Jeigu Adorno ir Horkheimeris pagrindiniais komunikacijos manipuliacijos įrankiais įvardijo reklamą ir su ja susijusius kalbą, stilių, t.y. įrankius, susijusius su naratyvumu, Manovichius analizuoja vizualumą ir naujausias – sąsajoms ir interaktyvumui sąlygas sudarančias technologijas bei tų technologijų sukeltus percepcijos pokyčius. Kaip ir Adorno bei Horkheimeris, jis pabrėžia kinematografijos iškilimą komunikaciniame veiksmo (nes esą kinematografiniai vaizdai kultūros komunikacijoje yra labai veiksmingi, juos lengvai apdoroja smegenys, jie leidžia išprovokuoti emocijas, vizualizuoti tai, kas neegzistuoja), bet kinematografiją apibūdina tik kaip vieną iš naujųjų komunikacijos medijų elementų. Kinas, transliuojamas per vaizdo plokštumą, tiesiogiai neįtraukia žiūrovo, tarp žiūrovo ir vaizdo erdvės paliekamas atstumas. Pasak Manovichiaus, iki tol egzistavęs atstumas buvo atsakingas „už subjekto ir objekto atskyrimą, už tai, kad pirmajam suteikiama transcendentinė valdžia, o antrasis paverčiamas inertišku“¹⁵. Taip autorius tarsi numato tai, kad atstumo tarp stebinčio subjekto ir stebimojo objekto panaikinimas gali lemti ir valdžios vienas kito atžvilgiu panaikinimą, demokratiškus procesų sklaidą, kai visi visuomenės nariai lygiavertiškai gali daryti įtaką komunikacinei aplinkai. Šios išvalgos antrina Habermaso komunikacinio veiksmo teorijai ir parodo autoriaus pozityvų santykį komunikacinių technologijų atžvilgiu.

Atstumo panaikinimas tampa kertiniu veiksmu, lemiančiu komunikacinio veiksmo sampratą ir įrankių kaitą. Kaip teigia Manovichius, tai yra susiję su nuotolinio dalyvavimo galimybės atsiradimu

– naujuoju komunikaciniu veiksmu, kuriam sudaro sąlygas sąsaja/kontaktas ir jo sukelti procesai. Nuotolinis dalyvavimas eliminuoja tradicinį laiko tarpą ir sudaro sąlygas veiksmui akimirksniu. Jis gali apimti dvi skirtingas situacijas – dalyvavimą virtualioje aplinkoje ir dalyvavimą realioje fizinėje aplinkoje, „kurios vaizdas yra transliuojamas tiesiogiai“¹⁶. Nuotoliniam dalyvavimui būdingas nuotolinis valdymas, arba nuotolinis veiksmas. Jis leidžia realiu laiku paveikti arba akimirksniu sukurtas reprezentacijas/vaizdus, arba ir pačią tikrovę. Pirmuoju atveju objektai yra keičiami ženklais (pvz., kompiuteriniai žaidimai), antruoju atveju objektai yra manipuluojami per ženklus (pvz., kompiuteriu valdomi karo veiksmai tam tikroje nutolusioje teritorijoje).

Atstumo panaikinimas lemia iki šiol vyravusios reprezentacijos sampratą pokyčius – ilgą laiką siejama su naratyvu ar su vaizdu, reprezentacija virsta įtraukiamąja, ji atsiskleidžia per sąsajinį, lytėjimo funkcijomis paremtą santykį. Naratyvas ar vaizdas gali būti vienas iš įtraukimo elementų – juose varotojas gali „aktyviai panirti“, jis gali naratyvą ar vaizdą montuoti, didinti, keisti, stabdyti, t.t. Remdamasis Romano Jakobsono komunikacijos funkcijų modeliu, Manovichius teigia, kad „komunikacijoje ima dominuoti kontaktinė, arba fatinė, funkcija – ji susitelkia į fizinį kanalą ir į patį tarp adresanto ir adresato vykstančio kontakto aktą“¹⁷. Komunikaciniai veiksmai, iki tol susiję su pasakojimu ar vaizdu ir turėję reprezentatyvumo požymių, pereina į konceptualiai naują – duomenų bazės – paradigmą. Tai nereiškia, kad naujojoje paradigmoje reprezentacija kaip raiškos būdas išnyksta. Atvirkščiai, kaip teigia mokslininkas, duomenų bazė pakelia ją į naują lygį, naujoji platforma tampa įvairių kūrybinių procesų centru ir sudaro sąlygas naujam turinio, kaip kultūros proceso ir komunikacijos įrankio, iškilimui.

Diskusiją apie kultūros, visuomeninės santvarkos ir technologijų santykį ir iš to kylančius komunikacinius veiksmus toliau plėtoja britų ir australų kultūros studijų atstovai, atskleidžiantys perėjimo nuo neigatyvaus kultūros industrių koncepto į pozityvesnį – kūrybinių industrių konceptą – priežastinius ryšius.

Anot Nicholas Garnhamo, kūrybinių industrijų sąvokos atsiradimą paskatino informacinių ir komunikacinių technologijų vystymasis, nes pastarosios lemia prekių ir paslaugų pateikimo būdus¹⁸. Tai yra jos tampa pagrindiniu kanalu, per kurį rinkos, arba vadinamasis kapitalas, pasiekia vartotoją ir priverčia jį atlikti pirkimo veiksmą. Todėl rinkos žaidėjų veiksmai nukreipiami į įvairiapusį šio kanalo vystymą.

Šis vystymas yra keliakryptis – viena vertus, jis susijęs su technologinėmis inovacijomis, nes jos yra pagrindinis progreso nešiklis, kuriantis didžiausią pridėtinę vertę. Siekdamas pagrįsti savo teiginį, Granhamas remiasi dar ketvirtajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje Schumpeterio padaryta išvada, kad kapitalizmo progresas vyksta ne dėl kainų konkurencijos, o dėl konkurencijos inovacijų srityje¹⁹. Jam antrina Pottas ir Cunninghamas, teigdami, kad ekonomika vystosi dėl keturių pagrindinių motyvų: gerovės siekimo, konkurencijos, augimo ir inovacijų. Augimas ir inovacijos yra svarbiausi, nes struktūriškai, t.y. konceptualiai, o ne operatyviniu lygmeniu keičia ekonomikos lauką²⁰.

Kita vertus, kanalo kokybė priklauso ne tik nuo techninių galimybių, bet ir nuo juo transliuojamo turinio. Pagrindinėmis turinio išraiškos priemonėmis išlieka jau anksčiau įvairiapusiškai kvestionuoti reprezentacijos įrankiai – vaizdas ir pasakojimas. Tyrinėdamas jų santykį su naująja telekomunikacine realybe, Manovichius teigia, kad iškyla poreikis iš naujo permąstyti šių reprezentacijos įrankių ir estetinio objekto santykių sampratą. Anot jo, iki tol egzistavusią estetinio objekto sampratą, kuri teigė estetinį objektą esant uždaro ir erdvėje bei laike apribotos struktūros, keičia kitokia samprata: „Ar estetine koncepcija būtina turi įgauti reprezentacijos pavidalą? Ar menui būtinas baigtinis objektas? Ar pati tarp vartotojų vykstanti telekomunikacija gali tapti estetiniu subjektu? Atitinkamai – ar vartotojo atliekamą informacijos paiešką galima suvokti estetiškai?“²¹ Galima teigti, kad autorius praplečia kultūros studijų lauką, pripažindamas naujų reprezentacijos įrankių galimybę, susijusią su jau minėtu

duomenų bazės ir kontaktinės/sąsajinės komunikacijos iškilimu. Taigi, praplečiama ir turinio sąvoka. Turinys tampa tiesiogiai susijęs su technologine platforma ir yra jos veikiamas. Tačiau, anot Garnhamo, turinio kokybė yra viršesnė technologijų atžvilgiu, nes nuo jos priklauso galutiniai vartotojų sprendimai²². Savo teiginį jis grindžia tyrimais, kurie rodo, kad rinkoje reikalingi ne aukšti technologiniai įgūdžiai, bet gebėjimas tarpusavyje bendrauti, tirti, apibendrinti ne iš techninių, o iš humanistinių pozicijų²³. Garnhamas daro išvadą, kad kultūros industrijų sampratos keitimas kūrybinėmis industrijomis grąžina jas į menocentristinį lauką, tai yra menininkas, kaip turinio kūrėjas, yra svarbesnis nei distribucija ar vartojimas, jo kūryba, intelektinis, estetiškas kapitalas lemia vienokių ar kitokių prekių ar paslaugų išgalėjimą ir vartotojų pasirinkimus.

Garnhamo požiūriui pritaria ir Johnas Hartley'us, teigdamas, kad kūrybinės industrijos sujungia ir radikaliai transformuoja kūrybinių menų ir kultūros industrijų sąvokas: menai yra suvedami į tiesioginį kontaktą su didelės apimties industrijomis, tokiomis, kaip medijų pramogos²⁴. Galima būtų teigti, kad šiuolaikiniai kultūros studijų tyrinėtojai tik patvirtina jau daugiau nei prieš pusę amžiaus suformuluotus Frankfurto mokyklos atstovų teiginius apie meno vartimą pelninga pramoga. Tačiau šiuolaikinių technologijų nulemta komunikacinio veiksmo kontekste šie teiginiai įgauna kitokią prasmę. Atvirosios komunikacijos platformos lemia horizontalesnės komunikacijos galimybę, kurioje iki tol egzistavusios priešpriešos viena prie kitos priartėja ir nyksta. Šiuolaikiniam vartotojui aukštojo ir pramogų meno takoskyra nebeaktuali – kaip teigia Manovichius, „daugiaprogramis režimas“, kurį lemia duomenų bazės paradigma, reikalauja iš vartotojo „kognityviai daugiafunkcinės būsenos“, jis turi greitai kaitalioti įvairias dėmesio formas, problemų sprendimo būdus ir kitus kognityvius įgūdžius, turi pats nuolat dekonstruoti reklamas, skandalus nušviečiančius laikraščių straipsnius ir kitas tradicines neinteraktyvias medijas²⁵. Todėl vis mažiau įtikinamos atrodo ir diskusijos, kurios kartais vis dar iškyla tarp Europos intelektualų, teigiančių elito ir masės, meno ir pramogos, remiamo ir komercinio, aukšto ir banalaus meno priešpriešas.

Siūlydami atsisakyti šios diskusijos, kultūros studijų atstovai siūlo ir naują komunikacinio veiksmo agentų paradigmą. Minėti autoriai, nepaisant pasikeitusio individo santykio į manipuliacijas, pagrindiniu manipuliacijų veiksmu laikė kapitalą arba rinką. Britų tyrinėtojų teigimu, atvirųjų komunikacinių platformų įsigalėjimas nulemia naujo faktoriaus iškilimą – manipuliacijos virsta bendradarbiavimu, kurį lemia įtraukiančiosios, sąsajinės technologijos. Atvirosiose komunikacijos platformose manipuliuoti gali visi, tai reiškia, bet kas gali įsitraukti į komunikacijos procesą ir jį paveikti tiek, kiek tokį veiksmą leidžia įgyvendinti pati technologija. Manovichius šį procesą vadintų iliuzijų kūrimu, nes jų „kūrimas elektroniniais prietaisais yra vienas iš naujųjų medijų industrijų plėtrą palaikančių ekonomikos veiksmų“²⁶. Su tuo iš dalies sutinka ir Lawrence Lessigas, pripažindamas, kad komunikacija visų pirma priklauso nuo techninių sąlygų. Anot jo, komunikacinį veiksmą šiuo metu lemia dviejų tinklų sąveika. Pirmasis tinklas – AT&T²⁷ – yra centralizuojantis kūrybingumą ir palaikantis inovacijų kontrolę, jis yra tiesiogiai susijęs su interesu valdyti procesus bei daryti įtaką rinkai; antrasis – internetas – atlieka priešingą funkciją, jis decentralizuoja ir siekia kontrolės atsisakyti, tai yra išreiškia rinką kaip demokratinę organizaciją²⁸.

Ypač aktyvia internetine bendradarbiavimo platforma tampa socialiniai tinklai, kuriuos minėti kultūros studijų atstovai tiesiog tapatina su kūrybinėmis industrijomis. Anot jų, socialiniai tinklai yra pagrindinė šiuolaikinė inovacija, lemianti ateities ekonomikos vystymąsi. Svarbiausi veiksniai, skatinantys socialinių tinklų vystymąsi, yra grįžtamojo ryšio, dalyvavimo veiksmas, atvirosios spaudos, aktyvizmo, tapimo iš nieko viskuo galimybės. Socialinius tinklus sudaro pagal įvairius interesus besivienijantys individai ar agentai, kurie produkto ir vartojimo sprendimus remia kitų individų/agentų veiksmams (signalais) socialiniame tinkle.

Svarbia socialinių tinklų valdymo priemone tampa dizainas. Kaip ir reklama, kalba, stilius, vaizdas, pasakojimas, sąsajinės jungtys, nuotolinis valdymas ar turinys, dizainas yra vienas svarbiausių įrankių, lemiančių komunikacijos veiksmų evoliuciją kultūrinių ir kūrybinių industrijų kontekste. Dizaino

reikšmė, anot kultūros studijų tyrinėtojų, yra daug svarbesnė, nei ją numato ankstesnis, standartinis apibrėžimas: „Iš esmės dizainas yra naujoji inžinerija, bet pastaroji yra plėtojama tarp fizinių ir socialinių technologijų. Architektūra ir programinė įranga yra integruoti į šią sąvoką taip, kaip fizinių ir informacinių erdvių dizainas yra integruotas socialinės sąveikos erdvėje. Dizainas taip pat yra jungtis tarp kūrybinių industrijų paslaugų ir likusios ekonomikos, nes jis yra naudojamas siekiant suteikti formą ir pozicionuoti produktus reklamos ir mados priemonėmis, pradedant automobiliais ir baigiant vynų prekiniais ženklais“²⁹. Internetinėje erdvėje vienas iš dizaino tikslų, anot Manovichiaus, yra sukurti prierašumą ir priversti vartotoją būti komunikacijos veiksmu³⁰.

Komunikacijos veiksmas ir jų metu perduodamos interaktyvios žinutės tampa svarbesnės nei vietiniai, tik į informacijos pateikimą orientuoti veiksmas³¹. Komunikacijos veiksmų valdymas socialiniuose tinkluose tampa pagrindine į pilną orientuotos ekonomikos užduotimi. Tam, kad juos būtų galima sėkmingai įgyvendinti, būtinas pagal įvairius požymius socialiniuose tinkluose besigrupuojančios bendruomenės pažinimas. Šį pažinimą lemia šiuolaikinio individo poreikių tyrimas. Pastarasis yra atpažįstamas pagal vis didesnį individualių savybių ir poreikių skaičių, nes vis turtėjanti visuomenė ir vis labiau tobulėjančios duomenų bazių technologijos lemia ir didesnio individualizuoto pasiūlymo ar pasirinkimo galimybes.

Šiuolaikinis individas, anot Hartley'aus, yra sudarytas iš opozicijų konvergencijos. Jų susiliejimą lemia jau anksčiau Manovichiaus įvardintas individo gebėjimas būti ir proceso dalyviu, ir stebėtoju. Šiuolaikinis žmogus save suvokia ir kaip viešą, ir kaip privatų individą. Tai, kas vieša, išreiškia jį kaip pilietį, kaip žmogų, siekiantį ir ginantį pilietines vertybes, tokias kaip laisvė, demokratinė politinė sistema, teisingumas ir t.t. Tai, kas privatu, išreiškia jį kaip vartotoją, kuriam svarbu komfortas ir privatumas, estetika ir identitetas. Šių opozicijų susiliejime, anot kultūros studijų atstovų, ypatingą vaidmenį vaidina vartotojo iškilimas. Nors Hartley'us ir teigia vartotojo iškilimą, kartu jis pažymi, kad vartotojiškumas lemia ir jo antipodo – pilietiškumo – iškilimą. Pilietiškumo

sąvoka, kartu su teisėmis ir bendruomenės įsipareigojimais, infiltravo komunikacijos tinklus, atsirado „tinklapiliečių“ (*netizens*) sąvoka ir reiškiny, kuris veikia ir atskirų individų kultūrinį skonį, jų gyvenimo būdą, estetikos supratimą. Vartotojas nebėra galutinis kapitalo tikslas – jis tampa kūrybinių industrijų ciklo dalimi³², tai yra jis dalyvauja kuriant prekių ir paslaugų ekonomiką, paveikdamas ją per komunikaciją socialiniuose tinkluose ir iš to kylančius vartotojo pasirinkimus.

Individas socialiniuose tinkluose gali komunikuoti ir kaip viešas, ir kaip privatus asmuo – rinkos dalyvio uždavinys yra savo komunikacinius veiksmus, siekiant tam tikrų tikslų, padaryti jam priimtinus ir kaip piliečiui, ir kaip vartotojui. Kultūros tyrėjai pažymi, kad socialiniuose tinkluose veikia daugybė inovatorių ir antreprenierių, nes dėl savo nematerialumo tinkluose pateikiamos prekės ir paslaugos dažnai atitinka jų vertybes, susijusias su tvaria aplinka ir kitomis socialinės gerovės koncepcijomis. Taigi, tampa vis sunkiau atskirti pilietį nuo vartotojo, pastarasis, darydamas įtaką rinkos veiksmams, vis labiau tampa piliečiu ir gali aktyviai įsitraukti į socialinės gerovės kūrimą³³. Pilietišškai aktyvų individą Richardas Florida įvardina kaip kūrybinės klasės atstovą: vartojimas jam yra tik tiek svarbus, kiek jis leidžia įgyti naujų patirčių. Išsivysčiusiose Vakarų visuomenėse patirtys keičia prekes ir paslaugas, „nes jos stimuliuoja ir skatina mūsų kūrybiškumą. Toks aktyvus, eksperimentinis gyvenimo būdas skleidžiasi ir tampa vis labiau paplitęs visuomenėje todėl, kad atsiranda vis daugiau kūrybos ekonomikos struktūrų ir institucijų [...] Tokie žmonės statusą ir identitetą sieja ne tiek su gėrybėmis, kurios jiems priklauso, kiek su potyriais, kuriuos jie išgyvena“³⁴. Simbolinės vertybės, su kuriomis galima susieti rinkoje siūlomas nematerialias prekes ir paslaugas, tampa svarbiausiu akstinu, lemiančiu ekonominį vartotojo elgesį.

KOMUNIKACINIAI VEIKSMAI IR VALSTYBĖS INSTITUCIJOS

Kūrybos ekonomikos struktūras ir institucijas palaiko tokio tipo ekonomiką propaguojančios valstybės. Valstybėms, kaip ir postindustrinei rinkai, simbolių vertybių kūrimas yra vienas iš

svarbiausių uždavinių: kuo labiau jomis tikima, tuo labiau visuomenė konsoliduojama, tuo didesnę vertę – tiek materialią, tiek ir nematerialią – ji geba sukurti. Europos Sąjungos visuomenės, vis labiau paklūstančios rinkos ekonomikos dėsniams ir siekiančios būti socialiai teisingos ir atsakingos, simbolių vertybių kūrimą bando susieti tiek horizontaliu, tiek ir vertikaliu lygmeniu, taip apimant tiek demokratinis, su savireguliacija ir laisva rinka susijusius procesus, tiek ir autokratinis, su kontrole ir reguliavimu susijusius veiksmus. Šių procesų valdymo siekiniai atsiskleidžia įvairiuose valstybių ar jų sąjungų inicijuotuose tyrimuose ir strateginiuose dokumentuose. Dauguma jų atspindi valstybių interesus plėtoti rinkos ekonomiką ir tapti konkurencingomis pasauliniu lygmeniu.

Vienas iš dokumentų, liudijančių Europos Sąjungos, kaip politinės institucijos, siekį vadovautis rinkos ekonomikos taisyklėmis, yra Europos Sąjungos (toliau – ES) strategija 2020³⁵. Tarp penkių strategijoje išskirtų tikslų yra jau minėtos inovacijos, t.y. siekiamybė, tiesiogiai susijusi su rinkos ekonomikos vystymu. Kaip viena iš priemonių, leidžiančių inovatyvios visuomenės plėtojimą, pažymimas skaitmeninės visuomenės ugdymas tiek skaitmeninio raštingumo, tiek ir skaitmeninių technologijų plėtojimo prasme. Dokumente taip pat pažymima ir vientisos skaitmeninio turinio rinkos sukūrimo svarba. Ypač aiškiai ši svarba artikuliuojama kūrybinių industrijų Žaliojoje knygoje, kur kaip vienas pagrindinių komponentų, lemiančių visuomenės vystymąsi, yra nurodomas kultūros turinys. Būtent jis lemia informacinės visuomenės formavimąsi, investicijų į plačiajuosčio ryšio infrastruktūrą ir paslaugas, skaitmenines technologijas ir naujoviškus buitines elektronikos ir telekomunikacijų prietaisus skatinimą³⁶. Taigi, kaip ir kultūros studijų tyrinėtojai, ES ekspertai iškelia kultūros turinį kaip svarbiausią dabartinių komunikacinių veiksmų elementą.

Nors ES ir pažymi laisvą turinio judėjimą internetiniais kanalais, kartu siekia jį kontroliuoti, sukurdamą „subalansuotą reglamentavimo sistemą, pagal kurią nustatytas aiškus nuosavybės teisių režimas, skatinamos daugiateritorės licencijos, tinkama teisių turėtojų apsauga ir honorarai“³⁷. Tai yra ES nori numatyti mechanizmus, kurie prieštarauja internete

vykstančių procesų prigimčiai – laisvam informacijos judėjimui. Tačiau tokių mechanizmų išsigalėjimą stabdo pasikeitusi komunikacinio veiksmo agento paradigma. Valstybės, atstovaujančios rinkos interesams, negali manipuliuoti visuomenės veiksmais be jos pačios pritarimo ir sutikimo. Todėl dėl masinių visuomenės protestų, vykusių visoje Europoje 2012 m., kol kas nėra įteisintas galimai demokratijos principams prieštaraujantis tarptautinis susitarimas dėl kovos su piratavimu³⁸.

Apibendrinami kultūros studijų tyrinėtojų įžvalgas ir Europos Sąjungos dokumentus, susijusius su kultūros ir kūrybinių industrijų (toliau KKI) svarba šiuolaikinei ekonomikai, galime teigti, kad KKI kultūros studijų tyrinėtojai vertina tik kaip ekonominę pridėtinę vertę kuriančią rinkos organizaciją: Potts, Cunningham, Hartley, Ormerod kaip tris pagrindinius KKI bruožus skiria vartotojo atpažinimą ir jo suvokimą, socialinius tinklus ir jais komunkuojamą turinį bei į rinką orientuotas įmones ir koordinuojančias institucijas³⁹. Tai yra KKI organizuojamos veiklos šiuolaikinių rinkodaros veiksmų atspindys ir liudijimas. O Žalioji knyga KKI vertina socialiniame, politiniame kontekste. Apibūdindama pagrindinius KKI bruožus, Žalioji knyga nurodo globalizacijos ir kultūros įvairovės svarbą. Tik vienas bruožas – skaitmeninimas – yra susijęs su techninėmis užduotimis ir gali būti laikomas ekonominės užduoties atskleidžiančiu terminu.

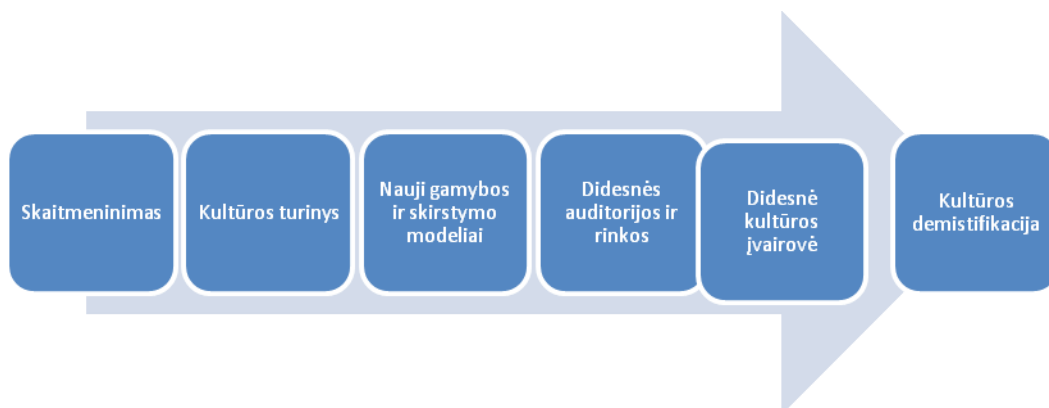
Kaip ir minėti kultūros studijų tyrimai, Žalioji knyga liudija, kad šiuolaikiniai komunikaciniai veiksmai leidžia panaikinti takoskyrą tarp aukštojo ir žemojo

meno ir pamažu baigti Adorno ir Horkheimerio pradėtą kultūros industrijų diskusiją. Kaip minėta, informacinių technologijų vystymasis lemia kultūros turinio iškilimą, kartu turinio kūrėjai dėl naujų gamybos ir skirstymo modelių gauna galimybių pateikti turinį didesnės auditorijoms⁴⁰. Savo ruožtu didesnių auditorijų apimtys leidžia ir didesnę kultūros įvairovę. Galų gale geresnis kultūros pažinimas lemia jos demistifikaciją (žr. 1 pav.).

IŠVADOS

Komunikacinių veiksmų kaita rinkos ekonomikoje yra susijusi tiek su politiniu, socialiniu visuomenės diskursu, tiek ir su to diskurso paskatintu technologijų vystymusi. Industrinės visuomenės saulėlydyje komunikaciniai veiksmai daugiausia buvo vienkrypčiai, organizuoti arba rinkos žaidėjų, arba juos palaikančių politinių struktūrų. Postindustruose visuomenėje komunikaciniai veiksmai tampa horizontalūs, juos lemia interaktyviųjų, sąsajinių technologijų išpopuliarėjimas. Pastarosios leidžia vartotojui įsitraukti į komunikacinį veiksmą, rinkos žaidėjai ar politinės struktūros nebegali manipuliuoti komunikaciniais veiksmais, neatsižvelgdami į vartotojo poreikius ir interesus.

Komunikacinio veiksmo įrankiais iki sąsajinių technologijų suklestėjimo buvo reklama ir su ja susiję kalba, stilius, vaizdas. Reklamos kalba ir stilius, vaizdas atlieka prekės ženklo, signalo funkciją, jie yra manipuliatyvūs. Svarbus žingsnis naujos, demokratiškesnės komunikacinio veiksmo paradigmos link yra sąsajinių technologijų, nuotolinio valdymo



1 pav. Kultūros turinio sklaida komunikacinių technologijų kontekste

ir duomenų bazės atsiradimas. Pastarieji lėmė naują turinio, kaip kultūros proceso ir komunikacijos įrankio, iškilimą, ir dizaino, kaip sąvokos, išplėtimą.

Svarbiausia turinio skleidimo terpe tampa socialiniai tinklai, kuriems sudarė sąlygas komunikacinės technologijos. Jų iškilimas lemia manipuliacinių komunikacijos veiksmų vartimą bendradarbiavimo veiksmams. Socialinius tinklus kultūros studijų tyrėjai tapatina su kūrybinėmis industrijomis, jie šiuo metu yra inovatyviausia terpė, lemianti ekonomikos pokyčius. Socialiniai tinklai išryškina vartotojo – rinkos vieneto ir piliečio, socialiai atsakingo individo, sąvokų konvergenciją. Tiek rinkos žaidėjai, tiek Europos Sąjungos valstybių institucijos organizuoja savo veiksmus taip, kad jie atitiktų piliečių simbolinių vertybių lauką. Pagrindiniu tokių vertybių kūrimo instrumentu tiek kultūros studijų tyrėjai, tiek ir ES dokumentai nurodo kultūros turinį. Pastarasis dėl socialinių tinklų išplitimo tampa vis labiau prieinamas visuomenei, todėl nyksta takoskyra, iki šiol skyrusi aukštąją ir populiariąją kultūras, kultūros turinys tampa komunikacijos ir tarpusavio supratimo bei interakcijos priemone.

Straipsnis parengtas projekto „Kultūros institucijų komunikacinių kompetencijų plėtra žinių ir kūrybos visuomenės kontekste“ (Nr. VP1-3.1- MM-08-K-01-017) metu. Projektą finasuoja Europos socialinis fondas.

Nuorodos

- ¹ Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. *Apšvietos dialektika*. Vilnius: Margi raštai, 2006, p. 159–218.
- ² Ibid., p. 210–211.
- ³ Ibid., p. 213.
- ⁴ Ibid., p. 213–214.
- ⁵ Ibid., p. 215.
- ⁶ Ibid., p. 171.
- ⁷ Ibid., p. 173.
- ⁸ Habermas, Jürgen. *Modernybės filosofinis diskursas*. ALK, Alma Littera, 2002, p. 336.
- ⁹ Ibid. 356.
- ¹⁰ Ibid., p. 357.

- ¹¹ Manovich, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Mene. 2009. p. 260–261.
- ¹² Ibid., p. 305.
- ¹³ Ibid., p. 263.
- ¹⁴ Ibid., p. 303.
- ¹⁵ Ibid., p. 265.
- ¹⁶ Ibid., p. 255.
- ¹⁷ Ibid., p. 301.
- ¹⁸ Garnham, Nicolas. *From cultural to creative industries*. In: *International Journal of Cultural Policy*. 2005, 11:1, p. 20.
- ¹⁹ Ibid., p. 21.
- ²⁰ Potts, Jason; Cunningham, Stuart. *Four models of the creative industries*. In: *International Journal of Cultural Policy*, 2008, 14:3, pp. 233–247.
- ²¹ Manovich, Lev, Ibid., p. 253.
- ²² Garnham, Nicholas, Ibid. p. 25.
- ²³ Ibid., p. 27.
- ²⁴ *Creative industries* / ed. John Hartley, Blackwell Publishing Ltd., 2005 p. 23.
- ²⁵ Manovich, Lev, Ibid., p. 307.
- ²⁶ Ibid., p. 270.
- ²⁷ AT&T yra viena didžiausių Jungtinių Amerikos valstijų telekomunikacijos bendrovių, tiekianti telefonijos bei kabelinės televizijos paslaugas.
- ²⁸ Lessig, Lawrence. *Commons on the Wires*. In: *Creative industries*. Blackwell Publishing Ltd. Ibid., p. 64.
- ²⁹ Potts, Jason; Cunningham, Stuart; Hartley, John; Ormerod, Paul. *Social network markets: a new definition of the creative industries*. In: *Journal of Cultural Economics*. September 2008, Vol. 32, Issue 3, p. 176.
- ³⁰ Manovich, Lev, Ibid., p. 250.
- ³¹ Ibid., p. 172.
- ³² Hartley, John. *Creative Industries*, Ibid., p. 24.
- ³³ Ibid., pp. 13–18.
- ³⁴ Florida, Richard. *The Experiential Life*. In: *Creative industries*, Ibid. pp. 136–137.
- ³⁵ *Europos komisijos komunikatas 2020 m. Europa. Pažangaus, tvaraus ir integracinio augimo strategija*. Briuselis, 3.3.2010. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:2020:FIN:LT:PDF> [žr. 2013 09 20]
- ³⁶ *Žalioji knyga. Kultūros ir kūrybos sektorių potencialo išlaisvinimas*. Briuselis. 20100427. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:LT:PDF>, p. 17. [žr. 2013 09 20].
- ³⁷ *Communication from the commission Europe 2020. A strategy for smart, sustainable and inclusive growth*. 2010, p. 14. <http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:2020:FIN:EN:PDF> [žr. 2013 09 22].
- ³⁸ <http://dev.lzinios.lt/sitemain/Pasaulis/Visoje-Europoje-kilo-protestai-pries-ACTA>, 2012 02 12. [žr. 2013 09 20]. ACTA – Anti-Counterfeiting Trade Agreement (anglų k.).
- ³⁹ Potts, Jason; Cunningham, Stuart; Hartley, John; Ormerod, Paul. Ibid., p. 170.
- ⁴⁰ *Žalioji knyga. Kultūros ir kūrybos sektorių potencialo išlaisvinimas*, Ibid., p. 6.

Ina PUKELYTĖ

Vytautas Magnus University, Lithuania

COMMUNICATIVE ACTIONS IN THE CONTEXT OF CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES

Key words: communicative actions, cultural and creative industries, telecommunication, social networks

Summary

The article deals with the analysis of the theoretical approaches, that articulate the changes of the sense and the means of communicative actions in the society of the market economy. Communicative actions are regarded first of all from the perspective of the cultural industries concept, that was developed by Theodor W. Adorno and Max Horkheimer. Regarded by them as a mean of manipulation, it is later on questioned by Jürgen Habermas, who sees communicative action as a possibility of democratic development. Lev Manovich follows the discussion and introduces new concepts of communicative actions, related to the development of distance control, interaction and databases. As well as the representatives of the Frankfurt School, he also admits that new communication tools serve as manipulative means for the market, but he notices that at the same time these means can also be influenced and organized by an independent user. Nicolas Garnham, John Hartley and other representatives of British cultural studies school admit that the development of social networks and at the same time of the creative industries lead to a new relationship between the market and the consumer. This new relationship is analyzed in the governmental documents of the EU and particular governmental institutions that support the creation of the creative economy market. Theoretical and governmental discourses join together while promoting the idea of communication, understanding and interaction between the consumers and the citizens of the world.

Gauta 2013-10-01

Parengta spaudai 2013-11-20

AUDITORIJŲ PLĖTRA: TARP TEORINIŲ KONCEPCIJŲ IR LIETUVOS TEATRO REALYBĖS

Reikšminiai žodžiai: Auditorijų plėtra, Lietuvos teatras, meno institucija, komunikacija, kultūros politika, suvokėjas

Auditorijų plėtos samprata, apimanti įvairias į meno vartotojų lauko plėtojamą orientuotas kūrybos, komunikacijos ir edukacijos strategijas, formaliai ES kultūros politikos formuotojų politinės ir finansinės darbotvarkės centre atsidūrė pastaraisiais metais. Europos komisijos inicijuotas Europos kultūros ekspertų tinklo (EKET) tyrimas „Auditorijų plėtra ir Kūrybiškos Europos programos ateitis“, Europos kultūros darbotvarkės 2011–2014 m. darbo plano rėmuose parengtas „Politikos nustatymas ir geriausios praktikos vadovas viešosioms meno ir kultūros institucijoms dėl geresnio kultūros prieinamumo bei platesnio dalyvavimo kultūros gyvenime“ ir kiti dokumentai, tapę ideologiniais ir praktiniais ES kultūros politikos įgyvendinimo instrumentais, konstatavo būtinybę didinti meno ir kultūrinių veiklų prieinamumą Europoje¹. Kai kuriose Europos šalyse daugiau nei perpus mažėjantis meno ir kultūros renginių lankytojų skaičius, nepalanki demografinė padėtis, mažėjantys viešieji finansai, interaktyvių į vartotoją orientuotų pramogų industrijos ir naujų technologijų plėtra, kelianti ypatingą nerimą tose šalyse, kur meno institucijos ilgą laiką gyvavo ribotos konkurencijos sąlygomis, – tai pagrindinės priežastys, verčiančios kultūros politikos formuotojus atkreipti dėmesį į meno auditorijas pačiu aukščiausiu politiniu lygiu.

ES kultūros politikos gairėse ir teorinėje meno sociologijos, rinkodaros, menotyros ir komunikacijos mokslo plotmėje sąvoka „auditorijų plėtra“ reiškia ne tik visuminį požiūrį į meno poreikio ugdymą, bet ir kitokią meno kūrinio adresato, t.y.

suvokėjo, sampratą. Išplitusios personalizuotos naujų medijų naudojimo praktikos vertė ir tradicinių menų kūrėjus kalbėti jau nebe apie publiką, žiūrovus ar „masinę auditoriją“, o auditorijas, t.y. skirtingus individus, turinčius įvairialypių poreikių, lūkesčių, galimybių ir nuolat besikeičiančius. Didėjanti dalyvaujamąsios kultūros dalis reikalavo pripažinti auditorijos svarbą turinio kūrimo ir platinimo procesuose. Kaip konstatavo suvokimo procesų tyrinėtojai, auditorijos – tai vieta, kurioje kuriamos reikšmės². Dar daugiau, pasirodė, kad auditorijos ne tik pačios dalyvauja kūrybos procese, jos kaip spontaniškos bendruomenės taip pat gali būti formuojamos, t.y. kuriamos. Konceptuali lygmeniu auditorijų plėtos prioriteto iškėlimas į kultūros politikos dėmesio centrą pirmiausia reiškė meno vartotojo pripažinimą lygiaverčiu meno komunikacijos proceso dalyviu ir meno suvokimo prilyginimą meno kūrimui. Šiame straipsnyje bus kalbama apie teorinį sąvokos „auditorijų plėtra“ turinį ir praktinio jos taikymo problemas, su kuriomis susiduria teatro institucijos Lietuvoje ir visame pasaulyje. Taip pat bus lyginamos tyrėjų apibrėžtos sėkmingos auditorijų plėtos strategijos Europoje ir Lietuvos teatruose.

Daugelyje Europos Sąjungos šalių dėmesys auditorijoms ir jų plėtrai į politinės darbotvarkės prioritetus papuolė paskutiniais praėjusio šimtmečio dešimtmečiais. Auditorijų plėtra Didžiosios Britanijos ar Skandinavijos šalių meno lauko būtinybe tapo pirmiausia dėl socialinės politikos kaitos: XX a. dešimtame dešimtmetyje valdžioje buvę kultūros politikos

formuotojai meną paskelbė efektyviausiu socialinės atskirties mažinimo įrankiu ir nukreipė finansines paskatas į ribotų galimybių auditorijų – neigaliųjų, socialiai pažeidžiamų, etninių mažumų grupių, bedarbių, jaunimo pritraukimą³. Taip meno organizacijos tapo naujas teritorijas užkariauti siekiančiais „naujų auditorijų pritraukimo“ misionieriais, o ši kultūros politikos formuotojų iškelta „misija“, orientuota į menu beveik visai nesidominčias visuomenės grupes, metaforiškai apibūdinama kaip „netikinčiųjų atvertimas“. Rinkodaros specialistai gana greitai pastebėjo, kad su naujų auditorijų paieška susijusios veiklos ne tik metaforiškai prilygsta naujų žemių užkariavimui – dideli kaštai, nenuspėjamumas, darbo imlumas neretai meno organizacijai neatneša jokios ilgalaikės naudos, kitaip tariant, dažnai misija yra finansiškai netvari⁴. Dar daugiau, meno organizacijos geriausiai pažįsta lojalius lankytojus, o apie nesilankančiųjų poreikius žino nedaug, vadinas, norėdamas juos pažinti, turi įdėti dar daugiau laiko, darbo ir resursų. Remiantis įvairiais auditorijų tyrimais, potencialių meno renginių lankytojų skaičius sudaro apie 30–50 proc. viso gyventojų skaičiaus⁵, o tai yra tikrai nemenkas ir viliojantis kšnis žiūrovų netenkančioms meno institucijoms, dėl kurio jos nepaisydamos sunkumų yra linkusios pasiduoti naujų auditorijų paieškos karštinei, ypač jei tai skatinama politiškai ir finansiškai.

Pragmatiškoje JAV kultūros erdvėje auditorijų plėtra ilgą laiką buvo suvokiama gana instrumentiškai – kaip būdas užpildyti tuščias kėdes salėje. Čia vyravusi ir karštai rinkodaros specialistų (Danny Newmano) propaguojama abonementų sistema (dabar Lietuvoje populiarėjančios kultūros įstaigų narystės programos) leido palaikyti meno organizacijų gyvybę ir planuoti biudžetą bent keletui metų į priekį. Vis dėlto, kaip parodė tyrimai, abonementų sistema suformavo požiūrį į meno vartotojus kaip į elitinio, t.y. uždaro, klubo lankytojus, tad, mažėjant šiam auditorijos segmentui, sumažėjo bendras meno vartotojų skaičius, o net ir spartaus demografinio JAV kitimo kontekste demografinė abonementinės auditorijos sudėtis per 30 metų beveik nepakito. Pastaraisiais dešimtmečiais JAV Nacionalinio menų fondo užsakyti ir Menų tyrimų instituto atlikti tyrimai atskleidė, kad šalyje vyksta neproporcinga meno infrastruktūros

bei kūrybinių organizacijų sektoriaus plėtra ir meno vartotojų skaičiaus mažėjimas: nuo septintojo dešimtmečio iki dabar JAV profesionalių menininkų skaičius išaugo beveik 127 procentais (kitų profesijų atstovų, t.y. bendras darbo rinkos, augimo vidurkis sudarė 85 procentus)⁶. O štai auditorijos segmentas per tą patį laikotarpį traukėsi, ypač menko meno vartotojų iki trisdešimties metų amžiaus dalis, nepaisant to, kad, palyginti su Europa, JAV demografinė situacija yra palanki ir bendras gyventojų skaičius (kaip, beje, ir išsilavinimo lygis, tiesiogiai siejamas su meno poreikiu) augo⁷. Akivaizdžiai kito ir auditorijų socialinė sudėtis bei įpročiai: mažėjo ilgalaikius išsipareigojimus priimančios auditorijos dalis ir didėjo „paskutinės minutės“ publika, perkanti bilietą prieš pat meno renginį.

Nors minėti tyrimai apėmė specifinį meno lauko segmentą – vaizduojamuosius menus, baletą, klasikinę muziką, džiazą, muzikinį ir dramos teatrą, jų įžvalgos svarbios visam kūrybiniam sektoriui. Pirmiausia tyrėjai konstatavo, kad viena iš meno vartotojų skaičiaus mažėjimo priežasčių – per menkas dėmesys meno poreikį ugdantiems veiksniams, t.y. tiems žaidėjams, kurie meno suvokimą ir poreikį veikia stipriausiai: visų lygių švietimo įstaigos; meno kritikai; žurnalistai; mentorai (tėvai, draugai ar bendruomenės nariai). Pasak tyrėjų, išanalizavus JAV meno rėmimo sistemą, galima konstatuoti, kad tik 10 proc. visų menui skiriamų viešų ir privačių lėšų tenka projektams, vienaip ar kitaip susijusiems su meno edukacija ar meno poreikio ugdymu. Situaciją komplikuoja ir tai, kad dažniausiai edukacinius projektus inicijuoja ir atlieka pačios meno organizacijos, nebendradarbiaudamos su partneriais iš kitų sričių, pavyzdžiui, švietimo įstaigomis ar tyrimo centrais, todėl nėra jokios patikimos informacijos apie šio, kad ir menko, biudžeto panaudojimo efektyvumą. Akivaizdu ir tai, kad meno mokymo iniciatyvos visais lygiais – nuo vyriausybinių iki bendruomenių švietimo įstaigų – silpo dėl mažėjančio finansavimo ir politinio palaikymo stokos. Tyrimai akivaizdžiai demonstruoja, kad meno vertybės nėra savaime suprantamos: jeigu vaikai nesusiduria su menine kūryba ankstyvame amžiuje, tikimybė, kad vėliau jiems kils poreikis ieškoti estetiško patyrimo, yra labai menka, nebent suvokimo kliūtys būtų

efektyviai pašalintos naudojant specialias priemones⁸. Jeigu auditorijas pagal meno vartojimo poreikį schematiškai suskirstytume į tris segmentus – dažnai, retai ir niekada nesilankančius meno renginiuose, remdamiesi JAV ir Europoje atliktais tyrimais, pastebėtume, kad pirmasis auditorijos segmentas traukiasi, antrojo tipo lankytojų skaičius yra sąlyginai nekintamas, o nesilankančiųjų segmentas didėja. Tai reiškia, kad meno organizacijoms kyla trejopa užduotis: (a) neprarasti lojalių lankytojų; (b) įtraukti „retuosius“ ir paversti juos lojaliais bei (c) surasti ir sudominti nesidominčiuosius.

Pasak tyrimų autorių, „kliūtys“, arba, metaforiškai kalbant, „slenksčiai“, dėl kurių auditorijos nesilanko meno renginiuose, yra dvejopos prigimtys: praktinės ir percepcinės, t.y. suvokimo kliūtys⁹. Praktinės kliūtys, tokios kaip kaštai, vieta, patogumas, informacijos trūkumas, netinkamas laikas, skirtingai nei manoma, nėra tokios svarbios ir dažniausiai tampa „slenksčiais“ jau egzistuojantiems meno vartotojams (I ir II tipo). Pavyzdžiui, remiantis Didžiojoje Britanijoje atliktomis apklausomis, apie 31 proc. apklaustųjų nedalyvauja meno renginiuose dėl to, kad tai jų nedoimina, ir tik 6 proc. dėl to, kad tai jiems per brangu¹⁰. Praktinio pobūdžio problemų sprendimu užsiima rinkodaros ir komunikacijos sričių specialistai. O suvokimo kliūtys, tokios kaip patyrimo trūkumas, socialinės stigos, socialinių kultūrinių įgūdžių trūkumas, būdingas meno neįsivaikintiems visuomenės grupėms, gali būti efektyviai šalinamos tik kartu pasitelkus komunikaciją, rinkodarą ir edukaciją. Vadinas, auditorijų plėtra turėtų būti suvokiama kaip ilgalaikis visuminis meno poreikio ugdymas, reiškiantis ne tik ar ne tiek rinkodaros kampanijas, o būtinybę suteikti žmonėms gebėjimų ir žinių, kurios jiems reikalingos dalyvaujant estetinėje komunikacijoje. Vis dėlto, remiantis empiriniais tyrimais, reikia pripažinti, kad konkrečios meno ar kultūros organizacijos atveju ši graži teorinė sinergija tarp rinkodaros, edukacijos ir komunikacijos nevyksta taip paprastai, nes tikrovėje reiškia įtakos ir atsakomybės pasidalinimą tarp kelių darbuotojų ar skyrių, o tai nėra lengvai įgyvendinama užduotis.

Kaip vieną svarbesnių visų minėtų tyrimų rezultatų galėtume įvardyti sąvokos „auditorijų plėtra“ atsiradimą politinės darbotvarkės ir meno institucijų

veiklos gairėse, verčiantį ne tik permąstyti iki šiol naudotą komunikacijos ir rinkodaros strategijų efektyvumą, bet ir iš naujo „pažinti“ savąsias auditorijas. Išanalizavus Lietuvos teatro institucijų dokumentus, galima teigti, kad dėmesys, kurį jos turi skirti publikos poreikiams ir auditorijų plėtrai, įtvirtintas Lietuvos kultūros politikos gairėse¹¹, LR Kultūros ministerijos strateginiuose veiklos planuose¹², formuojant projekcinio finansavimo skirstymo kriterijus valstybės ir savivaldybių lygmeniu¹³, ir teatro institucijų dokumentuose¹⁴. Vis dėlto, atidžiau pažvelgus į Lietuvos valstybės teatrų veiklą, galima teigti, kad ideologinėje plotmėje deklaruojamas dėmesys auditorijai tik iš dalies atsispindi praktinėse teatrų veiklose. Žvilgsnis į valstybinių teatrų biudžetinio finansavimo principus gali bent iš dalies paaiškinti šį neatitikimą tarp teorinių postulatų ir realybės. Pasak tyrimo „Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės“ autorių, Lietuvos teatrams taikoma ekonominės klasifikacijos straipsniais paremta bendra biudžetinių įstaigų sąmatų sudarymo tvarka neatsižvelgia į teatrų metinių kūrybinių programų vertinimus ar į iš parduotų bilietų gaunamas pajamas¹⁵. Kitaip tariant, biudžetinio finansavimo logikoje teorinis geresnio kultūros prieinamumo ir platesnio dalyvavimo kūrybiniame gyvenime prioritetas neatsispindi. Valstybinių teatrų pajamos už spektaklius jiems sugrįžta kaip bendra valstybės asignavimų dalis. Remiantis tyrimu pateiktais duomenimis, 2009 m. teatrų pajamos už spektaklius vidutiniškai sudarė 23,9 proc. jiems skiriamo valstybės asignavimo ir varijavo nuo didžiausio 41,7 proc. Jaunimo teatre (trečias pagal valstybės asignavimų dydį) iki mažiausio 14,1 proc. Klaipėdos dramos teatre (penktas pagal asignavimo dydį). Analizuojant tyrimo susistemintus duomenis galima teigti, kad žiūrovų lankomumo rodikliai, kuriuos teatrai pateikia LR Kultūros ministerijai, nėra svarbūs formuojant biudžetinės įstaigos finansavimo apimtis. Vadinas, į auditorijų plėtrą orientuotos veiklos Lietuvos valstybės teatruose atsiranda ne dėl finansiniais instrumentais sustiprintos politinės valios ar valstybės socialinės politikos kaitos, o greičiau dėl vidinio atskirų teatrų ar kūrėjų poreikio. O instrumentai, kuriuos valstybės teatrai gali pasitelkti „ugdant ir formuojant (...) visuomenės poreikį profesionaliam scenos menui“¹⁶

– tai egzistuojanti etatų sistema (Lietuvos valstybinių teatrų rinkodaros skyriuose 2007–2009 metais dirbo nuo 19 (Lietuvos nacionaliniame dramos teatre) iki 3 (Klaipėdos valstybiniame dramos teatre) darbuotojų) ir privačių rėmėjų bei projektinio finansavimo lėšos.

Europos kultūros ekspertų tinklas (toliau – EKET) apibrėžia septynis veiksnius, lemiančius efektyvią ir kokybišką auditorijų plėtrą: edukacija (švietimas); aprėptis ir prieinamumas; partnerystės; vartotojų įtraukimas; kainodara; geografija (vieta) ir žiūrovų segmentacija¹⁷. Žvelgiant į Lietuvos teatrų veiklą per šių septynių veiksmų prizmę galima nustatyti, kurios auditorijų plėtros strategijos labiausiai paplitusios Lietuvos teatrų praktikoje, kaip ir kokia apimtimi jos yra taikomos, kokias teatrų ir publikos santykių problemas atskleidžia.

Europoje mažai kas abejoja švietimo svarba meno poreikio ugdymui: skatinamos edukacinės ir meno šviečiamosios programos, skirtos vaikams ir/ar jaunimui, siekiama kultivuoti suaugusiųjų domėjimąsi menu visą gyvenimą. Nenuostabu, kad iš visų EKET išskirtų veiksmų Lietuvos teatruose daugiausia dėmesio taip pat skiriama edukacijai. Vis dėlto būtina pastebėti, kad valstybės teatrai švietėjišką auditorijų ugdymą suvokia gana siaurai: didžiausią edukacinės funkcijos našą ant savo pečių „neša“ į repertuarą įtraukti teatrų spektakliai vaikams, rengiama labai nedaug tęstinių edukacinių projektų, ir beveik visai nėra vienkartinio švietėjiškų akcijų. Kai kurios edukacinės teatrų veiklos skirtos arba profesionalų ugdymui (Vilniaus mažojo teatro rengiamas festivalis „Tylos!“), arba meninių procesų inicijavimui (Lietuvos nacionalinio dramos teatro rengiamas tęstinis edukacinis projektas „Versmė“) ir su žiūrovų švietimu gali būti siejamos tik netiesiogiai. Kaip gerosios auditorijos ugdymo praktikos pavyzdžius galima įvardyti Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro edukacinių renginių ciklus, Kauno nacionalinio dramos teatro festivalį „Nerk į teatrą“, Kauno valstybiniame lėlių teatre rengiamą festivalį „Šypsos lėlės ir vaikai“, nevalstybiniame sektoriuje – „Menų spaustuvės“ inicijuotą projektą „Menų spaustuvė: nauja neformalaus ugdymo erdvė mokyklų bendruomenei“ ir t.t. Vis dėlto, kaip teigia tyrimo „Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės“ autoriai,

edukacinė veikla valstybės teatruose nėra kryptinga, nėra sukurti valstybiniai jos skatinimo mechanizmai¹⁸. Atrodo, kad būtinybę ugdyti meno poreikį Lietuvos teatrai dažnai suvokia kaip lozungą, o ne kaip savo misiją ar rinkodaros strategiją.

Aprėptis ir prieinamumas reiškia pastangų sutelkimą į atskirties auditorijas ir įvairius naujus auditorijų segmentus, dėl įvairių priežasčių negalinčius naudotis meno teikiamais privalumais. Į EKET gerosios patirties pavyzdžių sąrašą patenka Anglijos nacionalinė opera, rengianti periodinius mokomuosius muzikinius seminarus bedarbių centruose Londone, ir įvairios netradicinės vietose vykstančios Europos kūrybinių organizacijų iniciatyvos. Lietuvos teatrų kontekste kol kas efektyviausia prieinamumo skatinimo priemonė yra gastrolės. Sprendžiant iš LR Kultūros ministerijai pateikiamų teatrų veiklos ataskaitų, 2009 metais daugiausia spektaklių gastrolių parodė Klaipėdos dramos (57), Panevėžio Juozo Miltinio dramos (45) ir Šiaulių dramos teatrai (22). Kaip konstatuoja tyrimo autoriai, „gastrolės leidžia regionų teatrams pasiekti didesnę publiką negu tik savo mieste stacionare rodomi spektakliai, o Vilniaus teatrams tai yra mažiau aktualu, ir jie daugiau tenkinasi savo miesto publika“¹⁹. Akivaizdu, kad tokios „vienkryptės“ valstybės teatrų gastrolių trajektorijos stiprina netolygią meno koncentraciją ir prieštarauja geresnio kultūros prieinamumo bei platesnio dalyvavimo kūrybiniame gyvenime idėjoms.

Partnerystės – tai meno organizacijų bendradarbiavimas su įvairiomis institucijomis, kurios gali būti naudingos auditorijų plėtros srityje: tyrimo centrais, švietimo įstaigomis, verslais, fondais, užsienio partneriais. Lietuvos teatrai gana aktyviai bendradarbiauja su švietimo įstaigomis (daugiausia mokyklomis), privačiais rėmėjais ar viešosiomis įstaigomis ir menkai dirba su tarptautinėmis organizacijomis ir tyrimų centrais²⁰.

Vartotojų įtraukimas į teatro procesą turėtų atliepti naujųjų medijų siūlomą į žiūrovą orientuoto interaktyvaus turinio patyrimą. Teatro istorija pateikia daugybę suvokėjo „išlaisvinimo“ strategijų: nuo avangardinių eksperimentų su erdve iki ritualinių ceremonijų, nuo kolektyvinės kūrybos ir dalyvaujančio žiūrovo iki Augusto Boalio „nematomo

teatro“ ar partizaninio teatro praktikų. Šiuolaikinės scenos meno organizacijos įvairiais būdais perdirba modernaus teatro atradimus ir pritaiko juos, siekdamos jau nebe estetinių ar politinių, o pragmatinių ekonominių tikslų. Tyrimai rodo, kad didžiausių rezultatų pasiekama dirbant su vaikais ir jaunimu arba bendruomenių teatruose, o suaugusieji yra labiau linkę dalyvauti mokomojoje veikloje, o ne būti įtraukiami į spektaklio veiksmą. Kita vertus, auditorijos įtraukimas į teatro kūrybinę veiklą ar repertuaro formavimą turi ir savo ribas. EKET savo tyrimo išvadas iliustruoja Hamburgo „Thalia“ teatro pavyzdžiu. „Thalia“ pasiūlė savo lankytojams kartu sudaryti naujo sezono repertuarą naudojant įvairias komunikacijos priemones – nuo socialinių tinklų iki tradicinių laišku. Tačiau, įvertinęs iš žiūrovų gautus pageidavimus, teatras nusprendė, kad jie neatitinka meninių teatro standartų, taip sukeldamas diskusiją apie meninės kūrybos demokratizavimo ribas viešojoje erdvėje²¹. Lietuvos teatrai į žiūrovą įtraukiančias veiklas kol kas žvelgia per rinkodaros projektų prizmę ir gerokai mažiau dėmesio skiria kūrybinio bendradarbiavimo veikloms.

Kainodara taip pat gali būti naudojama kaip naujų auditorijų pritraukimo įrankis: nuolaidos, specialūs kvietimai ar projektai ypač reikalingi šalyse, kur socialinė atskirtis jaučiama stipriausiai. Dauguma valstybinių Lietuvos teatrų taiko vienokias ar kitokias nuolaidas pensininkams ir studentams, vis dėlto dažnai tai daro savo ar biudžeto lėšų sąskaita ir retai tam naudoja privačias lėšas, kaip, pavyzdžiui, Austrijos labdaros organizacijos „Armutskonferenz“ projektas „Alkis menui ir kultūrai“, privačiomis lėšomis remiantis nemokamą bedarbių ar socialiai pažeidžiamų žmonių lankymąsi meno renginiuose²².

Geografija (vieta) – tai pirmiausia meno koncentracijos didžiuosiuose miestuose problema, kurią EKET suvokia ir kaip iššūkį, ir kaip galimybę. Tarptautiniai festivaliai, kultūros centruose vykstantys transnacionaliniai meno projektai skatina auditorijų judumą. Vis dėlto tyrimai atskleidžia, kad ne megaprojektai, o vietinių bendruomenių meno veiklos dažniausiai tampa „pirmojo susitikimo“ su menu vieta, pirmuoju žingsniu didžiųjų tarptautinių meno magistralių link, tad ignoruojant šį sektorių galima netekti nemažos taip trokštamų naujų

meno vartotojų dalies. Norint pasiekti geriausių rezultatų, tarptautinės sklaidos ir vietinių bendruomenių raiškos veiklos turėtų būti vykdomos paraleliai. Žvelgiant į tiriamų Lietuvos teatrų praktiką reikėtų pripažinti, kad institucinis tarptautiškumas dar netapo valstybės teatrų savastimi, tarptautinės gastrolės ir koprodukcijos yra gana reta biudžetinių įstaigų praktika. Įsitraukimas į tarptautines veiklas Lietuvos teatre dažniausiai yra asmeninės kūrėjo iniciatyvos ir jo meninių pasiekimų rezultatas. Labiausiai čia išsiskiria pastarųjų metų Lietuvos nacionalinio dramos teatro, Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro, OKT / Vilniaus miesto teatro, šokio teatro „Aura“ veikla, nevyriausybiniam sektoriuje – „Menų spaustuvės“ projektai; taip pat teatrai, organizuojantys tarptautinius festivalius.

Žiūrovų segmentacija reiškia meno organizacijos norą pažinti savo auditorijas ir bandyti individualizuotai atsiliiepti į jų poreikius²³. Žiūrovų apklausos, jų socialinių galimybių ir estetinių poreikių tyrimai dar nėra dažna Lietuvos teatrų praktika, vis dėlto akivaizdu, kad ilgainiui ji gali tapti neišvengiamybe. Sisteminiai ir kompleksiniai auditorijų tyrimai būtini ne tik norint identifikuoti barjerus, trukdančius žiūrovams aktyviau ir gausiau dalyvauti kultūriniame gyvenime, bet ir siekiant pamatuoti jau naudojamų auditorijų plėtros priemonių efektyvumą. Europos šalyse meno organizacijos, norinčios gerai pažinti savo potencialius ir esamus lankytojus, naudojasi kitų institucijų pagalba ir partnerysčių tinklais²⁴. Lietuvos teatrai dažniausiai pateikia elektorines žiūrovų apklausos anketas, kurias interneto svetainių lankytojai pildo savanoriškai, ir reaguoja į atsiliepiamus veidaknygėje. Popierines anketas auditorijų apklausai teatrai naudoja retai, kitus tyrimų metodus (tikslines grupes, interviu) pasitelkia tik nepriklausomi tyrėjai. Galima konstatuoti, kad, skirtingai nei kitų Europos šalių meno organizacijos, Lietuvos valstybiniai ir nevalstybiniai teatrai pažįsta tik labai apibendrintą savojo žiūrovo pavidalą.

Atlikus lyginamąją EKET nustatytų sėkmingos auditorijų plėtros faktorių taikymo analizę, galima konstatuoti, kad Lietuvos teatrai naudoja daugiau nei pusę ekspertų rekomenduojamų strategijų. Vis dėlto būtina pažymėti ir tai, kad daugelyje institucijų publikos poreikių tyrimas ir ugdymas kol kas

nėra vykdomi nuosekliai, nors tik kompleksinis ir sisteminis šių strategijų taikymas gali būti efektyvus. Kaip teigia kultūros politikos ekspertai, į visuminę auditorijų plėtrą orientuotos veiklos bus sėkmingos tik tuo atveju, jeigu kils iš vidinio meno organizacijos poreikio, o ne bus jai primetamos iš išorės. Kita vertus, auditorijų plėtros misija, peržengianti institucinių ir dalykinių teritorijų ribas ir reikalaujanti įvairialypių partnerystčių, negali apsieiti be išorinio paskatinimo. Akivaizdu ir tai, kad ilgainiui didėjančias politinis bei socialinis spaudimas vers meno organizacijas revizuoti savo veiklos būdus ir bent formaliai „plėsti savų žiūrovų ratą“. Tai, ar teatrai taps gyvos bendrystės vieta, atsiveriančia įvairialypėms auditorijoms ir išlaisvinančia jų kūrybinį aktyvumą, priklausys nuo visų kultūros lauko dalyvių.

Straipsnis parengtas projekto „Kultūros institucijų komunikacinių kompetencijų plėtra žinių ir kūrybos visuomenės kontekste“ (Nr. VP1-3.1-MM-08-K-01-017) metu. Projektą finansuoja Europos socialinis fondas.

Nuorodos

- ¹ Bamford, Anne and Wimmer, Michael. *Audience Building and the Future Creative Europe Programme. European Expert Network on Culture (EENC) Short Report*, 2012; Europos kultūros darbotvarkės 2011–2014 m. darbo planas, atvirojo koordinavimo metodo darbo grupė dėl geresnio kultūros prieinamumo ir platesnio dalyvavimo kultūriniame gyvenime. *Policies and Good Practices in the Public Arts and in Cultural Institutions to Promote Better Access to and Wider Participation in Culture*, October, 2012. <http://ec.europa.eu/culture/events/documents/workplan-2011-14.pdf> [žr. 2012-09-30].
- ² Siudikienė, Daiva. *Auditorijos sampratos paradigmos kaita*. In: *Informacijos mokslai*, 2012, 61, p. 93–112.
- ³ Hutton, Lucy; Bridgwood, Ann and Dust, Karen. *Research at Arts Council England*. In: *Cultural Trends*, 2004, 13:4, pp. 41–64; Danielsen, Arild. *The Persistence of Cultural Divides – Reflections on the Audience for Culture and the Arts in Norway* In: *International Journal of Cultural Policy*, 2008, 14:1, pp. 95–112.
- ⁴ Hand, Chris. *Do Arts Audiences Act like Consumers?* In: *Managing Leisure*, 2011, 16:2, pp. 88–97; Hayes, Debi and Slater, Alix. „Rethinking the missionary position“ – the Quest for Sustainable Audience Development Strategies. In: *Managing Leisure*, 2002, 7, pp.2–5.
- ⁵ Ibid., p. 15. Šis skaičius varijuoja priklausomai nuo sektoriaus, didžiausias lankomumas sietinas su kino industrija – 65%, mažiausia lankomasi šiuolaikinio šokio renginiuose, operoje ir baletе – apie 6–7 % apklaustųjų. Daugiau apie tai žr. Keaney, Emily. *Understanding Arts*

Audiences: Existing Data and What it Tells us. In: *Cultural Trends*, 2008, 17:2, pp. 97–113.

⁶ Zakaras, Laura and Lowell, Julia F. *Cultivating Demand for the Arts. Arts Learning, Art Engagement, and State Art Policy*. Santa Monica: RAND Corporation, 2008, p. 2.

⁷ Ibid, p. 3–4.

⁸ Ibid, p.18.

⁹ Ibid, p. 13.

¹⁰ Keaney, Emily. *Understanding Arts Audiences: Existing Data and What it Tells us*. In: *Cultural Trends*, 2008, 17:2, p. 107.

¹¹ Lietuvos kultūros politikos kaitos gairėse siūloma „(5) ugdyti kultūrinės žmogaus kompetencijas ir kūrybingumą visą jo gyvenimą; 8) didinti kultūros prieinamumą visoje Lietuvoje“. In: *Lietuvos kultūros politikos kaitos gairės (Lietuvos Respublikos Seimo 2010 m. birželio 30 d. nutarimu Nr. XI-977)*.

¹² 2009–2012 m. LR kultūros ministerijos strateginiame veiklos plane valstybės teatrų veiklai vertinti nustatyti šie lankomumą ir prieinamumą nurodantys kriterijai: Valstybės teatrų renginių lankytojų skaičius; Valstybės teatrų parduotų bilietų skaičius; Viešai atliktų teatro pastatymų skaičius.

¹³ Kultūros projektų paraiškų vertinimo kriterijai patvirtinti Vilniaus, Kauno, Klaipėdos ir Šiaulių miestų savivaldybių tarybų.

¹⁴ Tyrimo metu išnagrinėti Lietuvos teatrų dokumentai (veiklos strategijos; teatro nuostatai; teatro veiklos planai ir ataskaitos).

¹⁵ Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras. *Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės*, Vilnius, 2010, p. 18. http://www.theatre.lt/TEATRU_TYRIMAS.pdf [žr. 2013-09-30].

¹⁶ Lietuvos valstybinių teatrų nuostatų punktas, apibrėžiantis teatro veiklos tikslus.

¹⁷ Bamford, Anne and Wimmer, Michael. *Audience Building and the Future Creative Europe Programme. European Expert Network on Culture (EENC) Short Report*, 2012, pp. 11–21.

¹⁸ Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras. *Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės*, Vilnius, 2010, p. 53.

¹⁹ Ibid., p. 29

²⁰ Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimo ir modernizavimo gairėse autorių įvykdyta valstybinių dramos teatrų apklausa apie bendradarbiavimą su kitomis Lietuvos ar užsienio organizacijomis parodė, kad trys iš aštuonių valstybinių dramos teatrų 2007–2009 m. neturėjo nė vieno partnerio. Žr. p. 54–55.

²¹ Bamford, Anne and Wimmer, Michael. *Audience Building and the Future Creative Europe Programme. European Expert Network on Culture (EENC) Short Report*, 2012, p. 14.

²² Ibid., p.19. Daugiau apie tai žr. www.hungeraufkunst-undkultur.at/wien/der_wurlitzer.html.

²³ Smith, Rachel A. *Segmenting an Audience into the Own, the Wise, and Normals: A Latent Class Analysis of Stigma-Related Categories*. In: *Communication Research Reports*, 2012, 29:4, pp. 257–265.

²⁴ Galima paminėti kelis sėkmingiausius pavyzdžius: *Audiences UK*, Auditorijų plėtros agentūrų tinklas Didžiojoje Britanijoje <http://www.audiencesuk.org>; *Kulturbarmeter* Vokietijoje.

AUDIENCE DEVELOPMENT: BETWEEN THEORETICAL CONCEPTS AND REALITIES OF LITHUANIAN THEATRE INSTITUTIONS

Key words: Art institution, audience development, audience, communication, cultural policy, Lithuanian theatre

Summary

In the guidelines of the EU cultural policies, institutional frameworks and missions of cultural organizations, cultural communication, and art marketing theories the concept of “audience development” indicates not only the integrated approach towards the cultivation of the demand for the arts, but also the shift in the understanding of the notion of the recipients of art as well as the audience. On the conceptual level the prioritizing of audience development (public engagement with arts) in the agendas of cultural policy makers signals the acknowledgment of art audiences as the equal participant of the aesthetic communication and legitimation of the equation of the process of art perception to that of art creation. The focus on the demands of the audience and its development is embedded in the guidelines of Lithuanian cultural policy, criteria of project funding on the national and municipal level as well as the missions and documents of the Lithuanian theatre institutions. However, the detailed analysis demonstrates that the declarative attention to the building of theatre audiences is only partly reflected in the “real politics” of theatre institutions or their practical activities. Empirical research indicates that in case of particular theatre institution theoretically justified synergy among marketing communication, education and programming in practice means sharing of the influence and responsibilities of different departments, which is often neither easily achieved nor effective. Moreover, costly time and work consuming and unpredictable projects for the attracting of the new audiences do not always seem beneficial or financially sustainable for theatre organizations. The purpose of this paper is to analyse the theoretical concept of the “audience development” and the problems of its practical application in the Lithuanian theatre institutions as well as to compare the factors that influence more active engagement with arts and good practices of audience building as defined by the European researchers with strategies of Lithuanian theatres.

Gauta 2013-10-05

Parengta spaudai 2013-11-12

Edgaras KLIVIS

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

KULTŪROS INSTITUCIJŲ KOMUNIKACIJA: ATVIRO KODO MODELIS IR VARTOTOJAS KAIP GAMINTOJAS

Reikšminiai žodžiai: meno komunikacija, meno institucijos, atviras kodas, interaktyvumas, publika, dalyvavimas, aparatas, technologija, teatras.

Pranešime „Kultūra 3.0: naujos ES struktūrinių fondų programų perspektyvos 2014–2020 metams“ italų ekonomistas Pier Luigi Sacco, atstovaujantis Europos kultūros ekspertų tinklui, paskelbė, kad dabartinę Europos kultūros situaciją galima pavadinti pereinamąja, vedančia į visiškai naują raidos etapą, pakeisiantį XX a. kultūros modelį¹. Šiuos pokyčius Sacco pirmiausia sieja su santykiu tarp kultūrinės veiklos ir ekonominės (bei socialinės) pridėtinės vertės kūrimo. Autorius išskiria tris tokios raidos etapus: pirmasis istorinis kultūros ekonomikos raidos etapas, kurį autorius siūlo vadinti *Kultūra 1.0*, yra pirmiausia susijęs su patronatu, turtingo mecenato ir užsakovo globa, būdinga meno funkcionavimui ikiindustrinėse visuomenėse. Čia kultūra iš viso neveikia kaip ekonomikos sistema ar atskiras jos sektorius, taigi, jos gerovė visiškai priklauso nuo ekonomikos šaltinių anapus kultūros ribų ir yra prieinama (ir reikalinga) tik labai nedideliame žmonių ratui. Antrasis etapas, *Kultūra 2.0*, prasideda vykstant fundamentalioms industrinės visuomenės permainoms Vakarų Europoje, kai buržuazijos revoliucijų suformuota pilietinė visuomenė įteisina požiūrį, kad kultūra turi būti prieinama visiems, o pagerėjusios darbo klasės gyvenimo sąlygos pagimdo norą mokėti už tam tikras kultūros ir pramogų formas. Tačiau tikrasis antrosios kultūros raidos stadijos mastas pasiekiamas, kai atsiranda technologinės sąlygos (pvz., mechaninės reprodukcijos technologijos), leidžiančios susiformuoti masinei kultūros rinkai. Dabar menas gali pasiekti iki šiol

neregėtai dideles auditorijas: *Kultūroje 2.0*, kitaip nei ankstesnėje stadijoje, kultūrinės ir kūrybinės veiklos įgyja industrinį mastą ir ima generuoti ekonominę vertę (nors ir neprilygsta kitiems ūkio sektoriams). Naujas kultūros rinkas XX a. apibūdina išaugęs vartotojų skaičius ir ribotas profesionalių menininkų ir tarpininkų, turinčių prieigą prie sudėtingų ir brangių gamybos ir reproduktivimo technologijų, skaičius². Pagaliau *Kultūra 3.0* Sacco aprašoma kaip kol kas dar tik artėjančių pokyčių apybraižos, kurias leidžia nuspėti akivaizdūs iššūkiai, metami kultūrai skaitmeninių technologijų, nes šios išpūdingai išplečia ne poreikio ir (masinio) vartojimo, bet gamybos galimybes. Pigios ir lengvai valdomos programinės įrangos dėka „prieiga prie gamybos technologijų, leidžiančių profesionaliai dirbti su tekstais, įvairia vizualine medžiaga, garsu ir multimedijomis, tampa atvira visiems“, nors vos prieš kelis dešimtmečius, t.y. prieš personalinio kompiuterio paplitimą, tai atrodė neįmanoma³. Taigi, jei *Kultūra 2.0*, kurios vėlyvąją brandžiąją stadiją žymi kultūrinės ir kūrybinės industrijos, reiškė istorinio precedento neturintį kultūros vartotojų, rinkos, paklausos apimčių išaugimą, tai naujosios kultūros eros ypatybė yra pirmiausia gamintojų skaičiaus didėjimas, kai darosi vis sunkiau atskirti kultūros gamintoją nuo vartotojo ir kai tampa įprasta, kad tas pats individas įkūnija ir vieną, ir kitą vaidmenį, nes jie tarpusavyje sukeičiami, o gaminimas ir vartojimas tampa skirtingomis to paties ciklo fazėmis. *Kultūros 3.0* skiriamasis ženklas yra auditorijų virtimas praktikais,

kai naujos kultūrinės patirtys vis aktyviau „skatina individus ugdyti savo gebėjimus ir plėsti galimybes įsisavinti jiems prieinamus turinius ir manipuluoti jais savo nuožiūra“⁴.

Sacco kultūros raidos pranašystėmis nesunku patikėti: plačiuose teoriniuose ir analitiniuose kontekstuose – nuo ekonomikos iki estetikos ir nuo politinių teorijų iki informacinių technologijų – šandien fiksuojami pokyčiai, sudarantys išpūdį, kad senieji hierarchiniai komunikaciniai tinklai patiria krizę ir kad esame ant reikšmingų permainų slenksčio. Šias permainas pirmiausia leidžia pajusti nauji globaliai veikiantys komunikacijos būdai, kurie reikalauja iš naujo įvertinti tradiciškesnes visuomenės informavimo, viešųjų ryšių, reklamos, viešumo ir politinio dalyvavimo sampratas. Kartu keičiasi ir komunikacijos būdų bei reikšmės suvokimas mikroorganizacijos, institucijos, kultūrinio įvykio ir tarpasmeninių ryšių lygmeniu. Tarsi numatydamas *Kultūros 3.0* kontūrus (tik kur kas platesniu mastu), futurologas Alvinas Toffleris dar 1980-aisiais pasiūlė sąvoką *prosumer*, sujungiančią žodžius *producer* (gamintojas) ir *consumer* (vartotojas), kurią šandien atitinka dažniausiai skaitmeninių produktų ir technologijų versle populiarėjančios tendencijos, pvz., masinis pritaikomumas (*mass customization*), t.y. siekis derinti pigią masinę produkciją su individualiais poreikiais, panaudojant tokias technologijas, kaip trijų dimensijų spausdintuvai⁵. Šiuos procesus lydi ekonomikos tyrimai ir teorijos, siūlančios naujai įvertinti vartotojų dalyvavimą ir įsitraukimą (*co-creation, co-design, co-production*) kaip augimo šaltinį ir sąlygą. Radikalesni atvejai, tokie kaip *DIY* (*Do it yourself* – pasidaryk pats) judėjimas arba *modingas* (kompiuterinės ir programinės technikos modifikavimas), ne tik atsisako apsiriboti vartotojui dažniausiai paliekamu „taip“ arba „ne“ pasirinkimu, bet iš viso atsisako paisyti gamintojų numatytų produktų tikslų ar funkcijų ir vartoja produktus laisvai ir kūrybiškai juos perkurdami. Tradicinės rinkodaros požiūris, kad vartotojas yra sėkmingo verslo padarinys, o ne priežastis ar vykdytojas, užleidžia vietą požiūriui į vartotoją kaip mąstančią, kūrybingą ir pilietišką būtybę, o vartojimas, kaip privačių poreikių tenkinimas, tampa neatsiejamas nuo politinio ir pilietinio aktyvumo. Kaip pažymi Johnas Hartley'us:

„Pilietiškumo, pilietinių teisių ir įsipareigojimo bendruomenei idėjos ėmė skverbtis į komunikacinius tinklus (*netizens*) ir netgi į skonio kultūras, kurių pagrindą sudaro prisirišimas prie tam tikros muzikos ar kurio nors konkrečios estetinės, kultūrinės ar stiliaus srities. Visais atvejais vis sunkiau nustatyti ribą tarp piliečio ir vartotojo.“⁶ Panašūs pokyčiai, nulemti naujų technologinių galimybių, atsispindi politinėje sferoje (pvz., dalyvaujamąsios politikos praktikos⁷), žiniasklaidoje (dalyvaujamasis, viešasis, pilietinis, partizaninis žurnalizmas⁸), institucinėje aplinkoje (plokštėjančios organizacinės formos ir heterarchija⁹) ir pagaliau kūrybos ir kultūros sektoriuose.

Kultūros sferoje kitokie komunikacijos modeliai ir aktyvus piliečių ir vartotojų įsitraukimas į kūrybos procesą šiuolaikinių kritikų ir teoretikų matomas kaip vienintelis tinkamas atsakas į kultūros legitimacijos krizę. Legitimacijos atkūrimas šandien tegali būti pasiektas tik sėkmingo bendradarbiavimo tarp institucijų ir jų auditorijų, pagrįsto ne tradicine rinkodara, bet aktyvia kooperacija su kultūros vartotojais-piliečiais, dėka. Kaip knygoje *Kultūros vertė ir legitimacijos krizė* teigia Johnas Holdenas, legitimacijos krizė gali būti įveikta tik sulaužant uždara kultūros profesionalų pokalbį ir įtraukiant piliečius, kurie vėl turi pajusti, kam jiems reikalinga kultūra. Kitaip tariant, šiuolaikiniame pasaulyje kultūros legitimacija gali būti atkurta tik kartu su piliečiais¹⁰. Taigi, pavyzdžiui, šiuolaikinių miestų kultūrose pastebimas esamos kultūros ir kolektyvinės savarankiškos organizacijos reiškinys (*emergence, emergent behaviour*¹¹), atsisakan-tis profesionalų ir politikų vadovavimo iš viršaus. Savaiminis miesto kvartalų, kaimynijų ir klasterių formavimasis pakartoja stichišką kompiuterinių tinklų ir internetinių bendruomenių charakterį, kai horizontalūs ryšiai apeina „protingus“ administratorius, korporacijų ir politikų kontrolę ir planavimą. Tokios savanoriškos „iš apačios“ inicijuojamos kultūrinės aglomeracijos, santalkos ima veikti kaip ekosistemos, skatinančios visų formų kūrybingumo – meninio, kultūrinio, technologinio ir ekonominio – sinergiją. Tačiau svarbiausia, kad kultūrinė (ir socialinė) vertė čia kuriama ne uždara institucijų, bet institucijų ir bendruomenės

kolaboravimo būdu, įtraukiant aktyvų vartotoją pilietį, kaimynijos bendriją arba bet kurį naujai prisijungusį tinklo narį. Netgi tokios tradiciškai uždaromis laikomos kultūros sritys, kaip moksliniai tyrimai ir profesionalusis menas, išgyvena pokyčius, susijusius su kintančiu autoriteto ir eksperto vaidmeniu, viešu vartotojų įsitraukimu į atskirų sričių politiką ir technologijų dėka atsiradusia nauja komunikacija. Mokslo ir tyrimų srityje 20-ojo amžiaus pabaigoje fiksuojamas naujas žinių gamybos modelis, pagrįstas hibridiškais kolektyvais, t.y. įtraukiantis plačias ir įvairias praktikų grupes – ne vien akademinės bendruomenės, bet ir plačiai pasklidusius mėgėjus¹². Pavyzdžiui, šiuolaikiniuose muziejuose atliekami tyrimai suvokiami kaip žinių koprodukcija, aktyviai įtraukianti mėgėjus, kurie kviečiami ne tik prisidėti prie mokslinio projekto, bet ir imtis ekspertizės politikos sprendimų priėmimo lygmeniu (*amateurs as experts*)¹³. Tokios postmodernistinės meno teorijos sampratos, kaip *atviras kūrinys*¹⁴, *autoriaus mirtis*¹⁵, *rašomas / skaitomas tekstas*¹⁶, *reliacinė estetika*¹⁷, ir šių sąvokų nurodoma meninė praktika taip pat akcentuoja suvokėjo, vartotojo, bendruomenės ir interpretacijos pirmumą prieš autorių, gamintoją, individualų talentą ir kūrybinį aktą bei komunikacijos, įsitraukimo ir dalyvavimo būtinybę šiuolaikiniame mene.

Visais šiais atvejais permainos, apie kurias kalbame, yra siejamos su naujomis galimybėmis, kurias sukuria informacinių ir komunikacinių technologijų (IKT) plėtra: greitaeigis internetas, interaktyvus kompiuterinis dizainas ir mobilusis ryšys, padarantys galimą globalią komunikaciją apeinant valstybės ar korporacijų kontrolę, simultanišką dalinimąsi dideliais informacijos kiekiais, hierarchijas ir cenzūras ardančių tinklų mezgimą, naujų internetinių bendruomenių steigimą ir naujas viešumo formas bei menines bendradarbiavimo strategijas, kurios leidžia įveikti senąją ekonominę ir institucinę prievartą bei sąstingį. Akivaizdu, kad politinis dalyvavimas, pilietiniai susivienijimai, mėgėjų ir vartotojų tinklai negalėtų būti tokie aktyvūs ir reikšmingi be skaitmeninių komunikacinių technologijų, o tokie skaitmeninės tikrovės reiškiniai, kaip hipertekstas, „atviro kūrinio“ ir „autoriaus mirties“ idėjoms suteikia kur

kas apčiuopiamesnę pavidalą. Ne veltui naujas kultūros raidos tendencijas tiksliausiai apčiuopiantys raktažodžiai kyla iš technologijos srities. Pavyzdžiui, atviras kodas (*open source*) pirmiausia žymi kompiuterinių programų vartojimo būdų ypatybes – taip šią sąvoką savo reikšmingoje knygoje *Katedra ir turgus: atsitiktinio revoliucionieriaus apmąstymai apie Linux ir atvirą kodą* aprašė Ericas S. Raymondas. Tačiau šiandien atviras kodas (verstinas ir kaip atviri išteklių arba bendras prieinamumas) reiškia pasiūlą, paliekančią atvirą priėjimą prie *pirminio kodo* arba, kitaip tariant, leidžiančią vartotojams, mėgėjams, suinteresuotoms bendruomenėms keisti ir tobulinti produkto konstrukciją ir panaudojimą, taip pat jį adaptuoti, platinti ir kopijuoti. Tereikia peržvelgti anglišką sąvokai „atviras kodas“ skirtą *Wikipedia* puslapį (kuris ir pats yra puikus atviro kodo sampratos pavyzdys), kad įsitikintum, kaip ši raktinė sąvoka išsiplečia, pralauždama skirtingų sričių sienas, kaip bendro pobūdžio pragmatinė metodologija, pasiekianti taip pat ir kultūros lauką ir nurodanti tokias inovatyvias praktikas ir struktūras, kaip „laisvas prieinamumas“, „laisvas turinys“, „bendras kūrybiškumas“, „minios dalyvavimas“, „atviras tyrimas“, „lygus – lygiam“, „bendra kūryba“, „laisva kultūra“ ir kt.¹⁸

Kitas plačiai panaudojamos, bet technologijoje išsisknijusios sampratos pavyzdys galėtų būti „interaktyvumas“. Jau ankstyvieji interaktyvių eksperimentų pavyzdžiai, tokie kaip Radúzo Činčeros pirmasis interaktyvus filmas *Kinoautomat* (1967), tradicinį vartotojo vaidmenį ir įprastos komunikacijos rėmą galėjo sulaužyti tik specifinių technologijų dėka, o tikrasis interaktyvaus meno žanro, pagrįsto dviejų krypčių komunikacija, t.y. žiūrovo galimybėmis tiesiogiai dalyvauti keičiant informacijos srautą ir komunikacijos struktūrą, pakilimas siejamas su naujosiomis kompiuterinėmis medijomis. Pati šiuolaikinė grafinė kompiuterio aplinka (arba žmogaus ir kompiuterio sąsaja) yra iš prigimties interaktyvi: vartotojas ne tik gali, bet turi įrašyti komandas ir informaciją, manipuluoti ja ir valdyti kompiuterinius procesus realiu laiku, taip kiekvieną kartą tapdamas kūrybiniu bendraautoriumi. Dar daugiau: jei sutiksime su autoriais, tvirtinančiais, kad santykiai tarp medijų

yra hierarchiškai, t.y. pagrįsti kova dėl dominavimo kultūros lauke, tai šiandieninis skaitmeninių (t.y. iš prigimties interaktyvių) medijų dominavimas apskritai leidžia geriau suprasti, kodėl interaktyvumas tampa toks visuotinis¹⁹. Interaktyvaus kompiuterinio dizaino, naujos kartos plačių galimybių kompiuterinės technikos, kompiuterinių žaidimų ir tinklų suformuotas publikos skonis ir lūkesčiai natūraliai perkeliama ir pritaikomi kitoms, tradiciškesnėms medijoms bei aplinkoms, reikalaujant, kad teatro spektaklis, muziejaus ekspozicija arba kinas taip pat taptų interaktyvūs ir atsisakytų tradicinio komunikacijos modelio, paklusdami dominuojančios medijos logikai.

Vis dėlto, perdėtai sureikšmindami technologinius veiksnius, rizikuojame iš akiračio išstumti paralelinius procesus, kurie plėtojasi politinių, institucinių, ekonominių praktikų ir teorijų laukuose ir kurie leidžia įžvelgti technologijų suteiktas galimybes ir jomis pasinaudoti arba, atvirkščiai, lemia konservatyvų santykį, kai naujos technologijos tik pratęsia ankstesnius komunikacijos modelius ar netgi juos dar labiau sustiprina. Pavyzdžiui, nors atviro kodo programinė įranga reiškia naujas socialines sąveikas, kurių neįtarpina rinka ir kurios pagrįstos alternatyvia kultūros samprata (pvz., dovanos kultūra²⁰), dominuojantys socialiniai, ekonominiai, edukaciniai ir instituciniai santykiai lemia, kad vyraujanti programinė įranga (pvz., Microsoft Windows) nėra pagrįsta atviro kodo ir veikia remdamasi prekinių ir piniginių mainų ekonomika. Dar daugiau, tokios programos, kuriose pirmis kodas nėra prieinamas vartotojui, veikia kaip, pasak Williamo Bowles'o „*archetipinė* kapitalizmo mašina“, kai pernelyg patogi ir greitai įsisavinama į vartotoją orientuota grafinė kompiuterio aplinka (*interface*) maskuoja tikruosius operacinius procesus, o kompiuterį paverčia „juodąja dėže“ – uždara mašina, įsileidžiančia vartotoją tik tiek, kiek leidžia iš anksto numatytos komandos ir meniu²¹. Mašinos pavertimas uždara sistema, pastebi Bowles'as, ne tik sumažina vartotojui prieinamų pasirinkimų skaičių, bet ir – o tai kur kas reikšmingiau – „skatina tam tikrą santykį su mašinomis bendrai, nes mistifikuoja jų darbo procesus, o tai savo ruožtu veda prie būsenos, kai besąlygiškai priimama

technologijos viršenybė“²². Šiuo požiūriu, nepasikeitus socialiniam kontekstui arba platesne prasme pačiam *aparaturai*, kuriame veikia ir kuriam priklauso technologijos (kompiuterinės programos, jų turinys, produkcija, vartotojai, jų sąsajos, socialinė aplinka ir kt.), jos pačios savaime nepakeičia vartotojo padėties ir juo labiau negali pakeisti kultūros modelio ar atskirų jos dalių, pvz., meno komunikacijos. Atvirkščiai, tobulesnė technologija nugramzdina suvokėją į dar gilesnį pasyvą, nes patogi naudoti įranga už tam tikros ribos darosi tamsi ir neprieinama niekam, išskyrus išrinktuosius. Nors Sacco tvirtina, kad būtent pigios ir greitai įsisavinamos skaitmeninės technologijos atveria kelią į trečiąjį Vakarų kultūros raidos etapą, jis neatsižvelgia į faktą, kad „į vartotoją orientuotos“ (*user-friendly*) kompiuterinės programos tą vartotoją padaro vis labiau priklausomą nuo kompiuterinių technologijų profesionalų ir taip išlaiko jį nuolatiniu vartotoju.

Ne mažiau kritiškai ir atsargiai vertintinas ir „interaktyvumo mitas“ (kaip jį apibrėžė Levas Manovichus²³). Pavyzdžiui, pasak naujųjų medijų teoretiko, hipernuorodos – beveik visų interaktyvių medijų pagrindas – viso labo „objektyvizuoja asociacijų procesą, dažnai laikomą žmogaus mąstymo esme“²⁴. Tai, kas, skaitant moderniosios arba netgi klasikinės literatūros kūrinius (tradicinėje spaudoje), formavosi suvokėjo galvoje kaip laisvas, individualus ir nepakartojamas asociacijų, vaizduotės, prisiminimų žaismas, susidėliojantis į unikalią estetinės patirties konfigūraciją, arba kas, žvelgiant į tapybos kūrinių, jame esantį vaizdą leido mintyse sieti su kitais vaizdais, dabar – skaitmeninės aplinkos kontekste – tampa bendra ir visiems prieinama. Tam tikri paryškinti *žodžiai nuorodos* internetiniame hipertekste, mirksintys vaizdai kviečia juos spustelėti, kad nukeltų mus į kitus tekstus ir kitus vaizdus, kuriuos kažkas parinko iš anksto ir susiejo vietoje mūsų. Hipertekstas, kito tinklapio atvėrimas, naujo siužeto pasirinkimas yra savotiškas eksternalizuotas mūsų vaizduotės ir mąstymo proceso atspindys – tik šis atspindys nebepriklauso mums. Sekdami hipernuorodų „kelius“ mes prisiimame kažkieno kito asociacijas, mums primetamą vaizduotę ir prisiminimus, svetimo proto struktūrą²⁵. Ankstesnis privatus ir

unikalus kūrinio suvokimo procesas skaitmeninių technologijų siūlomo interaktyvumo pagrindu tampa viešas, bendras, standartizuotas ir reguliuojamas. Pasak Manovichiaus: „Tai, kas anksčiau buvo mentalinis procesas, unikali ir individuali būseną, dabar tapo viešosios sferos dalimi. Nematomi vidiniai procesai ir reprezentacijos iš mūsų galvų buvo perkelti į išorę piešinių, nuotraukų ir kitų vizualinių formų pavidalu. Dabar juos galima aptarinėti viešai, panaudoti mokymosi tikslams ir propagandai, juos galima standartizuoti ir masiškai platinti. Tai, kas buvo privatu, tapo vieša. Tai, kas buvo unikalų, tapo masiškai gaminama. Tai, kas slėpėjo individo mintyse, tapo visiems prieinama“²⁶. Taigi, suvokiant interaktyvumą ir atvirumą vien iš technologinės perspektyvos, jie rizikuoja tapti formaliu žaidimu ir netgi nauja manipuliacijos ir reguliavimo forma. Kaip pastebi Johannesas Birringeris: „Kultūrinė ir meninė retorika, supanti interaktyvumą, yra išpūsta ir dažnai klaidinanti. Pasaulis netapo geresne ir demokratiškesne vieta, dalyvaujamasis dizainas – retas dalykas, o interaktyvus menas nei kiekvieną „vartotoją“ pavertė bendraautoriumi, nei vartotojui-žaidėjui suteikė tokį aktyvų vaidmenį ir saviraiškos laisvę, kokios galima buvo tikėtis.“²⁷ Šiaip ar taip, nors kultūrinės permainos, apie kurias rašo Sacco, daugeliu požiūrių atrodo visiškai neatsiejamos nuo komunikacinių technologijų raidos, ribų tarp vartotojo ir gamintojo, tarp meninės kūrybos ir suvokimo ištirpimas gali būti įvertinamas tik kompleksiskai įrašant technologinius veiksnius ir inovacijas į kultūros ar meno socialinės, ekonominės ir materialinės gamybos ir reprodukcijos visumą, t.y. į dominuojantį „aparata“.

„Aparato“ sąvoka pirmiausia sietina su Bertoldo Brechto *Apparat*, t.y. su meno kūrinų gamybos būdų ir sąlygų visuma, veikiančia nematomai ir anonimiškai, tarsi incognito, tačiau kartu darančia lemiamą poveikį kūrybos sampratai, formoms ir komunikacijai²⁸. Remiantis Brechto ir Walterio Benjamino sampratomis, išdėstytomis jo straipsnyje „Autorius kaip gamintojas“²⁹ (1934), aparatas reiškia laipsniškai didėjančių susijusių sąlygų ir konvencijų ratą – nuo konkretaus kūrinio formos ir turinio klausimo (kurį dar apima tradicinės humanistinės estetikos diskursas ir kuris tradiciškai dar

priskiriamas menininko kompetencijai) prie platesnių žanrinių, techninių ir organizacinių klausimų, vedančių galiausiai prie kultūros institucijų plačiausia prasme (spauda, žiniasklaida, medijos, meninė kūryba, mokslas, pramogos ir kt.). Taigi, arčiausiai aparato sampratos būtų sąvoka „institucija“, t.y. socialinės tvarkos, reguliuojančios meno gamybą ir komunikaciją, struktūros ir mechanizmai. Nors humanistinė estetika yra linkusi akcentuoti laisvą menininko valią ir betarpišką suvokimo procesą, o kūrybos ir suvokimo institucinį mechanizmą mato tik kaip neutralų įrankį, Brechto pozicija reikalauja socialinį meno funkcionavimą ir komunikaciją suvokti kaip meno *tekstualumo* komponentą. Kūrybiškumas, Benjamino ir Brechto požiūriu, yra determinuotas aparato, t.y. institucinės aplinkos, todėl tikrosios kultūrinės inovacijos negali apsiriboti estetika („atviras kūrinys“), technologija („atviras kodas“) ar rinkodaros strategijomis („*co-design*“) ir neįtraukti institucijų transformacijos ir revoliucionizavimo. Benjaminas tvirtina, kad, suvokiant revoliucinį menininką kaip gamintoją, ne tik atspindinti, bet ir dalyvaujanti gamybos santykiuose, privaloma kelti klausimą: kam priklauso gamybos įrankiai, t.y. institucijos? Pasielkdamas tuometinės Vokietijos kairiosios orientacijos meninius judėjimus – aktyvizmą ir naująjį objektyvizmą, Benjaminas parodo, kad, jo paties žodžiais: „politinis išitraukimas, kad ir koks revoliucingas atrodytų iš pirmo žvilgsnio, išlieka kontrrevoliucinis tol, kol rašytojas jaučia solidarumą su proletariatu ne kaip gamintojas, o tik per savo politinę poziciją.“³⁰ Tuo Benjaminas nori pasakyti, kad nepaisant savo meninės kūrybos turinio revoliucingumo, menininkas, palaikantis galiojančius gamybos instrumentus, būdus ir formas, veikia reakcingai. Brechto pasiūloma sąvoka *Umfunktionierung* („funkcinė transformacija“) žymi reikalavimą, kad menininkas ar intelektualas transformuotų kultūros gamybos aparatą, kad šis atitiktų socializmo ir klasių kovos poreikius. Kaip ir Benjaminas (kuris straipsnyje savo idėjas iliustruoja Brechto epinio teatro pavyzdžiais), Brechtas laikosi nuomonės, kad menininkas turi ne tik fokusuotis į naujų kūrinių ir naujo simbolinio turinio gamybą, bet ir į naujas meno kūrybos ir komunikacijos galimybes. Pasak

Brechto: „Atėjo laikas, kai meno kūriniai nebūtinai turi būti individuali patirtis (t.y. būti meno kūriniai), bet turėtų labiau akcentuoti institutų ir institucijų vertę ir transformavimą.“³¹ Kultūros kūrėjas, kaip siūlo knygos *Engineering Culture: on the Author as Digital Producer* autoriai, gali būti suvokiamas kaip kultūros inžinierius. *Inžinerija* šiuo atveju yra sąvoka, nurodanti techninę ar kultūrinę veiklą, panaudojančią žinias galiai kontroliuoti ir valdyti, t.y. taip panaudoti galią, kad paskatintų kaitą ir tarnautų viešajam interesui³².

Puikus pavyzdys, atskleidžiantis, kad tos pačios skaitmeninės technologijos gali būti panaudotos kuriant interaktyvų santykį radikaliau arba tradiciškiau, pateikiamas Christie Carson straipsnyje *Technologija kaip tiltas į publikos įtraukimą*³³. Išanalizavusi Didžiosios Britanijos nacionalinio teatro, Bristolio *Old Vic* ir Birmingemo repertuarinio teatro bendrą projektą *Stagework*³⁴, t.y. internetinį puslapį, kviečiantį lankytojus, ypač vaikus, gauti daugiau (nei įprastuose teatrų tinklalapiuose ir spektaklių programėlėse) papildomos informacijos apie spektaklius, jų kūrybos procesą, autorius, spektakliuose keliamas idėjas ir aptarti tą informaciją su mokytojais. Tinklapyje pateikiamas ištisų išpūdingas kiekis kiekvieną spektaklį, teatre dirbančius žmones ir teatro profesijas, atskiras teatro kūrybinės sistemas nušviečiančios informacijos pasinaudojant visais įmanomais komunikacijos kanalais (tekstais, vizualine ir filmuota medžiaga, interviu ir kt.), leidžiančiais individualiai arba mokytojams padedant (kiekvienam spektakliui parengta išsami mokytojams skirta mokymo medžiaga) pažinti teatro kūrybinį procesą anapus įprastos žiūrovams numatytos pasyviai vartojamos rinkodaros informacijos. Vis dėlto, pasak autorės, interaktyvumas čia tik iliuzinis. Internetinis puslapis, nors tariamai yra skirtas žiūrovui įtraukti, atskleisti jam tai, kas tradiciškai būna paslėpta nuo publikos akių, t.y. patį teatrinės industrijos vidų, iš tiesų tik įtvirtina tradicinį žiūrovo, kaip pasyvaus individo, sėdinčio tamsioje salėje, vaidmenį ir supratimą. Pasak Carson, santykis su vartotoju šiame projekte yra panašesnis į vujerizmą nei į dalyvavimą ir įsitraukimą: publikai atveriamas teatro kūrybinių praktikų virtuvė, tačiau tai padaroma tokiu būdu, kad ir

tinklapio formą, ir turinį visiškai kontroliuoja projekto autoriai. Jei šio projekto tikslas yra parodyti jauniems žiūrovams, kas yra svarbu ir jaudina teatre, tai gaunamas rezultatas yra kaip tik priešingas, nes visiškai apeinama tai, kas teatre ištis svarbu ir jaudina, t.y. gyvas įvykis ir dalyvavimas. Teatro kaip institucijos atvirumas čia įgyvendinamas efektyviai pasinaudojant technologijomis, tačiau visiškai neinvestuojant senojo teatro aparato, ir jam būdingos santykių visumos tarp uždaro profesionalių menininkų kuriamo turinio ir pasyviai tą turinį vartojančių žiūrovų salėje. Interaktyvumas čia netampa jokių institucinių inovacijų prielaida: teatro funkcijos, pačios teatro medijos ribos (nepaisant naujų technologijų panaudojimo) išlieka nepakitusios.

Kitas autorės pateikiamas pavyzdys – tai *Globe* teatro edukacinis projektas „Adopt an Actor“³⁵. Remiantis šiuo projektu atskiroms mokinių grupėms pasiūloma „įsivaikinti aktorį“, t.y. pasirinkti kurį nors naujai statomo spektaklio atlikėją ir komunikuoti su juo gyvai arba pasitelkiant interneto konferenciją (arba ir taip, ir taip), jam kuriant vaidmenį kiekvieną dieną. Pasinaudodamas interneto komunikacija, aktorius jį pasirinkusiai grupei praneša apie savo darbą, ieškojimus, problemas, o mokiniai užduoda klausimus ir komentarus. Taigi žiūrovai gali sekti aktoriaus kūrybinį kelią, darbą prie vaidmens iki pat finalinio įvykio, t.y. spektaklio premjeros (į kurią galiausiai visa grupė pakviečiama). Vaidmo konferencijų metu mokiniai iš viso pasaulio gali bendrauti su aktoriais, taip pat su kitais spektaklio kūrėjais, kad susidarytų vaizdą, kaip statomas spektaklis ir kas daro įtaką aktoriaus vaidmeniui. Tačiau svarbiausia pastebėti, kad projekte „Adopt an Actor“ aktoriai reaguoja į mokinių pastabas, ir praeityje buvo atvejų, kai mokinių pasiūlymai buvo įtraukiami į repeticijų procesą – taip mokiniai dalyvauja kūrybos procese ir gali realizuoti savo kūrybiškumą, kai jų idėjos atrodo įgyvendintos. Tai reiškia, kad taip mokiniams ne tik sukuriamas dalyvavimo ir įsitraukimo pojūtis, bet ir duodama reali galia – galimybė įsitraukti į dažniausiai mistifikuojamą, visiškai uždarą ir tradiciniame instituciniame teatro aparate nuo žiūrovų visiškai izoliuotą kūrybos procesą. Taigi, projekte

panaudojamos skaitmeninės technologijos (jų dėka per metus projekte gali sudalyvauti apie 50 000 mokinių ir mokytojų), tačiau kur kas svarbiau, kad peržengiami ir instituciniai barjerai: komunikacija tarp aktorių ir jaunųjų žiūrovų vadovaujantis projektu tampa labai asmeniška ir tiesioginė, žiūrovas įsileidžiamas į patį kūrybos proceso vidų, o teatro bendruomenė lygiaverčiais pagrindais įtraukia ir žiūrovus. Pasak autorės, šiame projekte teatras turi galimybę „sukurti savo dalyviams iš tikrųjų transformuojančią patirtį [...] Dalyvavimas ir nehierarchiška komunikacijos prigimtis, įgyvendinta šiame modelyje, atskleidžia tikrą technologijos galią ir paprastumą.“³⁶ Kartu, galima pridurti, šis projektas yra akivaizdžiai atviresnis, nes čia atvirumas nėra tik tariamas, bet įgyvendinamas transformuojant pačią teatro funkciją: greta uždaros elitarinės estetiškos produkcijos pasiūlomas lygiavertis masinės edukacijos tikslas. Be to, atveriamas pats kūrybinės produkcijos „kodas“, sudarant sąlygas mėgėjams dalyvauti kūrybos procese. Svarbiausia pastebėti, kad interaktyvus technologijų potencialas yra panaudojamas tiek, kiek pasiryžtama pakeisti instituciškai apibrėžtą kūrybos procesą, o ne vien technologiškai išplėsti pateikiamą informaciją.

Lietuvos teatro komunikacijos kontekste šiandien galima pastebėti išaugusį kūrybiško požiūrio į rinkodaros strategijas suvokimą. Teatro institucijose ne tik padidėjo specialistų, dirbančių rinkodaros srityje, skaičius, bet ir jų bendradarbiavimas, tinklai ir konferencijos, ir netgi tarpusavio konkurencija. Svarbiausi Lietuvos teatrai ima efektyviai panaudoti įvairius novatoriškus sprendimus, įtraukdami tokius komunikacijos būdus, kurie anksčiau nebuvo būdingi teatro produkcijos reklamose. Galima pastebėti, kad rinkodara tampa svarbiu raktažodžiu ir dažnai inovatyviais sprendimais gali pralenkti pačią kūrybinę produkciją. Pavyzdžiui, Nacionalinis Kauno dramos teatras tradicinius teatrų tinklalapių poskyrius papildė nauja „Teatro ONLINE“ iniciatyva „Teatro užkulisiai“³⁷. Galima būtų teigti, kad rinkodara Lietuvos teatro institucijose tampa stipriausiu faktoriumi ieškant atviresnių komunikacijos formų. Vis dėlto nesunku išvelgti ir tokio modelio keliamą grėsmę, kad pačių menininkų ir administracijos bei rinkodaros iniciatyvos liks

atskirti pasauliai, išlaikant tradicinį institucinį teatro pavidalą. Tokiu atveju inovatyvios rinkodaros žadinamų lūkesčių pati teatro produkcija neatitiks, o interaktyvios reklamos pakvies į tradicinį spektaklį, kur žiūrovui tenka vis tas pats pasyvus vaidmuo. Čia galima taip pat pridurti, kad dauguma teatro institucijų naudojasi skaitmeninių technologijų ir interneto siūlomomis galimybėmis, elektronine naujienų sklaida, *Facebook* puslapiais ir kt. Šios priemonės leidžia dvipusę informacijos tėkmę, dialogą su publika ir interaktyvų publikos įtraukimą į kasdienį teatro gyvenimą. Vis dėlto silpnė išlieka jų siauras panaudojimas, nesiekiant technologinių galimybių įtraukti plačiau nei reklamos tikslams, atverti patį teatro „kodą“ ir įtraukti žiūrovą į patį spektaklių gamybos procesą.

Kultūros atvirumo (nesvarbu, pasiekiamo tradicinėmis ar naujosiomis komunikacijos technologijomis) samprata turi peržengti ir grynai estetinius kūrinio matmenis, ir technologijų panaudojimą. Iš tikrųjų atviras tekstas negalimas be menininko ir publikos solidarumo. Tačiau toks solidarumas neįmanomas, kol kultūra ir menas yra pagrįsti mechanizmais, kurie yra nematomi ir neprieinami, o ir toliau egzistuoja kaip specializuota profesionalų kuriama produkcija. Pasak Benjamino: „Kas ištis yra svarbu, tai kūrinio pavyzdinis pobūdis, pirma, gebantis paskatinti kitus kurti ir, antra, duodantis į rankas patobulintą aparatą. Ir toks aparatas bus tuo geresnis, kuo daugiau vartotojų jis bus pajėgus paversti kūrėjais, t.y. kuo daugiau skaitytojų arba žiūrovų ims bendradarbiauti.“³⁸

Straipsnis parengtas projekto „Kultūros institucijų komunikacinių kompetencijų plėtra ir kūrybos visuomenės kontekste“ (Nr. VP1-3.1-MM-08-K-01-017) metu. Projektą finansuoja Europos socialinis fondas.

Nuorodos

¹ Pier Luigi Sacco. *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. Internetinė prieiga: http://www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco_culture-3-0_CCIs-Local-and-Regional-Development_final.pdf [žiūrėta 2013 spalio 1].

² Išsamesnę (nors bendrais bruožais ir logika panašią)

- kultūros institucijų ir rinkos raidos analizę pasiūlo Raymondas Williamsas knygoje *Kultūros sociologija*: jis kultūros rinkos raidoje išskiria atskirus etapus nuo amatininkystės iki korporacinio profesionalizmo (kuris sutaptų su *Kultūra 2.0* samprata), žr. Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, The University of Chicago Press, 1995, p. 38–52.
- ³ Pier Luigi Sacco. *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. Internetinė prieiga: http://www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco_culture-3-0_CCIs-Local-and-Regional-Development_final.pdf [žiūrėta 2013 spalio 1].
- ⁴ Ten pat.
- ⁵ Žr. pavyzdžiui, C.K. Prahalad and Venkat Ramaswamy. *The Future of Competition: Co-Creating Unique Value with Customers*, Harvard Business Press, 2004.
- ⁶ John Hartley. *Creative Industries*. In: *Creative Industries* / ed. by John Hartley, Blackwell Publishing, 2005, p. 18.
- ⁷ Dalyvaujamoji politika (*participatory politics*) – tai interaktyvūs lygys pagrįsti (*peer-based*) veiksmai, per kuriuos individai ir grupės siekia tarti savo žodį ir daryti įtaką viešųjų klausimų sprendimams.
- ⁸ Pvz., piliečiai žurnalistai, mobiliųjų telefonų filmavimo kameromis kuriantys naujas informacijos sklaidos formas ir naują viešąją disidentizmą.
- ⁹ Plačiau žr. *Explaining Institutional Innovation: Case Studies from Latin America and East Asia* / ed. by Richard F. Doner, Social Science Research Council, 2010; John Hagel, John Seely Brown, Lang Davison. *The Power of Pull*, Basic Books, 2010; taip pat žr. vertingus tyrimus, paskelbtus Kolumbijos universiteto Organizacinių inovacijų centro. Pasak šio centro: verslo centrai, universitetai, muziejai, ligoninės, ne pelno organizacijos ir viešosios įstaigos susiduria su organizacinės inovacijos poreikiu, išylančiu kraštutinio neužtikrintumo sąlygomis. Šį neužtikrintumą sukelia radikalūs rinkų kintamumas ir sparčios technologinės inovacijos, akivaizdžiai suaktyvintos skaitmeninių įrankių, kurių dėka šiandien mums prieinama tekstinė, garso, vizualinė ir duomenų bazių informacija, pateikta visa apimančiose interaktyviose aplinkose. Tai skatina naujos *heterarchiškos* organizacinės formos išsikristalizavimą. Heterarchijas apibūdina horizontali organizacinės įvairovės koordinacija ir žinių išplitimas, kertantis daugybę vertinimo kriterijų. Internetinė prieiga: <http://www.coi.columbia.edu/index.html> [žiūrėta 2013 rugsėjo 7 d.]
- ¹⁰ John Holden, *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*, Demos, 2006.
- ¹¹ Stevenas Johnsonas knygoje *Savi-organizacija: sąsajos tarp skruzdžių, protų, miestų ir programinės įrangos* efektingas pirmuonių organizmų gleivinių savaiminis elgesys lyginamas su pagal panašią logiką save organizuojančia miestų kultūros (klasterių) ir kompiuterinių tinklų plėtra (žr. Steven Johnson. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*, Touchstone, 2002).
- ¹² Žr. Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwarzman, Peter Scott, Martin Trow. *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London: Sage, 1994.
- ¹³ Žr., pavyzdžiui, Britanijos gamtos muziejaus ir Lan-kasterio universiteto 2002 metais pradėtą projektą *Amateurs as Experts: Harnessing New Knowledge Networks for Biodiversity*. Internetinė prieiga: <http://www.lancaster.ac.uk/fss/projects/ieppp/amateurs/> [žiūrėta 2013 m. spalio 6 d.].
- ¹⁴ Žr. Umberto Eco. *Atviras kūrinys*, Vilnius: Tyto Alba, 2005.
- ¹⁵ Žr. Roland Barthes. *Image-Music-Text*, Hill and Wang, 1977, p. 142–148.
- ¹⁶ Žr. Roland Barthes. *S/Z*, Blackwell, 1974, p. 3–16.
- ¹⁷ Žr. Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*, Les Presse Du Reel, 1998. Žr. taip pat įvairių dalyvavimo formų postmoderniame mene teorijų ir praktikų dokumentų antologiją: *Participation* / ed. by Claire Bishop, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2006.
- ¹⁸ Angliškai atitinkamai: *open access, free content, creative commons, crowdsourcing, open research, peer-to-peer, co-creation, free culture*.
- ¹⁹ Žr. Jay David Bolter, Richard Grusin. *Re-Mediation: Understanding New Media*, The MIT Press, 1999.
- ²⁰ Atviro kodo internetinę bendruomenę sudaro didžiulis skaičius atsidavusių programišių, kurie tuo pat metu yra ir vartotojai, ir kūrėjai. Už jų pastangas (formuojant ir koreguojant programinę įrangą ar pranešant apie aptiktus trūkumus) nėra suteikiama jokia piniginių kompensacija, todėl noras prisidėti prie bendruomenės ir dalyvauti turi būti paaiškinamas kitaip nei racionali užmokesčio ir naudos principu. Erico S. Raymondo knygoje *The Cathedral and the Bazaar* siūlo atviro kodo bendruomenės laikyti dovanos kultūros forma, kur socialiniai ryšiai nėra reguliuojami pinigų ar prekių mainų, bet dovanojimo ekonomika. Žr. Magnus Bergquist, Jan Ljungberg. *The Power of Gifts: Organizing Social Relationships in Open Source Communities*. In: *Information Systems Journal* 11, Blackwell Science, 2011.
- ²¹ Žr. William Bowles. *The Macintosh Computer – Archetypal Capitalist Machine?* Internetinė prieiga: <http://www.williambowles.info/sa/maccrit.html> [žiūrėta 2013 m. spalio 6 d.].
- ²² Ten pat.
- ²³ Žr. Lev Manovich. *Naujųjų medijų kalba*, Mene, 2009, skyrius *Interaktyvumo mitas*, p. 130–136.
- ²⁴ Lev Manovich. *Naujųjų medijų kalba*, Mene, 2009, p. 135.
- ²⁵ Ten pat, p. 135–136.
- ²⁶ Ten pat, p. 135.
- ²⁷ Johannes Biringier. *Saira Virous: Game Choreography in Multiplayer Online Performance Spaces* In: *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* / ed. Susan Broadhurst and Josephine Machon, Palgrave Macmillan, 2011, p. 47.
- ²⁸ Žr. Bertold Brecht. *The Modern Theatre is the Epic Theatre*. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 1964.
- ²⁹ Žr. anglišką tekstų rinkinį, į kurį įeina ir *Autorius kaip gamintojas*, žr. Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* / ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, Harvard University Press, 2008.
- ³⁰ Ten pat, p. 87.
- ³¹ Bertold Brecht. *The Modern Theatre is the Epic Theatre*. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 1964, p. 141.
- ³² *Engineering Culture: On “The Author as (Digital) Producer”*. In: *DATA browser #02* / ed. by Geoff Cox & Joasia Krysa, published by Autonomedia, 2005.

³³ Christie Carson. *Technology as a Bridge to Audience Participation*. In: *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* /ed. by Susan Broadhurst and Josephine Machon, Palgrave Macmillan, 2011.

³⁴ Žr. <http://www.stagework.org.uk/stageworks/index.html> [žiūrėta 2013 spalio 14 d.]

³⁵ <http://www.shakespearesglobe.com/education/discover-space/adopt-an-actor> [žiūrėta 2013 spalio 14 d.]

³⁶ Christie Carson. *Technology as a Bridge to Audience Participation*. In: *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* /ed. by Susan Broadhurst and Josephine Machon, Palgrave Macmillan, 2011, p. 191.

³⁷ Žr. <http://dramoteatras.lt/teatro-uzkulisiai/> : „Teatras ONLINE“ – tai dar 2013 metų pavasarį Nacionaliniame

Kauno dramos teatre (NKDT) gimusi istorinių teatro spektaklių įrašų pristatymo visuomenei idėja, kurią inicijavo Vilniaus universiteto Kultūros vadybos studijų programos studentų grupė. Teatro meno specifika lemia, kad, prabėgus daugeliui metų, net patys genialiausi spektakliai vis dėlto lieka „dulkėti“ auksiniuose teatro istorijos puslapiuose, taip ilgainiui išdildami iš žmonių atminties. Kauno dramos teatras siekia, kad sceninį gyvenimą užbaigę vertingiausi spektakliai pasiektų žiūrovą ir šią dieną – tegul ne teatro scenoje, bet per kompiuterio ekraną. Čia galite nemokamai žiūrėti NKDT archyvinių spektaklių įrašus, dokumentinę medžiagą, niekur kitur nepublikuotus interviu su kūrėjais!“

³⁸ Walter Benjamin. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* /ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, Harvard University Press, 2008, p. 89.

Edgaras KLIVIS

Vytautas Magnus University, Lithuania

THE COMMUNICATION OF CULTURAL INSTITUTIONS: OPEN SOURCE AND CONSUMER AS PRODUCER

Key words: art communication, art institutions, open source, interactivity, audience participation, technology, apparatus, theatre.

Summary

The Italian economist Pier Luigi Sacco, a representative of the *European Expert Network on Culture*, in his presentation “Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming” claims that contemporary situation in European culture is marked by the transition towards a new stage in the historical development. Characteristic to this new stage is the expansion of the possibilities of the production as opposite to the expansion of the demand and audiences in the previous stage, called *Culture 2.0*. New digital technologies make the professional tools for producing, treating and communicating texts, still and moving images, sound and multimedia available to almost everyone. Eventually, it is getting impossible to make a distinction between cultural producer and consumer. Such situation, as well as many other modern practices and grounding theories, that emphasize a changing consumer’s position in the field of economy, computer software, politics, media, institutions and finally in the cultural and creative spheres, is described by the term “prosumer” proposed by Alvin Toffler in 1980’s.

Both Sacco and other theorists of the new developments in contemporary culture point out that the new possibilities came up mostly due to the technological factors such as ICT, Internet, Cellular Network, etc. For example, such prevailing concepts for productive participation as *open source* or *interactivity* are used to pinpoint alternative cultural practices (open access, free content, creative commons, crowdsourcing, open research, peer-to-peer, co-creation, free culture, etc.) retaining however the undertone of their prior technological context. However, the article argues, that by putting too much stress on the technological factors we risk to underestimate other, namely, political, economic and above all institutional contexts and their significance for real cultural change. The recent technological possibilities for involving the user, the spectator, the consumer of cultural goods may remain a purely formal appearance or even submerge him/her into even deeper passivity as the user becomes still deeper dependent on the “user-friendly” software programmes. Thus, technology, as well as audience involvement, interactivity or

participation has to be considered in a complex relationship to the totality of social, economic and material production and reproduction, the Apparatus.

A good example of how digital technologies can be used for art communication in a traditional way or participation-based way is described by Christie Carson in her article “Technology as a Bridge to Audience Participation”. The comparison of two examples of how theatres use the Internet for communication, points out that eventually it is not the technology as such that makes the difference but rather the willingness of the institutions to change the deep-rooted understandings of Creation, Artist, Theatre, Audience, etc., in short the traditional apparatus (as described by Bertold Brecht and Walter Benjamin). The recent developments of audience communication in Lithuanian theatres also often stand for technological, formal and aesthetical notion of audience involvement rather than looking for a true solidarity of artists and their public and breaking the barriers of the specialized professionalism.

Gauta 2013-11-05

Parengta spaudai 2013-11-25

KOMUNIKACIJOS SAMPRATA MUZIEJUOSE: DIALOGO LINK

152

I I . V A R I A

Reikšminiai žodžiai: muziejus, visuomenė, komunikacija, informacijos ir komunikacijos technologijos, nesutarimo erdvė, kontaktinė zona, dialogu pagrįstas interaktyvumas.

Straipsnis yra skirtas aptarti teorinėms prieigoms, kuriomis naudojantis būtų galima analizuoti muziejaus komunikacijos su visuomene ypatumus ir vertinti muziejaus, kaip svarbaus kultūrinių ir kūrybinių industrijų elemento, komunikacines kompetencijas. Straipsnyje bus kalbama apie šiuolaikines kultūros teorijas, susijusias su muziejų tyrimų (*museum studies*) sritimi. Nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio pasaulyje plėtojama muziejų tyrimų disciplina formavosi veikianti įvairių filosofinių, socialinių, antropologinių, kultūrinių teorijų ir konceptų. Tokios teorijos, kaip semiotika, struktūralizmas, poststruktūralizmas, postkolonializmas ir kt., Jacques'o Derrida *différance*, Michelio Foucault diskurso, Roland'o Barthes'o *autorius mirties* konceptai, tapatybės politikos idėjos ir kt. leido suvokti muziejų kaip komunikacinę sistemą, veikiančią sudėtingomis politinių, ekonominių ir kultūrinių interesų sąlygomis¹. Šiame straipsnyje siekiama ne apžvelgti muziejų tyrimų sritį paveikusias kultūros teorijas, o išryškinti tas idėjas, kurios leistų atidžiau panagrinėti muziejaus komunikacijos su esamais ir potencialiais lankytojais ypatumus.

Pastarąjį dešimtmetį muziejinės komunikacijos tyrimai didelį dėmesį kreipia į informacijos ir komunikacijos technologijų naudojimą muziejų veikloje. Skaitmeninės medijos yra stipriai pakeitusios komunikacijos su lankytojais pobūdį tiek fizinėje (ekspozicijose), tiek virtualioje (internete) muziejų erdvėje. Lietuvos muziejai, ypač didieji, taip pat gana sparčiai į savo veiklą diegia technologines

naujoves, vykdomas didelis nacionalinės reikšmės muziejinių vertybių skaitmeninimo projektas². Tačiau analizuojant muziejų komunikaciją su visuomene nepakanka tyrinėti naujųjų medijų naudojimo muziejuose faktų. Naujausiame šiai temai skirtame lietuviškame tyrime, 2012 m. publikuotame Žilvinės Gaižutytės-Filipavičienės straipsnyje *Meno muziejai ir medijos*, apžvelgiama, kiek ir kokio tipo naujųjų technologijų naudoja Lietuvos meno muziejai – nuo kompiuterinių terminalų ekspozicijose iki tinklalaidžių internetinėse svetainėse³. Toks tyrimas leido priėti tik prie gana akivaizdžių konstatuojamojo tipo išvadų, teigiančių, kad Lietuvos meno muziejų ekspozicijose naujosios technologijos taikomos gana ribotai, o virtualioje erdvėje pastebimas technologinių priemonių įvairėjimas ir platesnis panaudojimas⁴. Tačiau į svarbesnius klausimus – kaip naujųjų technologijų taikymas veikia muziejinę komunikaciją su lankytojais ir jos turinį? kokia vieta naujoje komunikacijoje tenka muziejui, iš vienos pusės, ir visuomenei, iš kitos pusės? ar šioji komunikacija gali turėti įtakos pačiam santykiui su muziejumi? – liko neatsakyta. Šio straipsnio prieda yra ta, kad, norint tyrinėti naujosios muziejaus komunikacijos su visuomene galimybes ir iššūkius, reikia atkreipti dėmesį į pačios muziejinės komunikacijos problematiką. Kritiškas, istoriniais ir filosofiniais argumentais paremtas muziejaus komunikacijos su visuomene tyrimas leistų ne tik fiksuoti, kiek ir kokių naujųjų informacijos ir komunikacijos priemonių naudoja muziejai, bet ir panagrinėti jų naudojimo būdus, tikslus ir intencijas.

Muziejaus ir komunikacijos sąvokų pora kelis šimtus metus skaičiuojančioje modernių muziejų istorijoje yra sąlyginai nauja. Pasaulinėje muziejų praktikoje ir teorijoje ji įsitvirtino per pastaruosius 40 metų, dažnai yra siejama su XX a. 8 deš. pabaigoje – 9 dešimtmetyje nuvilnijusia naujosios muzeologijos banga. Palyginti su „senąja“, arba tradicine, muzeologija, kuri daugiausiai tyrinėjo muziejinių objektų priežiūros, muziejų valdymo ir išlaikymo klausimus, naujoji muzeologija apibrėžiama kaip mokslas, tiriantis muziejaus vaidmenį visuomenėje. Susiformavusi kaip reakcija į perdėm instrumentišką muziejaus sampratą, naujoji muziejų teorija ėmėsi gvildinti ideologinius, politinius ir kultūrinius muziejaus santykio su visuomene aspektus, kurie neišvengiamai supa tiek muziejinių kolekcijų formavimą, tiek muziejinių objektų atranką ir eksponavimą⁵.

Iki XX a. II pusės pagrindine muziejaus funkcija buvo laikomas natūrinių ir kultūrinių vertybių kaupimas, saugojimas, tyrimas ir viešas rodymas. Kadangi semiotiniu požiūriu bet koks reprezentacijos veiksmas yra kalbos aktas, komunikacija ir tuometinėje muziejaus sampratoje sudarė integralią muziejinės veiklos dalį, tačiau nebuvo programiškai keliamas ir apmąstomas muziejaus veiklos uždavinys. 1995 m. priimtame Lietuvos muziejų įstatyme ir šiandien sąvoka „komunikacija“ nėra vartojama: „Muziejus – juridinis asmuo, veikiantis kaip biudžetinė, viešoji įstaiga ar kitos teisinės formos juridinis asmuo, įsteigtas įstatymų nustatyta tvarka, kurio svarbiausia veikla yra kaupti, saugoti, restauruoti, tirti, *eksponuoti* bei *populiarinti* materialines ir dvasines kultūros vertybes bei gamtos objektus.“⁶

Iki 2007 m. sąvokos „komunikacija“ nebuvo ir tarptautiniuose ICOM (The International Council of Museums – Tarptautinės muziejų tarybos), į kurią įeina ir Lietuvos nacionalinis komitetas, dokumentuose, kurie apibrėžia muziejaus funkcijas. Tik naujausiame ICOM statute, priimtame 2007 m. Vienoje, matome pokytį – žodį „populiarinti“ (*promote*) pakeitė žodis „komunikuoti“ (*communicate*): „Muziejus yra nesiekianti pelno, nuolat tarnaujanti visuomenei ir jos tobulėjimui atvira publikai institucija, kuri įsigyja, konservuoja, tyrinėja, *komunikuoja* ir *eksponuoja* žmonijos ir ją supančios aplinkos

materialų ir nematerialų paveldą švietimo, studijų ir malonumo tikslais.“⁷

Iš pažiūros gali atrodyti, kad lietuviško dokumento sąvoka „populiarinti“ ir naujoji tarptautinio dokumento sąvoka „komunikuoti“ mažai kuo skiriasi. Tačiau čia vertėtų atkreipti dėmesį, kad „komunikacijos“ sąvoka yra platus ir nevienareikšmis terminas ne tik komunikacijos moksle, bet ir muziejų tyrimų srityje. Štai dar viename ICOM dokumente, 2010 m. išleistame muzeologijos terminų žodynyje *Key Concepts of Museology*, muziejų komunikaciją siūloma apmąstyti išskiriant du pačius bendriausius komunikacijos tipus. Pirmasis vadinamas vienakrypte, arba transmisine, komunikacija, kurioje informacijos tekėjimo procesas įsivaizduojamas taip: siuntėjas → pranešimas → gavėjas. Antrasis komunikacijos tipas vadinamas interaktyvia komunikacija, kuri remiasi abipusiais mainais arba schema siuntėjas ↔ pranešimas ↔ gavėjas⁸. Sąvoka „populiarinti“, kuri suponuoja informacijos judėjimą iš siuntėjo gavėjui, atitinka pirmąją komunikacijos tipą. Reikia pastebėti, kad Lietuvos kontekste vienakryptės komunikacijos sampratos laikomasi ne tik norminiuose, muziejų veiklą reglamentuojančiuose dokumentuose, bet ir akademiniuose muziejų tyrimuose⁹. O pasaulyje muziejų teorija ir praktika vis labiau akcentuoja interaktyvios komunikacijos svarbą.

Norint išvengti painiavos, reikėtų apsibrėžti sąvokos „interaktyvumas“ reikšmes. Komunikacijos temai skirtuose muziejų tyrimuose pasitaiko, kad „interaktyvumo“ terminas vartojamas siaurąja prasme, kaip naujųjų informacijos ir komunikacijos priemonių techninė savybė, padaranti galimas aktyvias sąsajas su vartotoju¹⁰. Šiame tekste „interaktyvumas“ bus suprantamas kaip komunikacijos, paremtos abipusiais mainais tarp komunikuojančių pusių, tipas. Laikomasi nuostatos, kad elektroninių technologijų panaudojimas dar nereiškia interaktyvios komunikacijos tarp muziejaus ir lankytojo, nors ir gali padėti ją sukurti. Kita vertus, auganti interaktyvios komunikacijos muziejų veikloje reikšmė yra susijusi ne tik su naujųjų medijų paplitimu. Kaip teigia kultūros teoretikė Michelle Henning, nereikėtų perdėti medijų įtakos muziejams, nes pats muziejus savo prigimtimi ir veikimo principais yra medija¹¹. Tad

toliau šiame straipsnyje bus labiau gilinamasi į bendruosius muziejinės komunikacijos interaktyvumo klausimus, siejant juos su istoriškai susiklosčiusių muziejaus ir visuomenės santykių problema. Straipsnio pabaigoje į muziejinės komunikacijos svarstymų lauką įtraukiamas ir naujųjų medijų naudojimas muziejų komunikacijoje su visuomene, atkreipiant dėmesį į nevienareikšmį ryšį tarp technologijos ir interaktyvumo.

MUZIEJUS – „NESUTARIMO ERDVĖ“?

Į bendrą muziejaus ir visuomenės santykių problemą atidžiau pažvelgti skatina jau keliasdešimt metų vykstanti muziejaus institucijos kritika, paremta idėjomis, atėjusiomis iš politinės filosofijos, kritinės (socialinės) teorijos, taip pat kultūros ir medijų studijų srities. Svarbiausias kritikos taikyns – ilgą laiką gyvavęs muziejaus įsivaizdavimas (ir vaizdavimas) kaip neutralios, nešališkos erdvės, kuri niekaip nesusijusi su socialinio gyvenimo kontroversijomis ir veikiau yra skirta estetinei kontempliacijai, savišvietai ir dvasiniam tobulėjimui. „Nekaltą“ muziejaus vaizdinį XX a. 10-ojo dešimtmečio tyrimuose pakeitė muziejaus kaip galios institucijos paveikslas. Veikiant Michelio Foucault diskurso teorijai į muziejų pradėta žvelgti kaip į žinomą gaminančią ir platinančią instituciją (muziejus, kaupdamas, klasifikuodamas ir savaip pateikdamas eksponatus, kuria tam tikrą pasaulio vaizdą), kaip į publikos disciplinavimo įrankį ar net priemonę naujam subjektui kurti (pvz., XIX a. atsiradęs nacionalinis muziejus iš prastuomenės turėjo sukurti piliečius, o tame pačiame amžiuje išpopuliarėjusios pasaulinės mugės savo lankytojus vertė moderniais vartotojais)¹². Tačiau toks muziejaus įsivaizdavimas, žvelgiant iš komunikacijos perspektyvos, yra perdėm vienakryptis: muziejus čia iškyla kaip indoktrinuojanči vieta, o publika – kaip inertiška, institucijos diktatui paklustanti masė. Šį požiūrį papildė kitos teorijos, siūlančios suvokti muziejų kaip sudėtingesnę, skirtingų interesų, požiūrių ir galios pozicijų paženklintą vietą, kurią galima pavadinti „nesutarimo erdve“ (*site of contention*).

Nemažai muziejų tyrimų srities veiklų, nagrinėjančių įvairius socialinius muziejaus veiklos klausimus,

atreikia dėmesį, kad nesutarimo, prieštaravimo, konflikto tarp skirtingų suinteresuotų grupių sąlygos pagrindžia patį muziejaus reiškinį, jo vietą ir funkcijas modernioje visuomenėje. Galima išskirti bent tris muziejaus fenomeno aspektus, kurie atskleidžia šią modernios visuomenės instituciją kaip iš esmės konfliktišką, prieštaravimų pilną erdvę.

Pirma, tai muziejaus veiklos pagrindą sudarantis kultūrinių ir natūrinių objektų įmuziejimo procesas. Į muziejinę kolekciją ir ekspozicijas patekę daiktai paprastai yra atskiriami nuo autentiškos aplinkos ir taip paranda ne tik pirminę paskirtį, bet ir ankstesnes reikšmes. Štai ritualiniais tikslais kurti ir funkcionavę artefaktai tampa estetinė verte „pasižyminčiais“ meno kūriniais, o funkcionalūs istoriniai daiktai paverčiami ideologinę žinią nešančiais ženklais. Muziejinių objektų reikšmės nėra įgimtose ar stabilios, jos gali priklausyti tiek nuo ekspozicijos, kurioje objektas atsiduria, pasakojimo¹³, tiek nuo bendros muziejaus veiklos ir jos kaitos¹⁴. Persikrstant muzealijų reikšmės neišvengiamai ne tik susiduria skirtingi požiūriai ir interesai, bet ir pasireiškia galia. Tai geriausiai iliustruoja nevakarietiškos kultūros objektų likimas imperiniuose muziejuose, kur gentiniams artefaktams buvo priskirtos reikšmės, atspindinčios vakariečių įsivaizdavimą apie kultūrinį „kitą“¹⁵. XX a. II pusėje, žlugus kolonijiniams režimams, šią problemą išryškino ne tik muziejų teoretikų tekstai, bet ir pokyčiai muziejų veikloje – nevakarietškų objektų repatriacijos atvejai, čiabuvių dalyvavimas muziejų veikloje ir gentinių muziejų steigimas.

Antra, muziejų kaip konflikto erdvę nusako ir istoriškai susiklosčiusios modernaus muziejaus funkcijos valstybės ir visuomenės gyvenime. Vakarų pasaulyje muziejus kaip vieša institucija formavosi XVIII–XIX a. kartu su modernia tautine valstybe ir nuo pat pradžių tarnavo kaip „simbolinio sandorio tarp lankytojo ir valstybės vieta“¹⁶. Muziejus turėjo sukurti modernios valstybės ir jos piliečių vaizdinį, stiprinti ir palaikyti kolektyvines, pirmiausia nacionalines, tapatybes. Šis muziejams keliamas uždavinys tebėra aktualus ir šiandien, vykstant „istorijos demokratizacijai“ ir įvairioms dekolonizuotoms mažumoms siekiant iš naujo įtvirtinti savo tapatybę¹⁷. Tačiau nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio vis išskylančios vieši debatai

dėl istorijos reprezentacijų muziejinėse ekspozicijose atskleidė, kad muziejus yra ne tik atminties, bet ir ginčų dėl atminties vieta. Susan A. Crane, tyrinėjusi kontroversiškas publikos reakcijas į JAV ir Vokietijos muziejų parodas, teigia, kad muziejus yra ne tik atminties institucija, kuri gamina istorinę sąmonę, bet ir nesutarimo erdvė, kurioje susiduria asmeniniai žmonių prisiminimai ir oficialios istorijos versijos, individualūs lankytojų lūkesčiai ir institucinės arba akademinės intencijos¹⁸.

Trečia, prieštarą muziejaus prigimtį atskleidžia ne tik jam būdingos kolekcionavimo ir eksponavimo praktikos, bet ir santykis su lankytojais. Nuo pat pradžių modernus muziejus tapo ta viešąja erdve, kurioje susidūrė skirtingos socialinės klasės: įsitvirtinusi aukštuomenė ir kylanti buržuazija. XX amžiuje, keičiantis visuomenės struktūrai, muziejus išliko ryškia socialinės diferenciacijos vieta. Viename garsiausių sociologinių meno muziejų publikos tyrimų prancūzų mokslininkas Pierre'as Bourdieu parodė, kad muziejų lankymas glaudžiai susijęs su simbolinio kapitalo, t.y. socialinio statuso, turėjimu ir kaupimu, o skirtumai tarp visuomenės klasių muziejuje išryškėja it po didinamuoju stiklu¹⁹. Nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio muziejai patyrė stiprią „demokratizavimosi“ bangą, pirmiausia išryškindami pramoginį muziejaus lankymo aspektą: neatskiriama muziejų struktūros dalimi tapo kavinės, suvenyrų kioskai, knygynai, informaciniai ir edukaciniai padaliniai, nuolatinės ekspozicijos papildė laikinos parodos, o didžiųjų muziejų pastatus – atraktyvi šiuolaikinė architektūra²⁰. Tačiau kritikai teigia, kad, dėl minėtų permainų nuolat augant muziejų lankytojų skaičiui, lankytojų spektras socialinės klasės požiūriu beveik nesikeičia. Atrodo, kad daugeliui socialinių grupių muziejus lieka „simbolinio smurto erdvė“, įtvirtinančia klasinius skirtumus tarp saviškio ir prašalaičio²¹.

Aptarti trys muziejaus reiškinių modernioje visuomenėje apibūdinantys aspektai išryškina, jog tai, ką vadiname muziejumi, yra prieštarą, konfliktiška ar net smurtinė erdvė. Tokį iš pažiūros negatyvų muziejaus vaizdinį savaip yra conceptualizavęs antropologas Jamesas Cliffordas. Jo teorijoje apie muziejų kaip „kontaktinę zoną“ (contact zone) negatyvus „nesutarimo erdvės“ vaizdinys

yra permąstomas ir kaip produktyvus, suteikiantis galimybę naujai pažvelgti į muziejaus ir visuomenės santykių problemą²².

„Kontaktinės zonos“ terminą Cliffordas pasiskolino iš postkolonializmo teoretikės Mary Louise Pratt, kuri savo knygoje *Imperial Eyes: Travel and Transculturation* kontaktine zona pavadino koloniją, pavergėjų ir pavergtųjų susidūrimą: „Kolonijinių susidūrimų erdvė, vieta, kurioje žmonės, geografiškai ir istoriškai nutolę, sueina į kontaktą vienas su kitu ir užmezga ilgalaikius ryšius, paprastai lydimus prievartos, visiškos nelygybės ir beveik neišsprendžiamų konfliktų.“²³ Atkreipusi dėmesį į nelygiavertį, galios nulemtus santykius tarp skirtingų pusių, Pratt akcentuoja, kad kontaktinėje zonoje išryškėja paradoksus šių santykių pobūdis. Čia veikia ne tik užkariavimas ir dominavimas, bet ir susidūrimas, sąveika, kuri formuoja tiek kolonisto, tiek kolonizuotojo subjektą. Kolonijinių susidūrimų erdvę sudaro ne tik priespauda ir išnaudojimas iš vienos pusės, bet ir įvairios atsako formos iš kitos, paremtos smalsumu, kelionių troškimu ar ekonomine nauda. Todėl Pratt pabrėžia „interaktyvias, improvizacines kolonijinių susidūrimų dimensijas /.../ [Toks požiūris] atkreipia dėmesį į tai, kaip subjektai formuojasi ir yra formuojami santykių su kitais“²⁴.

Pasak Cliffordo, muziejus taip pat yra kolonijinė struktūra: centras čia suvokiamas kaip vieta, kuri surenka, o periferija – kaip tyrimų ir atradimų teritorija. Muziejai paprastai įsikūrę metropolijoje ir mielai prisiima autoritetu paremtą galią saugoti ir interpretuoti iš periferijos surinktas vertybes²⁵. Centro ir periferijos logiką galima pritaikyti ne tik geografiškai, bet ir socialiniu požiūriu vienoje valstybėje, regione ar net mieste. Žemesnio socialinio sluoksnio gyventojams miesto dailės muziejus gali būti toks pats tolimas, kaip ir kitas kontinentas²⁶. Apie kontaktinę zoną Cliffordas pradėjo mąstyti kolonijiniame muziejuje, tiesiogine to žodžio prasme, pakviestas pakonsultuoti dėl Šiaurės vakarų kranto indėnų genčių kolekcijos Portlando dailės muziejuje. Straipsnyje *Museums as Contact Zones* aprašytas muziejaus darbuotojų susitikimas su išorės ekspertais ir suinteresuota grupe, t.y. genčių atstovais, atskleidžia minėtuosius kolonijinės sąveikos paradoksus. Muziejus kaip galios struktūra

tikėjosi vienpusių mainų – konsultantai ir genčių atstovai turėjo praturtinti muziejaus ekspozicijas naujomis, „teisingesnėmis“ eksponatų interpretacijomis, tačiau genčių atstovai pareikalavo abipusių mainų – užuot pasakoję apie objektus, jie dalijosi savo istorijomis ir išreiškė norą, kad muziejus gintų jų teises, t.y. užimtų politinę poziciją. Abiem pusėms aktualių, tačiau skirtingų lūkesčių ir interesų susikryžavimas atskleidė, kad muziejus pasižymi „kontaktinės zonos“ bruožais.

Cliffordo teigimu, produktyvus muziejaus kaip „kontaktinės zonos“ suvokimas atsiranda, kai muziejus įsisąmonina savo paties prieštarumą ir ima abipusiškai sąveikauti su įvairiomis socialinėmis grupėmis ir bendruomenėmis, užuot tiesiog švietęs ar tobulinęs publika²⁷. Netgi konsultavimasis su suinteresuotomis grupėmis ar panašios komunikacijos formos neišsemia sąveikos idėjos turinio. Sąveika atkreipia dėmesį į ginčą ir derybas kaip į pagrindinį komunikacijos elementą, palikdama nuošalyje klausimą, kas turi „prigimtine“ teisę suteikti reikšmes muziejiniais objektams ir iš jų kurti ekspozicinį pasakojimą – ar suinteresuotos grupės, turinčios specifinę patirtį ir ryšį su eksponatais, ar muziejaus „autoritetas“. „Kontaktinės zonos“ konceptas akcentuoja tokį muziejinės komunikacijos tipą, kuris būtų pagrįstas *dalijimusi atsakomybe*.

Cliffordo „kontaktinės zonos“ konceptą galima laikyti reikšmingu indėliu į muziejų tyrimų sritį dėl to, kad jis praplečia suvokimą, kaip muziejus funkcionuoja visuomenėje ir kokie komunikaciniai modeliai iš to kyla. Neišvengiami šio modelio parametrai yra ginčas ir derybos, todėl muziejinę komunikaciją reikėtų vertinti ne kaip vienkryptę informacijos perdavimo sistemą, o kaip interaktyvią sąveiką, kurios metu visos komunikacijoje dalyvaujančios pusės daro poveikį vienos kitoms ir kartu kuria komunikacinį pranešimą.

DIALOGO GALIMYBĖS MUZIEJUJE

Per muziejaus kaip „kontaktinės zonos“ prizmę galima pažvelgti, kokias galimybes suteikia naujų informacijos ir komunikacijos priemonių naudojimas muziejų komunikacijoje su visuomene. Įvairios techninės priemonės, padedančios sukurti

aktyvesnį lankytojo ryšį su eksponatais, muziejų ekspozicijose ir kitokio tipo reginiuose yra naudojamos nuo XIX a., tačiau išskirtinis dėmesys aktyvias sąveikas skatinantiems technologiniams išradimams pasaulio muziejuose pastebimas nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio²⁸. Lietuvos muziejuose naujosios technologijos pradėtos naudoti daugiau nei prieš 10 metų, tačiau šiandien jau yra plačiai paplitęs reiškinys: dauguma didesnių ir mažesnių muziejų savo veikloje išnaudoja internetinio tinklo teikiamas galimybes (turi tinklalapius, socialinių tinklų paskyras, tinklaraščius ir pan.), dalis muziejų, atnaujinami esamas arba kurdami naujas ekspozicijas, įtraukia naujas medijas: daiktišką muziejinių objektų pristatymą papildo audiovizualine medžiaga, naudoja kompiuterinius terminalus, informacinius kioskus ir pan. Kyla klausimas, ar technologijos, padarančios galimas aktyvias sąsajas su vartotojais, sukuria interaktyvią komunikaciją tarp muziejaus ir lankytojų, kurios metu būtų dalijamasi atsakomybe ir kuriamas bendras komunikacinis turinys?

Muziejų teoretikė Andrea Witcomb, analizuodama naujųjų medijų panaudojimą muziejuose, atkreipia dėmesį, kad interaktyvią komunikaciją muziejuje galima suvokti įvairiai, ir išskiria dvi skirtingas interaktyvumo sampratas – techninę ir pagrįstą dialogu (*dialogical*)²⁹. Techninio interaktyvumo atveju interaktyvumas yra tapatinamas su fizine muziejaus lankytojo veikla³⁰. Manoma, kad tam užtenka įprastą muziejaus ekspoziciją papildyti technologiniais įrenginiais fizinėje arba virtualioje erdvėje, kuriuos lankytojas galėtų valdyti. Tačiau lankytojų valdomos techninės priemonės nebūtinai skatina interaktyvią muziejaus ir lankytojų komunikaciją. Pavyzdžiui, muziejų ekspozicijose paplitę kompiuteriniai terminalai paprastai teikia papildomą iš anksto muziejaus paruoštą informaciją arba įtraukia lankytoją į klausimų ir atsakymų žaidimą, kuriame tereikia paspausti reikiamą mygtuką. Pasak Witcomb, tokie didaktika arba stimulu-atsaku paremti naujųjų medijų įrenginiai tiesiog leidžia muziejui virtualiai kontroliuoti, ką lankytojas turėtų sužinoti, išmokti ir netgi jausti. Kontrolės retorika yra paplitusi ekspozicijų dizaino koncepcijose, kuriose paprastai nurodoma, ne tik koki

veiksmą lankytojas turėtų atlikti, bet ir ką jį atlikęs turėtų pajusti³¹. Lankytojų elgesio kontrolė būdinga ir techniškai suvokiamam virtualios erdvės panaudojimui komunikacijos su visuomene reikmėms. Dažnai internetinis muziejaus portalas arba muziejaus paskyra socialiniuose tinkluose naudojama turint tikslą teikti informaciją apie muziejų arba reklamuoti jo veiklas, kitaip tariant, pritraukti lankytojų. Muziejaus ir lankytojų komunikacija šiuo atveju yra aiškiai vienakryptė, paremta muziejaus kaip pranešimo siuntėjo autoritetu ir lankytojo kaip pranešimo gavėjo pasyvumu.

Kaip priešingybę techniniam interaktyvumui Witcomb pristato dialogu pagrįsto interaktyvumo sampratą. Šiuo atveju interaktyvumas suvokiamas ne tiek fizine, kiek conceptualia prasme, akcentuojant lankytojo vaidmenį komunikacijos procese. Muziejinėse ekspozicijose šį tipą iliustruoja įvairūs kuratoriniai ir architektūriniai sprendimai – parodos kaip atviro pasakojimo kūrimas, lankytojų istorijų įtraukimas į parodos turinį, imersyvių aplinkų formavimas, taip skatinant interpretacinį ir patyrimu paremtą lankytojo dalyvavimą muziejaus kuriamame komunikaciniame tekste³². Internetas suteikia dar daugiau galimybių įtraukti lankytojus į dialogą, jei muziejus virtualią erdvę naudoja ne tik paruoštam turiniui publikuoti, bet ir dalintis informacija, ką leidžia įvairios interneto formos, paremtos vartotojų kuriamu turiniu (socialinių tinklų bendruomenės, tinklaraščiai, *wiki* svetainės ir kt.).

Svarbu atkreipti dėmesį, kokį vaidmenį atlieka naujosios technologijos dialogu pagrįsto interaktyvumo sampratoje. Elektroniniai įrenginiai gali būti naudojami norint papildyti statiską muziejinių objektų ekspoziciją judančiais vaizdais ir garsais, stimuliuoti ne tik regą, bet ir kitas lankytojo jusles, įtraukti įvairesnes veiklas į muziejaus lankymo programą arba pratęsti muziejaus lankymą virtualioje erdvėje. Tačiau, kaip minėta, visos šios priemonės gali būti sėkmingai naudojamos ir vienakryptėje muziejaus komunikacijoje su lankytojais. Michelle Henning pastebi, kad naujosios medijos gali transformuoti muziejų (ir jo komunikaciją su visuomene) ne dėl to, kad pačios savaime pasižymi interaktyvumu, bet dėl to, kad remiasi kitokiais informacijos

organizavimo ir sisteminimo principais³³. Išskirdama naujosios medijos būdingą moduliarinę, kintamą struktūrą ir atkreipdama dėmesį į tai, kaip naujos technologijos keičia žmogaus suvokimo ir dėmesio paskirstymo įpročius, Henning teigia, kad naujosios medijos muziejui gali pasiūlyti nehierarchinę, decentralizuotą, asociatyviais ryšiais paremtą mąstymo būdą³⁴. Perimtas iš pasaulinio interneto tinklo veikimo principų ir pritaikytas muziejuje, toks informacijos apdorojimas iš esmės keičia turinio kūrimą: jame gali dalyvauti neribotas skaičius kūrėjų, naudojama pati įvairiausia, netikėtais ryšiais susijusi informacija, duomenys nėra skirstomi į vertingus ir beverčius ir pan. Kitaip tariant, naujos technologijos muziejuje gali pasitarnauti ne tik kaip komunikacijos įranga, bet ir kaip komunikacinio turinio kūrimo pavyzdys.

Žinoma, interaktyvi muziejaus komunikacija su esamais ar potencialiais lankytojais kelia nemažai klausimų. Kokiomis sąlygomis dialoge gali dalyvauti dvi skirtingos pusės – ekspertinė institucija ir neprofesionali publika? Kaip gali būti dalijamasi atsakomybe ir įsipareigojimais kuriant bendrą turinį? Kaip sukurti prasmingą ir rišlų pranešimą atviros komunikacijos būdu? Ar įmanoma, kad muziejaus balsas būtų vienas iš daugelio interaktyvioje komunikacijoje? Šie ir panašūs klausimai dažnai lydi diskusijas apie dialogo su lankytojais siekiančius muziejus ir jų veiklą, o muziejų praktikai bando į juos atsakyti išbandydami įvairius dialoginio interaktyvumo būdus. Interneto technologijų, leidžiančių vartotojams kurti ir kontroliuoti turinį, teikiamos galimybės ypač palengvina tokias radikalias dialogu pagrįsto interaktyvumo formas, kaip *bendruomeninis parodų kuravimas*, kai paroda iš dalies arba visiškai yra kuriama visuomenės narių³⁵; *virtualus muziejus*, kuris gali pratęsti muziejaus veiklą vartotojų valdomoje internetinėje platformoje³⁶; *atvirų fondų sistema*, suteikianti prieigą prie muziejaus fonduose saugomų eksponatų ir leidžianti bet kuriam vartotojui tapti muziejinio produkto kūrėju³⁷.

Apibendrinant galima teigti, kad informacijos ir komunikacijos technologijų naudojimas muziejų veikloje ne tik palengvina muziejų bendravimą su esamais ir potencialiais lankytojais, bet pirmiausia

kelia iššūkį tradicinei muziejaus komunikacijos su visuomene sampratai. Kaip ir kokių tikslų yra taikomos naujosios technologijos, priklauso nuo to, kaip muziejus suvokia savo socialinį vaidmenį. Viena vertus, naujosios technologijos gali būti taikomos vienkryptėje komunikacijoje, taip palaikant ar net sustiprinant hierarchišką muziejaus-siuntėjo ir lankytojo-gavėjo santykį. Toks santykis yra paremtas pasyviu vartojimu, kuris tam tikromis aplinkybėmis gali pasireikšti kaip konfrontacija su muziejumi, šiam išliekant latentine „nesutarimo erdve“. Kita vertus, naujųjų technologijų palengvinta interaktyvi komunikacija muziejų gali paversti produktyvia „kontaktine zona“, kurioje turinį kuria ne viena, o visos komunikacijoje dalyvaujančios pusės. Tokiu atveju muziejus savotiškai apsinkina ar net suproblemina turinio kūrimą, atsiverdamas informacijos ir požiūrių įvairovei bei sudarydamas sąlygas ginčui ir deryboms. Tačiau taip keičiasi ir santykis su muziejaus institucija apskritai, pereinant nuo pasyvaus vartojimo prie aktyvios, kūrybiškumo ir patirtimi paremtos sąveikos. Tokio muziejaus veiklą jau galima vertinti tiek socialinio atvirumo ir prieinamumo požiūriu, tiek šiuolaikinės potyrių ekonomikos kontekste.

Straipsnis parengtas projekto „Kultūros institucijų komunikacinių kompetencijų plėtra žinių ir kūrybos visuomenės kontekste“ (Nr. VP1-3.1-MM-08-K-01-017) metu. Projektą finansuoja Europos socialinis fondas.

Nuorodos

¹ Mason, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies*, In: *A Companion to Museum Studies* /ed. Sharon Macdonald, Blackwell Publishing, 2006, p. 17–32.

² 2009 m. Lietuvoje pradėtas įgyvendinti projektas „Lietuvos integralios muziejų informacinės sistemos (LIMIS) diegimas Lietuvos muziejuose“. Projekto tikslas – „sukurti Lietuvos integralią muziejų informacinę sistemą, įdiegti ją Lietuvos nacionaliniuose ir respublikiniuose muziejuose bei sudaryti sąlygas Lietuvos muziejų teikiamų elektroninių paslaugų plėtrai“. Iki 2012 m. LIMIS sistema įdiegta 4 nacionaliniuose ir 15 respublikinių muziejų ir sudarytos sąlygos prie jos jungtis kitiems Lietuvos muziejams. Dugiau žr. www.limis.lt

³ Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė. *Meno muziejai ir medijos*, In: *Lietuvos kultūros tyrimai 2. Muziejai, paveldas, vertybės* /sud. Rita Repšienė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, p. 47–63.

⁴ Ibid, p. 60.

⁵ Vergo, Peter. *Introduction*, In: *The New Museology* / ed. Peter Vergo, Reaktion Books, 2006 (1989), p. 2–4.

⁶ Lietuvos Respublikos muziejų įstatymas, 1995 m. birželio 8 d., Nr. I-930 (Nauja redakcija nuo 2003 06 20). Išskirta aut. Internetinė prieiga: http://www.muziejai.lt/prev_vers/Informacija/Teisiniai_aktai_a.htm [žiūrėta 2013-03-10].

⁷ „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment“. Išskirta mano. Internetinė prieiga: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/> [žiūrėta 2013-03-10].

⁸ *Key Concepts of Museology* /ed. André Desvallées and François Mairesse, ICOM and Armand Colin, 2010, p. 29.

⁹ Lietuvos muziejų tyrimuose ir mokslo populiarinimo straipsniuose komunikacinė muziejaus funkcija suvokiama arba kaip „žinių ir informacijos perdavimas“ (Ž. Gaižutytė-Filipavičienė, p. 60), arba kaip „istorinės sąmonės formavimas ir performavimas“ (R. Šermukšnytė, p. 147), „asmeniui bei valstybei svarbios pasaulėžiūros ugdymas“ (R. Laužikas, p. 6). Visais šiais atvejais muziejus įsivaizduojamas kaip pranešimo formuotojas ir siuntėjas, o visuomenė – ugdančio, formuojančio pranešimo gavėja. Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė. *Meno muziejai ir medijos*; Šermukšnytė, Rūta. *Istorijos muziejus: samprata, šiuolaikinių muziejinių naratyvų kūrimo idėjos ir jų raiška Vilniaus mieste*, In: *Lituanistica*, 2012, T. 58, Nr. 2(88), p. 146–160; Laužikas, Rimvydas. *Penki atsakyti klausimai apie muziejinių studijas Lietuvoje*, In: *Lietuvos muziejai*, 2009, Nr. 4, p. 5–7.

¹⁰ Į tai, kad interaktyvumas labiausiai siejamas su elektroninių technologijų įrenginiais, atkreipė dėmesį Andrea Witcomb, apžvelgdama XX a. 10-ojo dešimtmečio literatūrą, skirtą interaktyvumo muziejuose temai. Witcomb, Andrea. *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, Routledge, 2003, p. 131–132.

¹¹ Pasak jos, muziejus yra ne tik modernių informacijos saugojimo ir perdavimo medijų bendraamžis, bet patys naujų informacinių technologijų veikimo principai gali būti kildinami iš muziejams ir bibliotekoms būdingų informacijos archyvavimo ir klasifikavimo būdų. Henning, Michelle. *Museums, Media, and Cultural Theory*, Open University Press, 2006, p. 74.

¹² Šios ir panašios idėjos plėtotos M. Foucault diskurso teorijos paveiktuose klasikiniuose muziejų tyrimų srities veikaluose: Hooper-Greenhill, Eileen. *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, 1992; Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, 1995; Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, 1995 ir kt.

¹³ Vergo, Peter. *The Reluctant Object*, In: *The New Museology* / ed. Peter Vergo, Reaktion Books, 2006 (1989), p. 41–59.

¹⁴ Saumarez Smith, Charles. *Museums, Artefacts, and Meanings*, In: *The New Museology* / ed. Peter Vergo, Reaktion Books, 2006 (1989), p. 6–21.

¹⁵ Žr. naujausią literatūrą ta tema, pvz., *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspectives* /ed. Susan Sleeper-Smith, University of Nebraska Press, 2009.

- ¹⁶ Tai yra pademonstravę Carol Duncan ir Alanas Wallachas savo įtakingame 1980 m. parašytame straipsnyje *The Universal Survey Museum*, kuriame jie analizuoja po Prancūzijos revoliucijos nacionalizuotą Luvrą kaip svarbiausią šiandieninio nacionalinio muziejaus prototipą. Cit. iš Duncan, Carol, Wallach, Alan. *The Universal Survey Museum*, In: *Museum Studies: An Anthology of Contexts* /ed. Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, 2007, p. 59.
- ¹⁷ Nora, Pierre. *Pasaulinė atminties viešpatija*, In: *Europos kultūros profiliai: atmintis, tapatumas, religija*, Kultūros barai, 2007, p. 14–17.
- ¹⁸ Crane, Susan A. *Memory, Distortion, and History in the Museum*, In: *Museum Studies: An Anthology of Contexts* /ed. Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, 2007, p. 319.
- ¹⁹ Bourdieu, Pierre and Darbel, Alain. *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, Polity Press, 1991 (1965).
- ²⁰ McClellan, Andrew. *A Brief History of the Art Museum Public*, In: *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium* /ed. Andrew McClellan, Blackwell, 2003, p. 32.
- ²¹ Ibid, p. 33. Baigdamas savo kritišką meno muziejų lankymo apžvalgą, A. McClellanas pažymi, kad socialinę lankytojų įvairovę geriau atliepia ne pagrindinių muziejų pastangos „demokratizuotis“, o alternatyvių muziejų steigimasis. Platesniame muziejų kontekste tą patį galima pasakyti apie įvairesnių tautinių, etninių, socialinių visuomenės grupių poreikius labiau atliepiančius ekomuziejus arba bendruomeninius muziejus, kurie Vakarų šalyse ėmė rasti nuo XX a. 7 deš. Plačiau žr. *Museums and their Communities* /ed. Sharon Watson, Routledge, 2007.
- ²² Clifford, James. *Museums as Contact Zones*, In: *Routledge: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, 1997, p. 188–219.
- ²³ Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, 1992, p. 6–7.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Clifford, James. *Museums as Contact Zones*, p. 193.
- ²⁶ Ibid, p. 204.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Pvz., XIX a. populiaros imersyvos aplinkos panoramose arba vieši mokslinių išradimų demonstravimo seansai. XX amžiuje naujos technologijos išplito mokslo muziejuose jau nuo 7-ojo dešimtmečio, tačiau technologijų gausa pasaulio muziejuose pastebima vėliau. Henning, Michelle. *Museums, Media, and Cultural Theory*, p. 71.
- ²⁹ Pirmą kartą techninio ir dialogu pagrįsto interaktyvumo koncepciją Witcomb suformulavo 2003 m. knygoje *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Ten pat ji aprašė ir trečiąją interaktyvumo tipą – erdvinį interaktyvumą. Vėliau, 2006 m. publikuotame tekste *Interactivity: Thinking Beyond*, kuriame naujųjų technologijų naudojimas muziejuje siejamas su edukacija, liekama prie dviejų pagrindinių, techninio ir dialogu pagrįsto interaktyvumo skirties. Žr. Witcomb, Andrea. *Interactivity: Thinking Beyond*, In: *A Companion to Museum Studies* /ed. Sharon Macdonald, Blackwell Publishing, 2006, p. 353–361.
- ³⁰ Witcomb, Andrea. *Re-imagining the Museum*, p. 131.
- ³¹ Witcomb, Andrea. *Interactivity: Thinking Beyond*, p. 356.
- ³² Ibid, p. 359.
- ³³ Henning, Michelle. *New Media*, In: *A Companion to Museum Studies* /ed. Sharon Macdonald, Blackwell Publishing, 2006, p. 303.
- ³⁴ Ibid, p. 315.
- ³⁵ Bendruomeninis kuravimas, seniau ir plačiau naudojamas istorijos ar kraštotyros muziejuose, pastaruoju metu tampa vis populiariesnis ir dailės muziejuose. Kaip ankstyvą pavyzdį galima paminėti didelio atgarsio sulaukusią Bruklino muziejaus inicijuotą ir lankytojų sukurtą bei kuruotą fotografijų parodą *Click! A Crowd-Curated Exhibition* (2008). Plačiau apie tokio tipo projektus žr. Simon, Nina. *The Participatory Museum*, 2010. Knyga prieinama internete: <http://www.participatorymuseum.org/read/>
- ³⁶ Kaip pavyzdį galima paminėti 2008 m. įkurtą virtualų Sztetl muziejų (<http://www.sztetl.org.pl/>), skirtą Lenkijos žydų istorijai. Virtualus muziejus veikia kaip administruojamas bendruomeninis forumas, kuriame savo istorijomis, audiovizualine medžiaga, faktinėmis žiniomis dalijasi interneto vartotojai. Taip kaupiama medžiaga Lenkijos žydų istorijos muziejui, 2012 m. atidarytam Varšuvoje.
- ³⁷ Vienas pirmųjų ir iki šiol garsiausių atvirų fondų sistemos pavyzdžių – nuo 1990 m. veikianti Glazgo atviro muziejaus (*Glasgow Open Museum*) iniciatyva, kurios tikslas – dalintis muziejaus kolekcija su įvairiomis socialinėmis grupėmis, skolinant eksponatus bendruomenių organizuojamoms parodoms, programoms ir renginiams. Plačiau žr. Leicesterio universiteto mokslininkų studiją *A Catalyst for Change: The Social Impact of The Open Museum* (2002), internetinė prieiga <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/a-catalyst-for-change-1/Catalyst%20for%20change.pdf>

Linara DOVYDAITYTĖ
Vytautas Magnus University, Lithuania

THE NOTION OF COMMUNICATION IN MUSEUMS: TOWARDS A DIALOGICAL APPROACH

Key words: museum, society, communication, information and communication technologies, site of contention, contact zone, dialogical interactivity.

Summary

This article explores different theoretical concepts of museum's communication with its visitors in order to create a conceptual framework for analysis and evaluation of Lithuanian museums' communicative competences within the field of cultural and creative industries. One of the main questions is how new information and communication technologies influence museum's communication in a physical as well as virtual space. Despite the fact that digital media has a great impact on museum work, I argue that rather than merely collecting and analysing data of museums' usage of new technologies it's more important to reflect critically how and to what purposes new tools of communication are included in contemporary museums' agenda. One part of the article is devoted to the discussion of general problems of museum communication. Due to its historical and ideological formations, the museum is presented as a site of contention where power positions and different interests encounter. This rather negative notion of museum's institution is further reflected as possibly productive one in the concept of 'contact zone' by James Clifford. In the second part of the article the issue of new technologies and interactive communication is at stake. Keeping in mind the differences between technological and dialogical notions of interactivity (Andrea Witcomb) museum's communication via new media is analyzed as a phenomenon which may change the very way how museum functions in a society. New technologies not only facilitate museum's contacts with present and potential visitors but first of all challenge the traditional notion of museum communication where museum is conceived as content provider and visitors as message receivers.

Dialogical approach to communication enables various co-creative strategies in providing museum contents and thus undermines authority-based status of the museum. In conclusion, it may be said that the usage of new information and communication technologies in museums depends on museums' understanding of their social role.

*Gauta 2013-11-12
Parengta spaudai 2013-11-25*

III. IKONOGRAFIJA

ICONOGRAPHY

Vytautas LEVANDAUSKAS, Nijolė TALUNTYTĖ
Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas

JONO LUKŠĖS KAUNO ŠVENTOVIŲ PIEŠINIAI

Reikšminiai žodžiai: Jonas Lukšė, Kaunas, bažnyčia, koplyčia, sinagoga, cerkvė, mečetė, maldos namai.

Publikacijoje skelbiami 77 Kauno sakralinių pastatų ar vietovių piešiniai, kurių autorius yra architektas dailininkas Jonas Lukšė.

Jonas Lukšė gimė 1940 m. liepos 8 d. Žiurlių kaime (Anykščių raj., Traupio seniūnija) Anelės ir Juozo Lukšių šeimoje. Iš trijų vaikų buvo vyriausias. 1948 m. baigusiam Traupio mokyklos dvi klases teko ilgam atsisveikinti su gimtine, išgyventi tremtinio dalią. Kaip tūkstančiai gimtosios Aukštaitijos valstiečių su šeima atsидūrė Rytų Sibire – Užbaikalėje. Čia iš naujo pradėjo mokytis nuo pirmos klasės. Po metų nuo bado ir išsekimo mirė tėvas. Kad šeima išgyventų, Jonas nuo 12 metų turėjo imtis fiziškai sunkių darbų Čelutajaus miškų pramonės ūkyje (Zaigrajevo raj., Buriatijos – Mongolijos ASSR). Dirbo krovėju, matuotoju, elektropjūklininku, krautuvo vairuotoju. O laisvalaikiu piešdavo. Čelutajuje susipažino su atvykusiu diplomuotu dailininku, kurio pamokos suteikė pasitikėjimo savo jėgomis ir paskatino siekti menininko perspektyvos. 1957 m. su mama, broliu ir seserimi sugrįžo į Lietuvą, bet neilgam. Neradus tinkamo darbo, nesant galimybės mokytis, be to, atsiradus keblumų dėl surusintos kalbos, teko ieškoti veiklos už Lietuvos ribų. Kartu su kaimynu Bronium Sadausku išvyko į jo buvusią tremties vietą – Tomsko sritį. Ten dirbo miškininku. Atėjus laikui privalomai tarnauti Sovietų armijoje, atsидūrė Baltarusijoje. Po karinės tarnybos likimas nubloškė į Kaukazą. Dirbo *Kavkazenergomontaž* trešte naftos, dujų, energetikos objektuose Baku, Grozne, Krasnovodske ir kitur. Ir ... mokėsi vidurinėje mokykloje, Maskvos liaudies meno

universiteto neakivaizdiniame dailės skyriuje. Tik 1964 m. rudenį pavyko grįžti į Lietuvą ir apsigyventi Kaune. Čia mokėsi Kauno S. Žuko taikomosios dailės technikume, neakivaizdiniu būdu tebestudijavo Maskvos liaudies meno universitete. Mokydamasis dirbo dailininku Kauno namų statybos kombinate ir kitose įmonėse, buvo dailės mokytoju. 1971–1977 m. studijavo Vilniaus dailės instituto Kauno vakariniame fakultete, įgijo architekto dailininko specialybę.

Domėjosi istorija, kraštotyra, Kauno senamiesčio kultūros paminklais. Tai atvedė Joną Lukšę į Kauno kultūros paminklų apsaugos inspekciją, kurioje kaip architektūros paveldo specialistas dirbo daugiau kaip 20 metų. Per tą laiką giliai pažino Kauno kultūros paveldą, o ypač Senamiestį ir Kauno tvirtovę. 2003–2007 m. dirbo Kauno miesto savivaldybės administracijos Urbanistikos ir architektūros skyriaus paminklotvarkos vyriausiuoju architektu. Per daugelį metų Lukšė ne tik rūpinosi kultūros paminklų projektavimu, restauracija. Daugiabriaunėje paveldotvarkos srityje daugiausiai darbų nuveikė įgyvendindamas Kauno senamiesčio spalvinę regeneraciją ir tyrinėdamas Kauno tvirtovę. Kūrybiškai paženklino atminimo lentomis ir bareljefais apie 30 nekilnojamųjų kultūros paveldo pastatų. Čia daugiausiai bendradarbiavo su skulptoriais Vladu Žukliu. Išėjęs į pensiją ėmėsi aktyvios kultūros paveldo propagavimo veiklos. Su istoriku Vladimiru Orlovu išleido *Kauno tvirtovės atlasą*¹. Neapsiribodamas vien kaunistika sudarė unikalų albumą *Atmintis atgijusi paminkluose*, kuriame pateiktos

nuotraukos bene visų paminklų, įamžinančių Lietuvos partizanų kovą prieš sovietų režimą, gyventojų trėmimus ir tautinio atgimimo istorinius įvykius². Tačiau didžiausiu architekto pomėgiu tapo kultūros vertybių ikonografinės studijos. Su pieštuku ir popieriaus lakštu rankoje jis kruopščiai ir nuodugniai ėmėsi fiksuoti Kauno kultūros paveldą. Čia daug kam gali kilti klausimas ar to reikia mūsų dienomis. Praeitų amžių Lietuvos architektūrinio peizažo kūrėjai Pranciškus Smuglevičius, Napoleonas Orda ir kiti dar spėjo įamžinti nykstančius architektūros šedevrus. Jau fotografijos eroje beveik iki XX a. vidurio gyvenęs architektas Juozapas Kamauskas piešė Lietuvos piliis, miestus ir bažnyčias ne tik matytus savo akimis, bet ir pasitelkus fantaziją bei istorinius šaltinius. Kokia gi Jono Lukšės piešinių vertė skaitmeninės fotografijos, trimačių vizualizacijų, ortofoto apžvalgos galimybių virtualiame laikmetyje? Ar toks žanras šiandien svarbus?

Jonas Lukšė lengvai ir subtiliai tušu brūkštelėtais štrichais tarsi prakalbina ir išgrynina kultūros paveldo objektus. Jie skamba švariais akordais atskleisdami kūrybinę esmę – funkcinį turinį ir konstrukcinę estetiką. Be slegiančios miesto aplinkos, be fasadus gožiančių želdinių, be gatvių triukšmo. Fotografuodamas tokio vaizdo nesukursi. Dailininkas tarsi apvalo vaizduojamus statinius, prakalbina ir perteikia jų dvasinį turinį. Lukšė dirba ne tik kaip dailininkas, bet ir kaip specialistas- paveldotyrininkas ir kraštotyrininkas. Jis neapsiriboja pavieniais oficialiais nekilnojamųjų kultūros paveldo vertybių objektais, o nuosekliai kuria išsamius piešinių ciklus, stengdamasis jais perteikti ar tai vienos miesto dalies, ar tai komplekso, ar paveldo rūšies **visumą**, siūlydamas saugoti pastatus, kuriuose gyveno žymūs visuomenės ar kultūros veikėjai. Lukšės piešinių iš vienos pasirinktos temos negalima žiūrėti po vieną – juos reikia matyti visus kartu. Tai paveldotvarkos specialisto vizuali išraiška.

Vienas didžiausių Lukšės piešinių ciklų skirtas kairiajame Nemuno krante nusidriekusiame Aleksotui su jo istoriniais rajonais. Šioje teritorijoje susikaupė keliasdešimt valstybės saugomų, nekilnojamųjų kultūros paveldo vertybių, tačiau nuoseklių autoriaus tyrimų dėka dar daugiau nei 30 gali pretenduoti į jų sąrašą. Visi objektai sutelkti į vieną piešinių ciklą, kuris 2011 m. pradžioje eksponuotas Aleksoto

seniūnijos salėje ir keliose mokyklose. Paroda sukėlė didžiulį Aleksoto bendruomenės susidomėjimą, rasta lėšų išleisti piešinių albumą³. Vėliau buvo eksponuojama Panemunės karinio paveldo piešinių paroda, taip pat piliakalnių piešinių ciklas.

Dar vienas autoriaus piešinių ciklas skirtas kryždirbystės kūriniams ir mediniams paminklams. Jame pateikti bene visi Kaune esantys mediniai kryžiai, koplytstulpiai, stogastulpiai, skulptūros. Piešinių ciklas taip pat publikuotas⁴.

Didžiausios apimties Lukšės piešinių ciklas skirtas Kauno tvirtovės gynybiniais objektams. Šia tema sukurta daugiau kaip 100 piešinių, kurie 2013 m. eksponuoti parodose Kauno *Pramprojekte* ir Kultūros paveldo departamente Vilniuje. Šis kompleksas sudaro 9 klotus. Tai gynybiniai įtvirtinimai, kariniai miesteliai, administraciniai, sakraliniai, karininkų gyvenami pastatai, kultūros įstaigos, kapinės, atminimo kryžiai ir sudėtinga inžinerinė infrastruktūra. Autorius pasiryžęs visą sistemą pateikti ekspozicijai iki 2015 m.

Meno istorijos ir kritikos žurnalo numeryje publikuojamus Kauno šventovių piešinius dailininkas kūrė apie ketvertą metų - nuo 2008 iki 2011-jų. Kai kuriuos užbaigė dar ir 2012-aisiais. Ciklą sudaro apie 80 darbų. Jie eksponuoti parodose Kauno apskrities bibliotekoje, M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos muziejuje, Kauno technologijos universiteto Humanitariniame fakultete, bažnyčiose, bibliotekose.

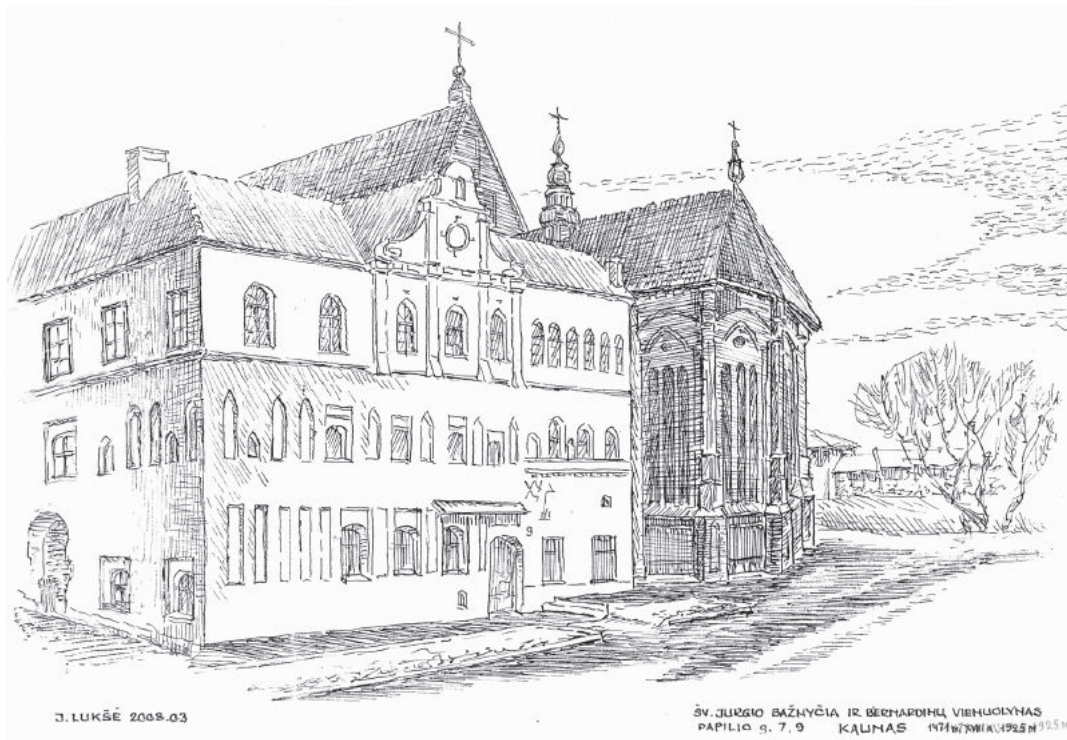
Jonas Lukšė nupiešė **visas** Kauno šventoves ir pateikė kaip pavėluotą skolą religinėms konfesijoms, paveldo specialistams. Kiekvienas atskiras objektas geriau suvokiamas visumos kontekste. Pasak autoriaus, Kultūros paveldo specialistams trūkdavo laiko, papildomų žinių ar net sugebėjimų įtaigiai informuoti visuomenę apie paveldo vertybes. Kultūros paveldo piešiniai tai patirties perdavimas kolegoms, architektams, mokytojams, turizmo firmoms, istorikams, o pačiam autoriui – nesibaigiantis pažinimo procesas. Kas paskatino dailininką kurti sakralinių objektų piešinius? Į šį klausimą geriausia atsakyti paties autoriaus žodžiais: „Religijų daug, pranašų visais laikais buvo dar daugiau. Nėra jokių požymių, kad jos jungtųsi. Atvirkščiai, skaidymosi procesas nepaliaujamai didėja... Šventovės buvo svarbiausi statiniai,

įtvirtinans tam tikrą konfesijos dominavimą, architektūrinių stilių prioritetą ir valstybės kokybės lygį. Laikui bėgant, jas neretai lydėjo sudėtingi ir dramatiški procesai – kelių šimtmečių krikščionybės kova prieš pagonybę, reformacijos plitimas prieš katalikybę, stačiatikybės skverbimasis į Lietuvos Didžiosios kunigaikštystės erdvę ir XIX a. Rusijos carinei valdžiai naikinant bažnyčias. Net vieną tikėjimą išpažįstantys lietuviai ir lenkai neišvengė skirtingų tautinių interesų. Pagaliau karingasis ateizmas, pasišovęs visas religijas išrauti su šaknimis. Didėjantis žmonių mobilumas, besaikis vartotojiškumas mažina pamaldumą, bet maldos namų daugėja. Iš viešosios erdvės stumiamą kultūrą ir ją užimantys pramogų bei šou renginiai, turbūt verčia žmones ieškoti prieglaudos bet kurioje sakralinėje erdvėje. Tai aiškiai liudija šiuolaikinių šventovių architektūra. Tai ir religijotyro tema, kuri dar nepakankamai išnagrinėta. Autorius nesiekia išsamiau atskleisti šventovių vystymosi istorinės raidos, o tikrai vizualinėmis priemonėmis parodyti Kauno šventovių visumą, kurioje išryškėja religijų, sakralumo, architektūros darna arba prieštara. Šventovių visumoje ypač išsiskiria šiuolaikinės architektūros statiniai, kuriuose sakralumą sunku pajusti. Tikiuosi, kad šis vizualus fonas gali pasitarnauti tampresniam religijų bendravimui, bus akstinas

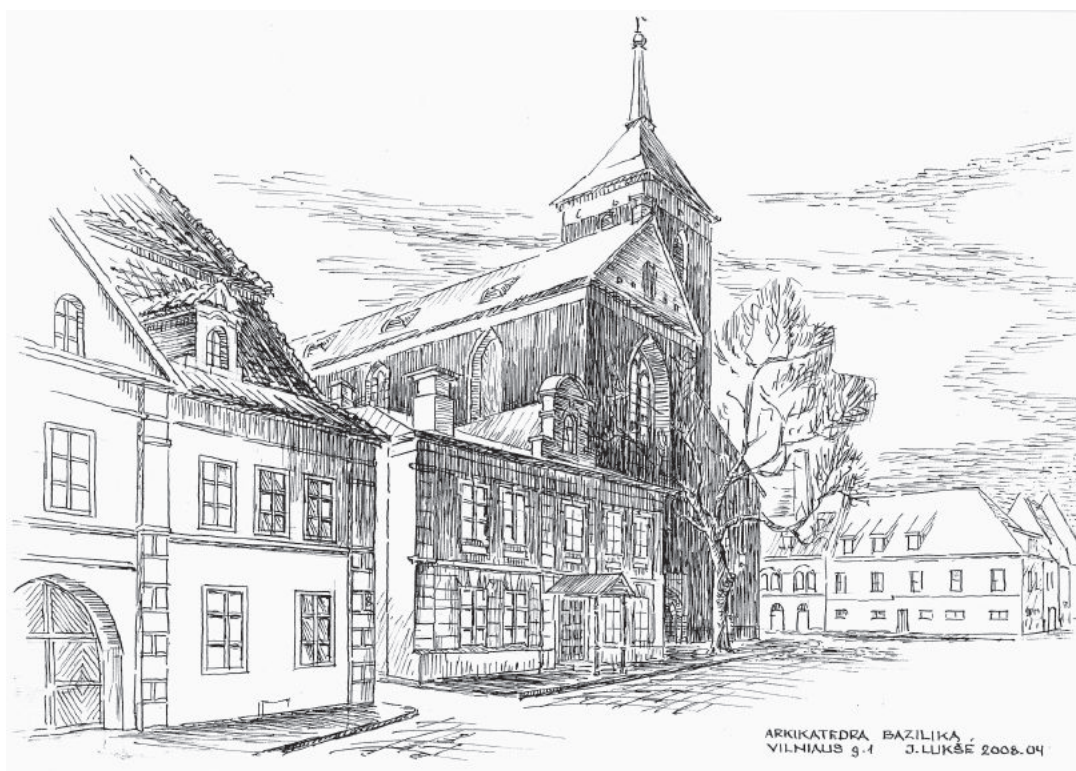
projektuoti ieškant darnos tarp architektūros formų ir sakralaus šventovių turinio⁴⁵.

Iš dailininko nupieštų sakralinių objektų daugiau kaip pusę sudaro katalikų bažnyčios ir koplyčios. Su krikščionyste susijusių naujų religinių judėjimų maldos namų -16, sinagogų - 11, stačiatikių cerkvių - 5, protestantų bažnyčių - 2, islamo, budistų ir višnuistų šventovių - po vieną. Šioje publikacijoje skelbiami beveik visi šio ciklo darbai. Jie išdėstyti pagal autoriaus sumanymą – konfesinį - geografinį principą, pradedant nuo Senamiesčio ir baigiant tolimiausiais Kauno priemiesčiais. Iš visų statinių pagal pirminę paskirtį nebenaudojamos 24 šventovės, 2 nugriautos.

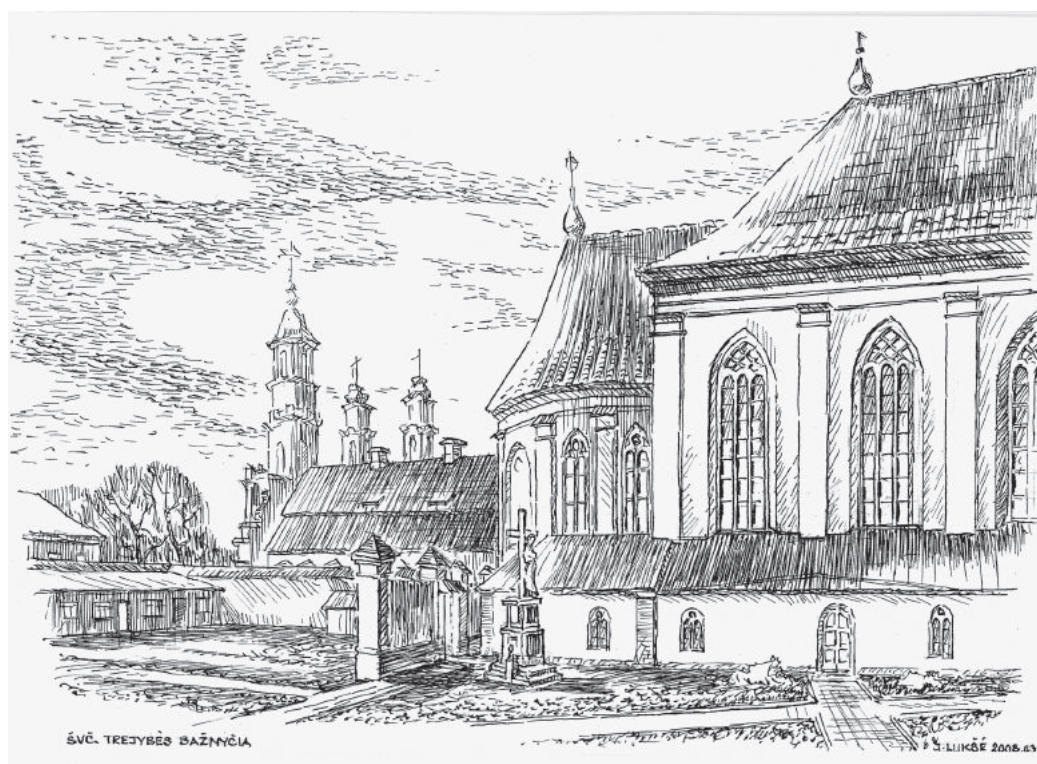
Piešiniai atlikti plunksna ir tušu ant popieriaus lapų, kurių dydis atitinka dabartinį A4 formatą. Piešti iš natūros. Apačioje autoriaus ranka padaryti įrašai – objekto pavadinimas, adresas, piešinio data. Esama ir išsamesnės informacijos – apie ankstesnes pastatų funkcijas, pertvarkymus, panaudą. Tad dailininkas gali būti vertinamas kaip architektūros ikonografijos tradicijų tesėjas, siekiantis perteikti vaizduojamų sakralinių objektų estetiką, dvasinį turinį, istorinę jų atmintį ir, svarbiausia, išliekamąją kultūros paveldo vertę. Autorius kviečia pasekti jo pėdomis – surasti, pažinti ir, jeigu reikės, ginti vertybes nuo žalojimų.



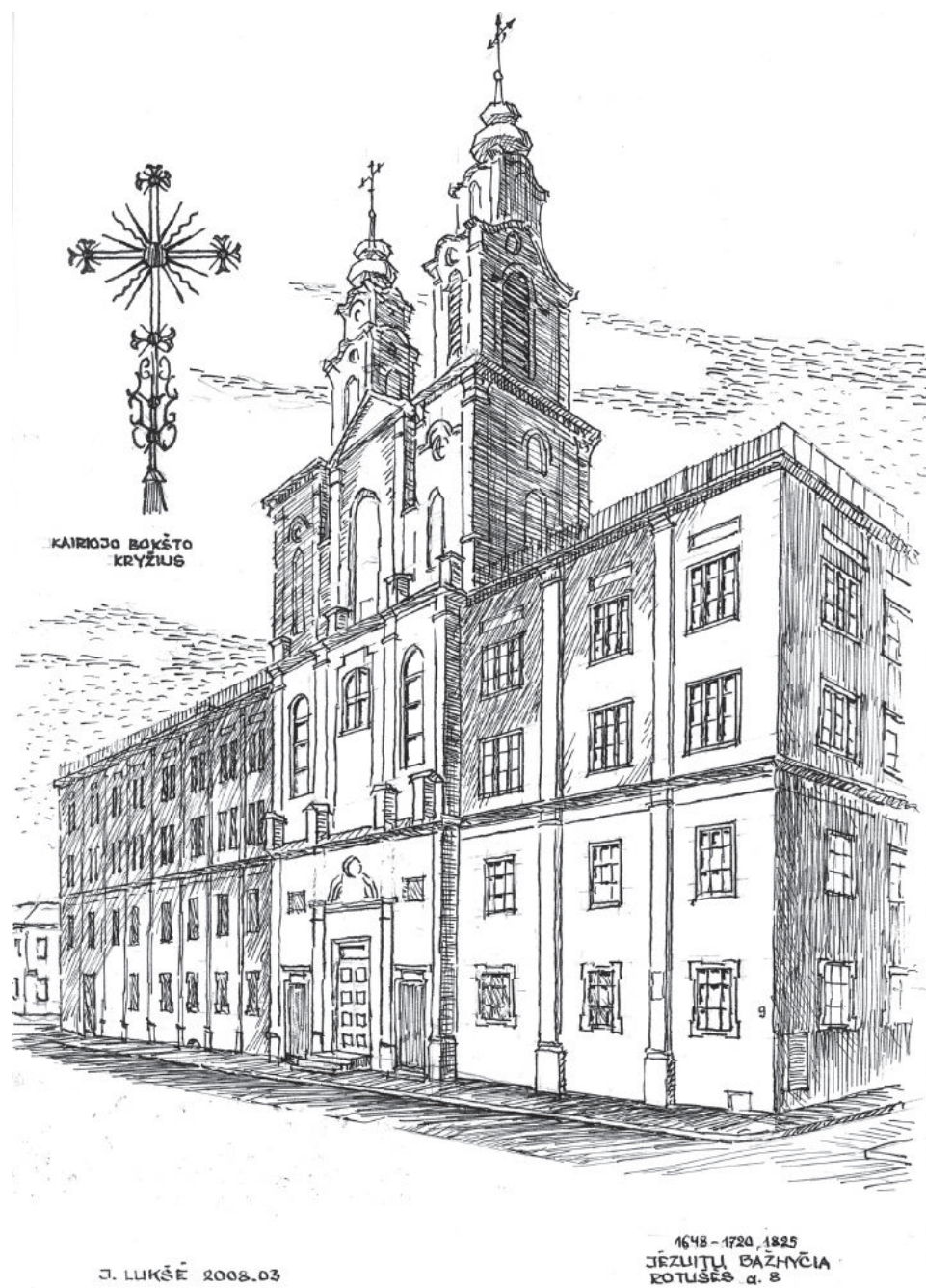
1 pav. Šv. Jurgio konventas, Papilio g. 7



2 pav. Šv. Apaštalų Petro ir Pauliaus arkikatedra bazilika, Vilniaus g. 1



3 pav. Švč. Trejybės (Kunigų seminarijos) bažnyčia, A. Jakšto g. 1



4 pav. Šv. Pranciškaus Ksavero (Jėzuitų) bažnyčia, Rotušės a. 8



5 pav. Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į Dangų (Vytauto Didžiojo) bažnyčia, Aleksoto g. 3



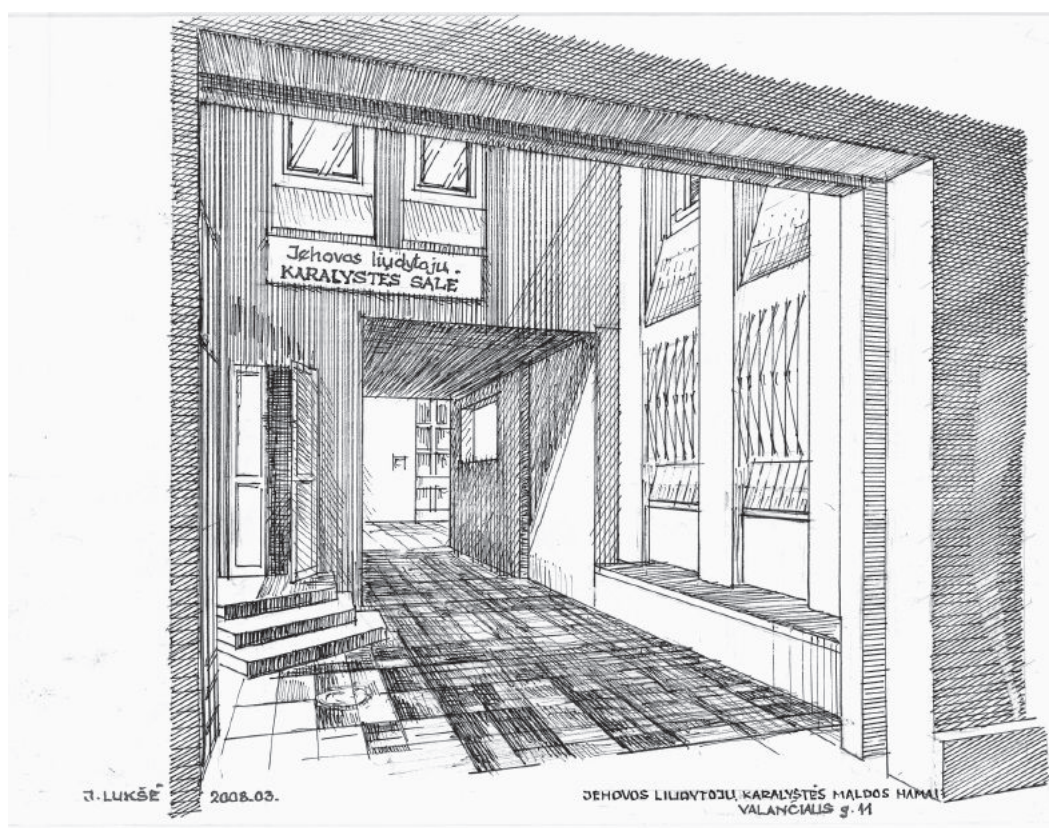
6 pav. Evangelikų liuteronų Švč. Trejybės bažnyčia, Maitinės g. 8a/3



7 pav. Šv. Mikalojaus bažnyčia ir benediktinių vienuolynas, Benediktinių g. 8, 10



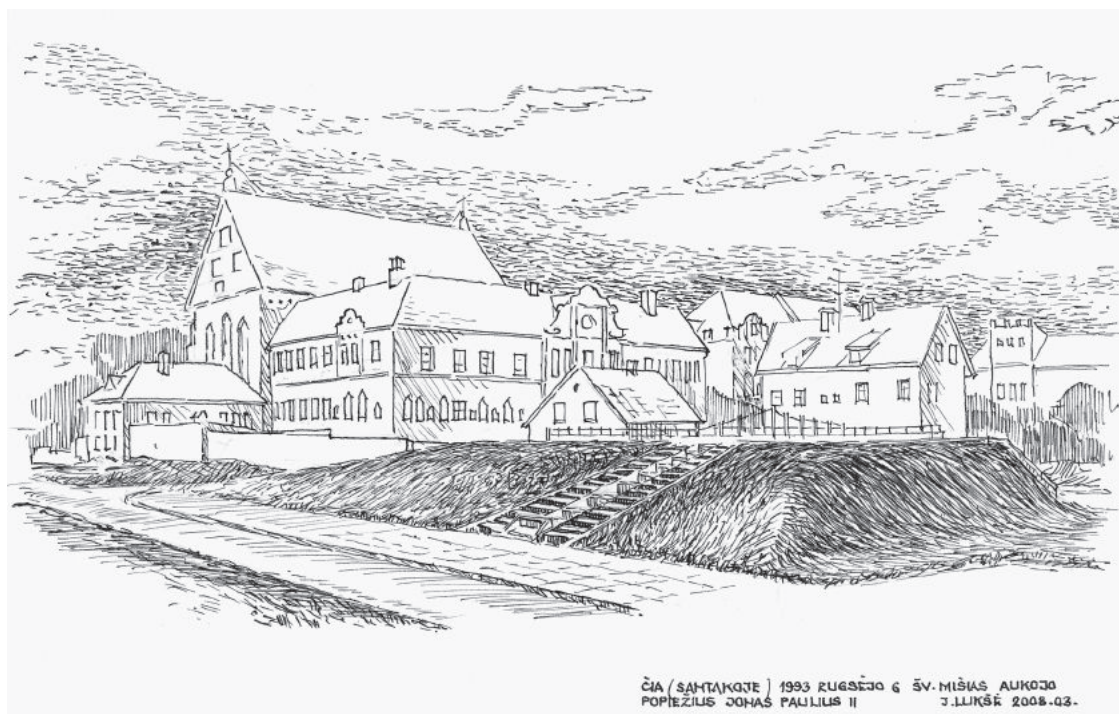
8 pav. Dievo kūno (Dominikonų) bažnyčia, Vilniaus g. 31



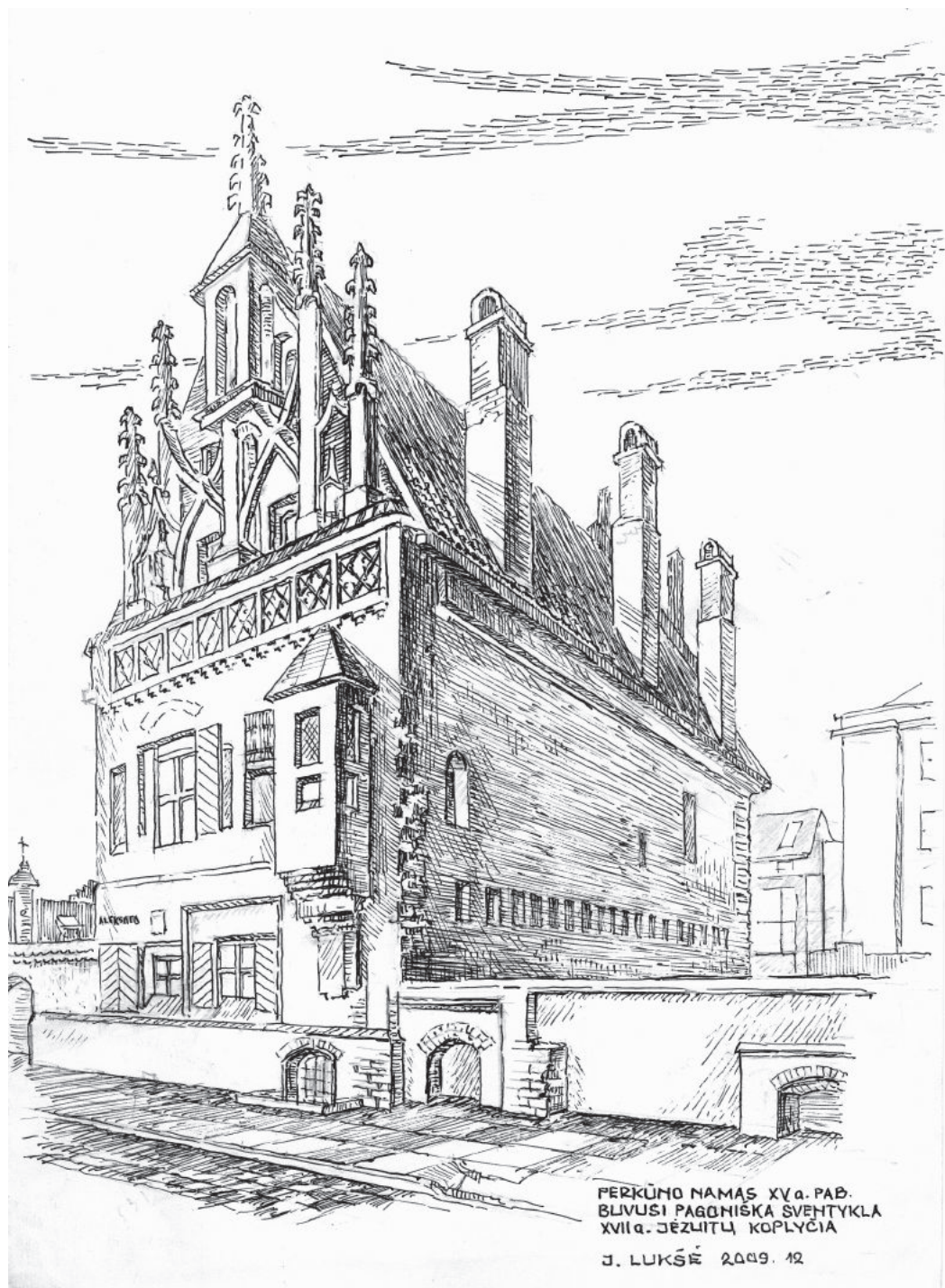
9 pav. Jehovos liudytojų Karalystės salė, M. Valančiaus g. 11



10 pav. Kauno laisvųjų
krikščionių maldos salė,
Nemunog. 16a



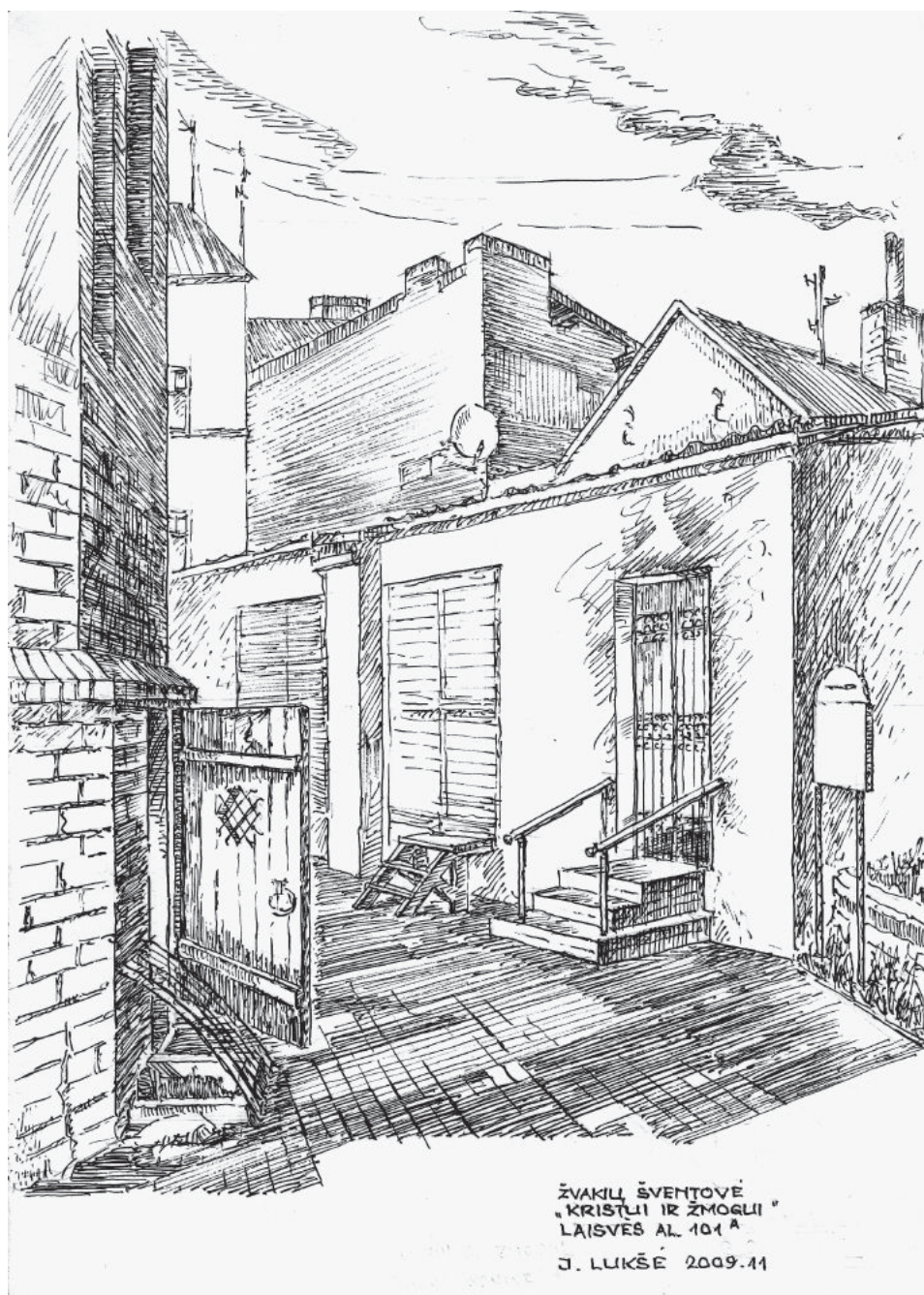
11 pav. Vieta, kur 1993 m. rugsėjo 6 d. Šv. Mišias aukojo popiežius Jonas Paulius II-sis, Nemuno ir Neries santaka



12 pav. Perkūno namas (1643-1722 m. - jėzuitų koplyčia), Aleksoto g. 6

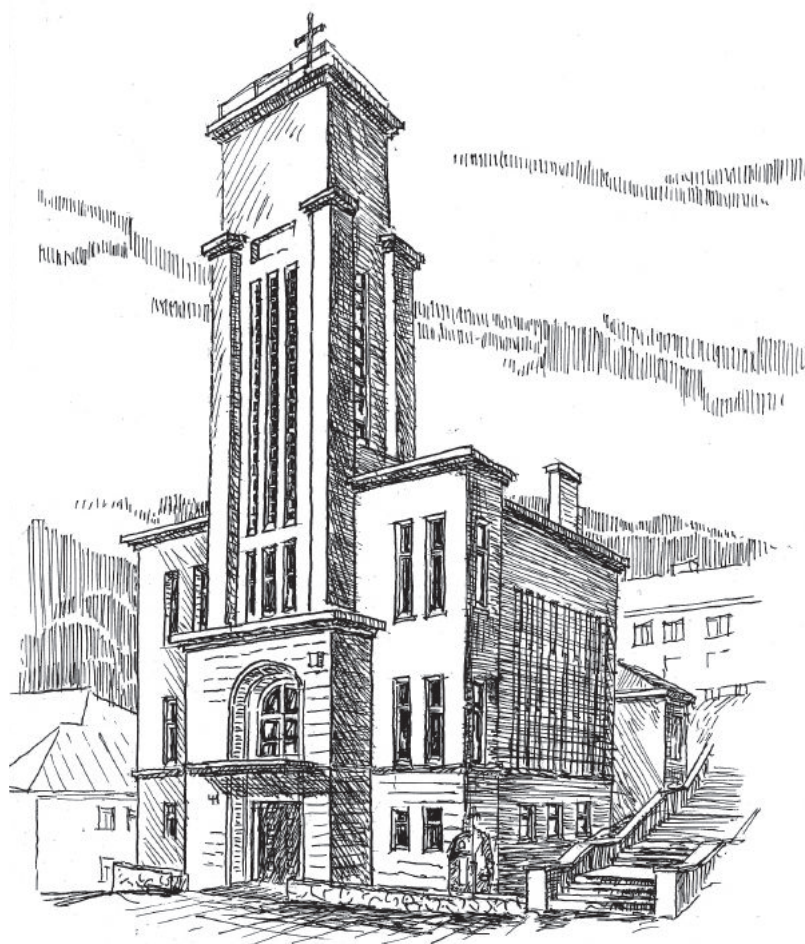


13 pav. Šv. Gertrūdos (Šaričių, Marijonų) bažnyčia, Laisvės al. 101a



14 pav. Žvakių šventovė, Laisvės al. 101a

15 pav. Evangelikų reformatų
bažnyčia, E. Ožėskienės g. 41



EVANGELIKŲ REFORMATŲ BAŽNYČIA 1939 M.
E. OŽEŠKIENĖS G. 41

J. LUKŠĖ 2008.02



ŠV. PETRO IR PAULIAUS TURTAVIŲ SOBORAS 1995
ŠV. MYKOLO ARKANĖLO (IGULOS) BAŽNYČIA

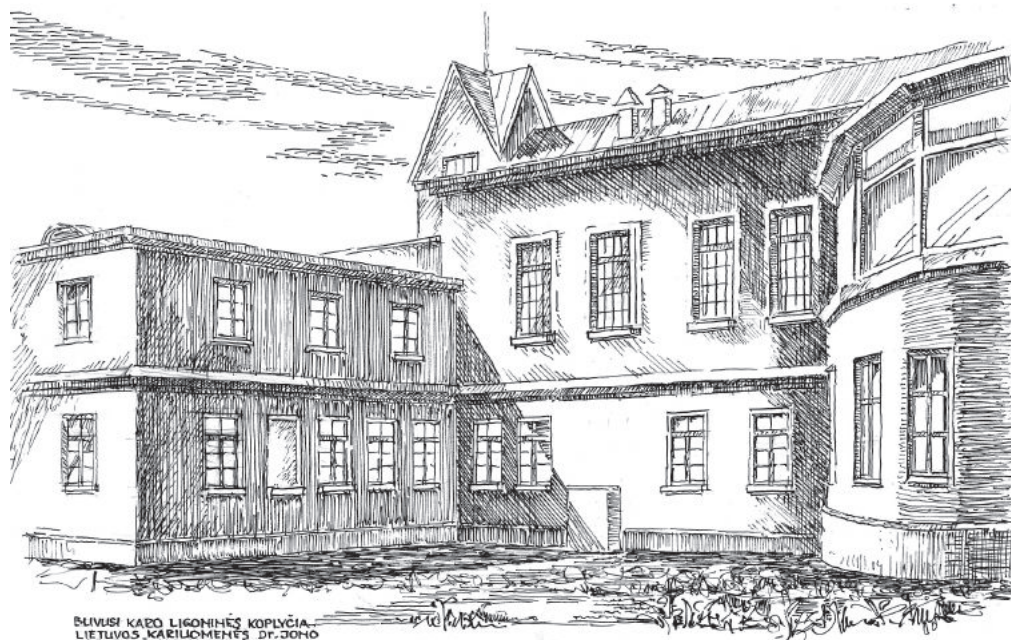
16 pav. Šv. Mykolo Arkangelo (Igulos, buv. Šv. Petro ir Pauliaus soboras) bažnyčia, Nepriklausomybės a. 14a



17 pav. Šv. Kryžiaus (Karmelitų) bažnyčia, Gedimino g. 1



18 pav. Dievo malonės (Baptistų) maldos namai, Gedimino g. 40a



J. LUKŠĖ 2008.10.24

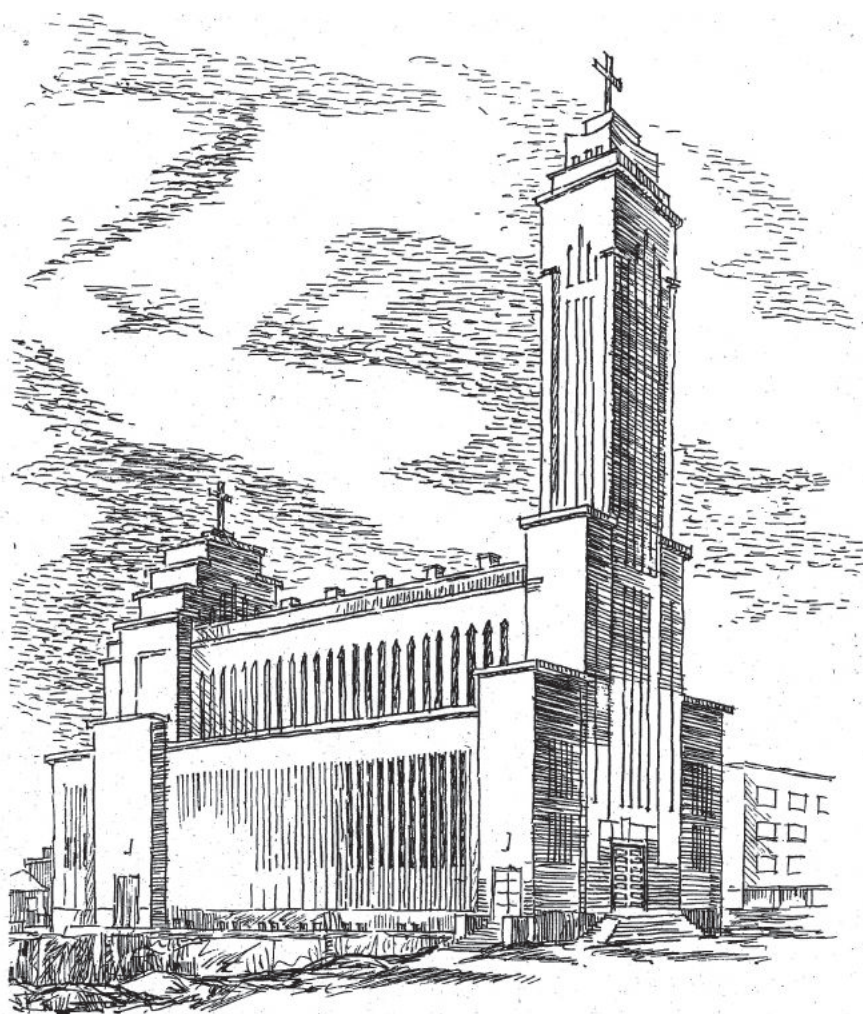
19 pav. Buv. Karo ligoninės kopyčia, Vytauto pr. 49



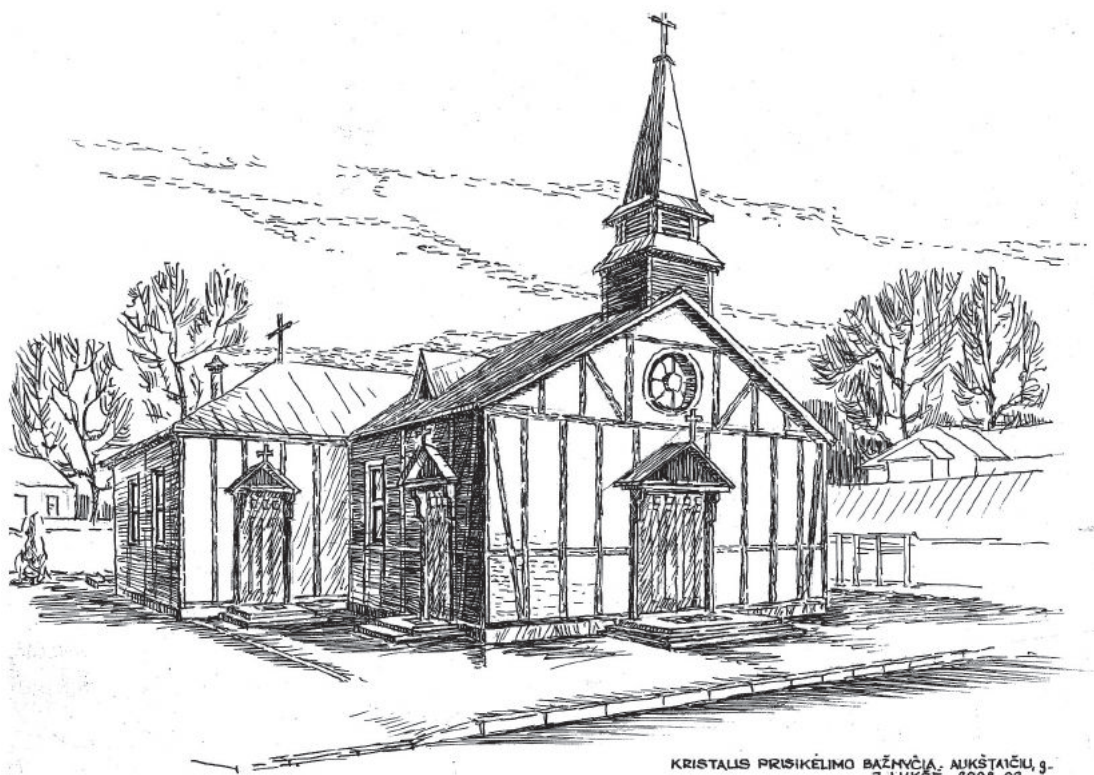
20 pav. Bahajų tikėjimo maldos kambarys, E. Ožėskienės g. 19, bt. 6



21 pav. Tikėjimo žodžio maldos salė, M. Čiurlionio g. 5a



22 pav. Paminklinė
Kristaus Prisikėlimo
bažnyčia, Žemaičių g.
31a



KRISTALIS PRISIĖLIMO BĄŽNYČIA, AUKŠTAIČIŲ G.
J. LUKŠE 2008.03.

23 pav. Kristaus Prisikėlimo bažnyčia, Aukštaičių g. 4

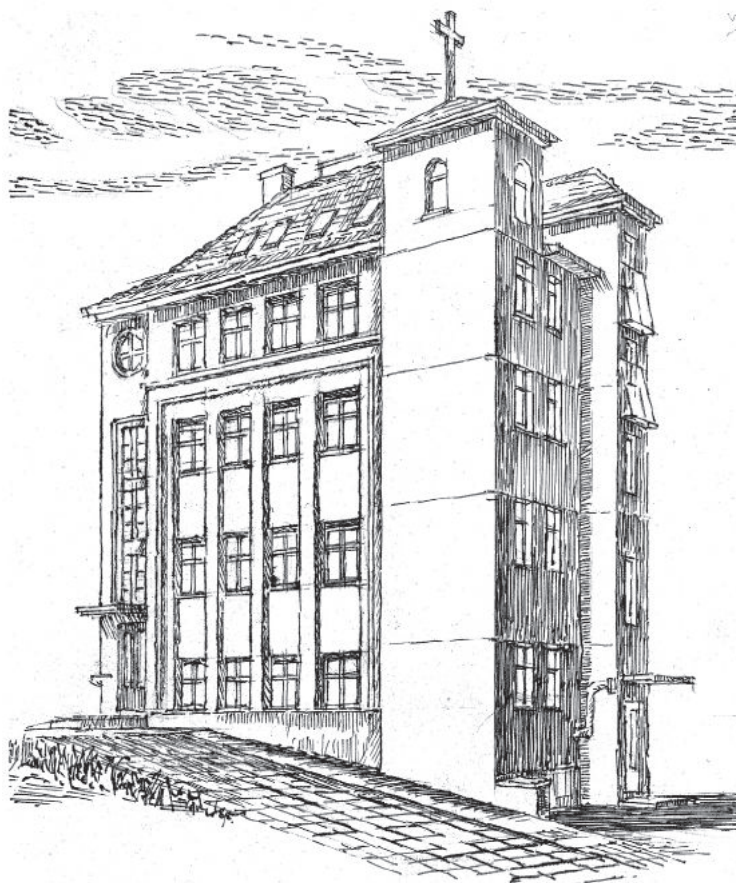


MALDOS NAMAI. KAPSŲ G. 60
ŠVENTOJO KRYŽIAUS IR OPUS DEI PRELATŪRA
ĮKURTA 2007 M.

J. LUKŠE 2011.07.

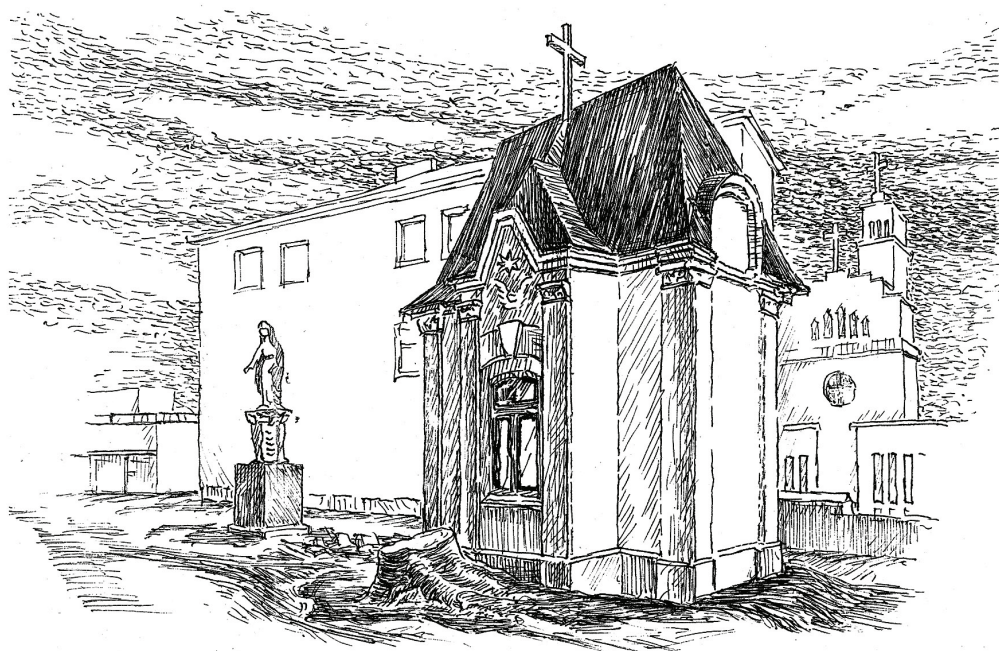
24 pav. Šventojo Kryžiaus ir Opus Dei prelatūros maldos namai, Kapsų g. 60

25 pav. Dieviškosios Jėzaus Širdies
seserų pranciškonų kongregacija,
Žemaičių g. 85



DIEVIŠKOSIOS JĖZAUS ŠIRDIES
SESERŲ PRANCIŠKONŲ
KONGREGACIJA / DIECZYNÉ /
ZEMAIČIU, g. 85

J. LUKŠĖ 2011.07.



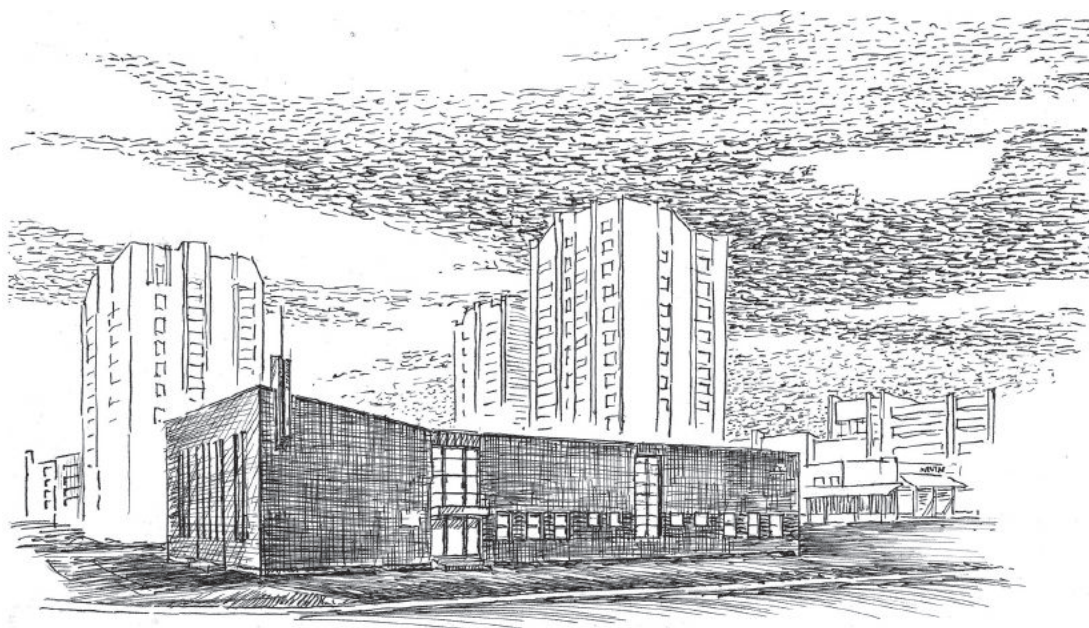
J. LUKŠĖ 2008.03

VAISTINĖS S.-VĖ PRIE 14 HAMO

26 pav. Koplyčia ir Švč. Mergelės Marijos skulptūra, Vaistinės skg. 16



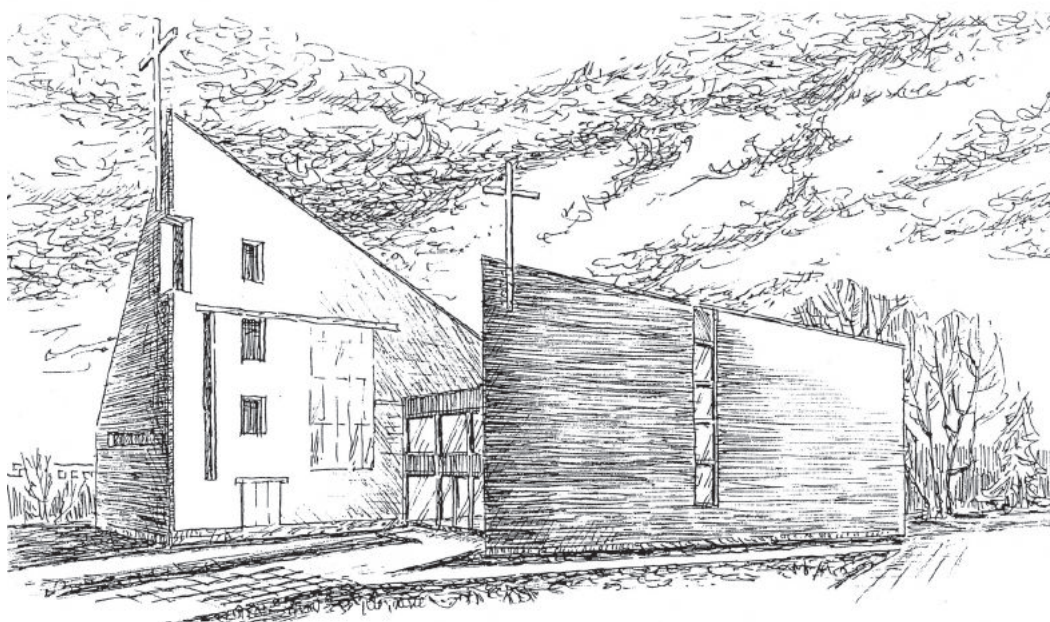
27 pav. Šv. Antano Paduviečio bažnyčia, Radvilėnų pl. 11



J. LUKŠĖ 2008.03

PASTARŲJŲ DIENŲ ŠVENTŲJŲ JĖZAUS KRISTAUS
MORMONŲ BAŽNYČIA
DRAUGYSTĖS g. 1

28 pav. Pastarųjų dienų šventųjų Jėzaus Kristaus (Mormonų) bažnyčia, Draugystės g. 1



J. LUKŠĖ 2006.03.

GEROJO GANYTOJO PARAPIJOS BAŽNYČIA
V. KRĖVĖS pr. 95A

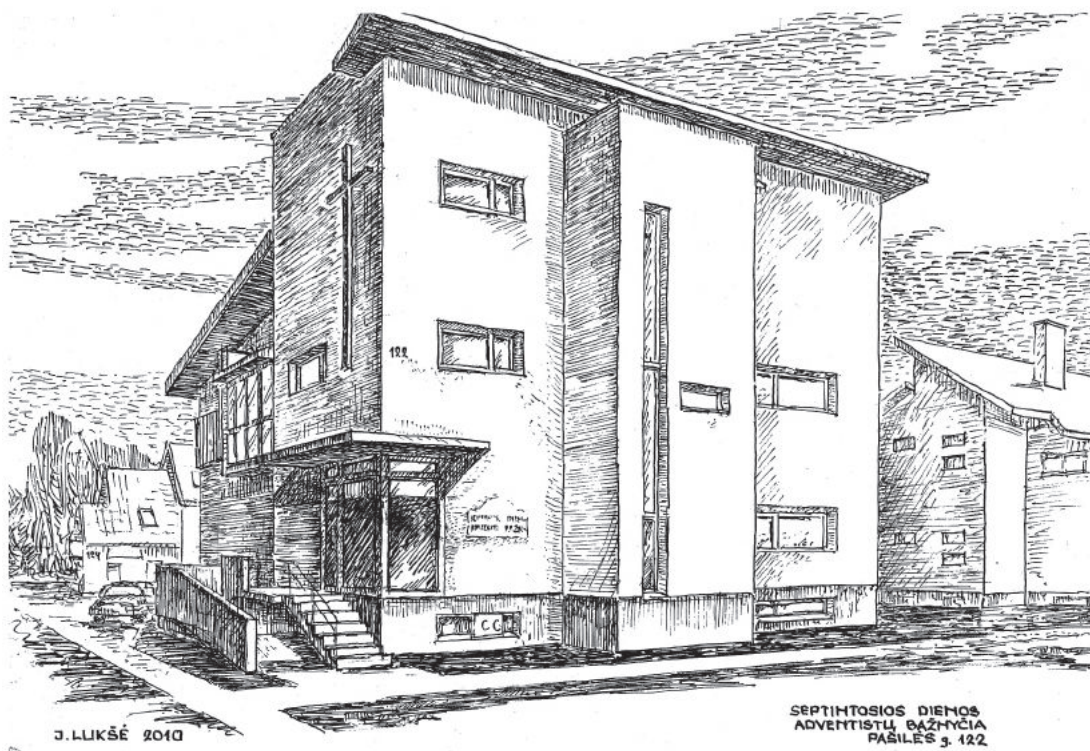
29 pav. Gerojo Ganytojo parapijos bažnyčia, V. Krėvės pr. 95a



J. LUKŠĖ 2005.03

NAUJOJI APAŠTALŲ BAŽNYČIA
V. KRĖVĖS pr. 80A

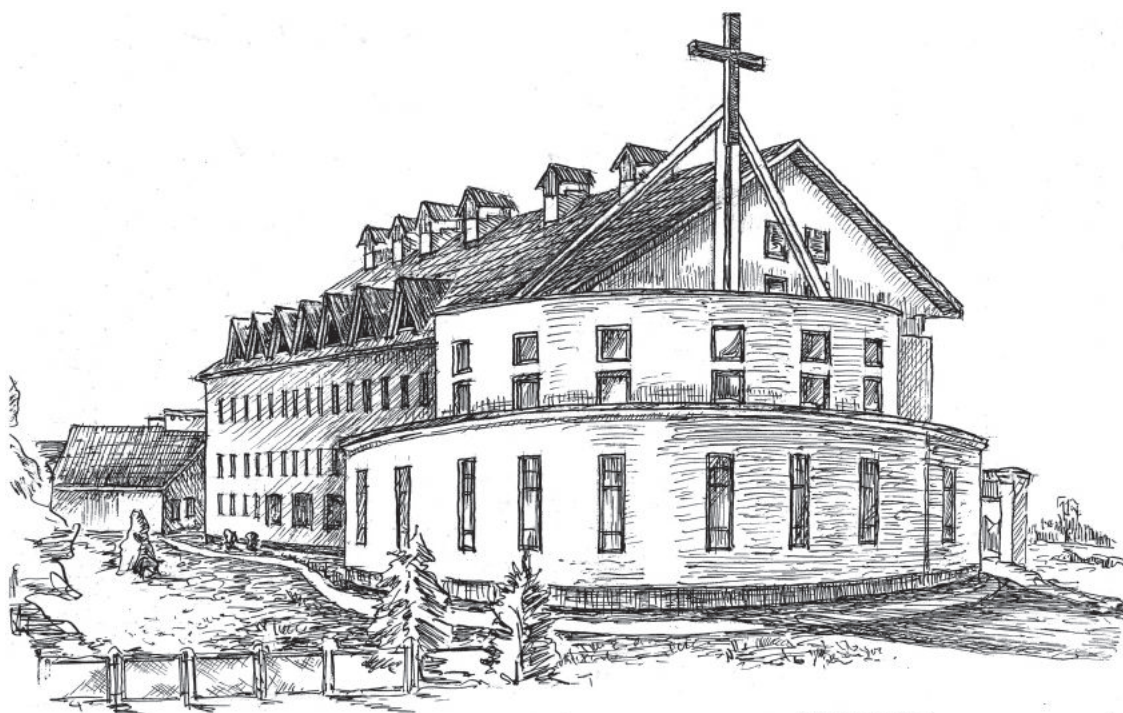
30 pav. Naujoji Apaštalių bažnyčia, V. Krėvės pr. 80a



J. LUKŠĖ 2010

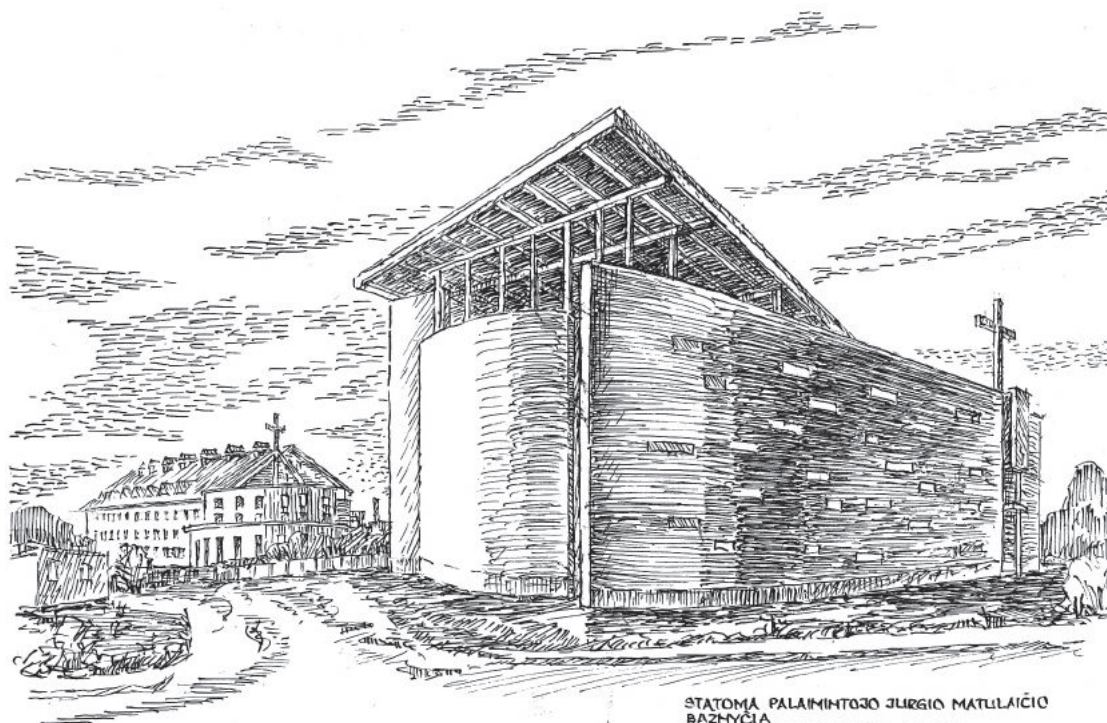
SEPTINTOSIOS DIENOS
ADVENTISTŲ BAŽNYČIA
PAŠILĖS g. 122

31 pav. Septintosios dienos adventistų bažnyčia, Pašilės g. 122



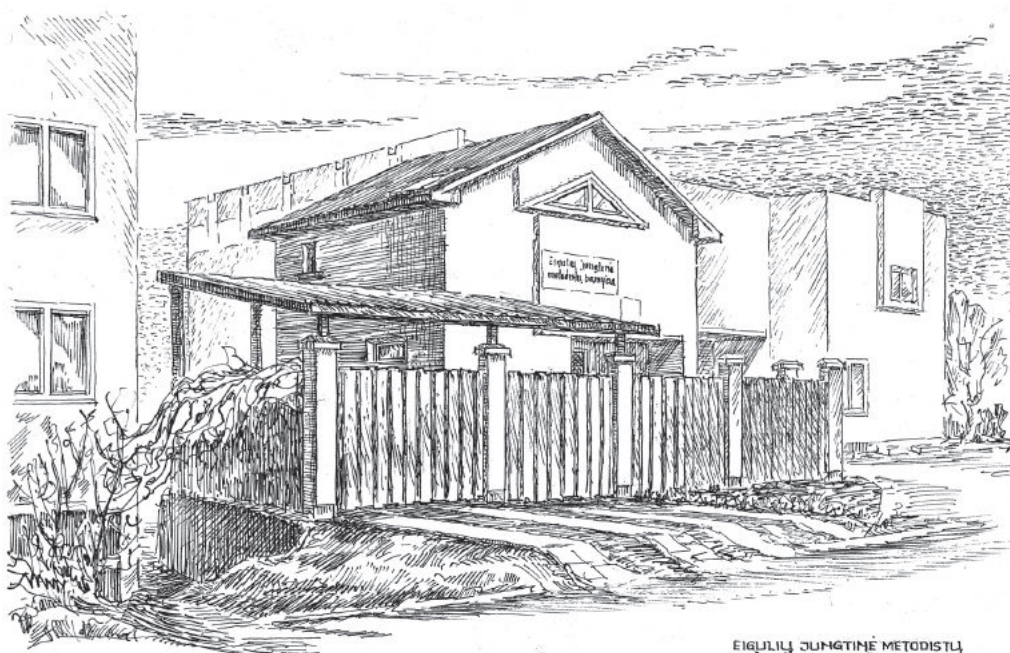
PALAIMINTOJO
ARKIVYSKUPO JURGIO MATULAIČIO
NAMAI. ŽEIMENOS g. 6 KALNAS
J. LUKŠĖ 2005. 10. 31

32 pav. Palaimintojo arkivyskupo Jurgio Matulaičio koplyčia, Žeimenos g. 6



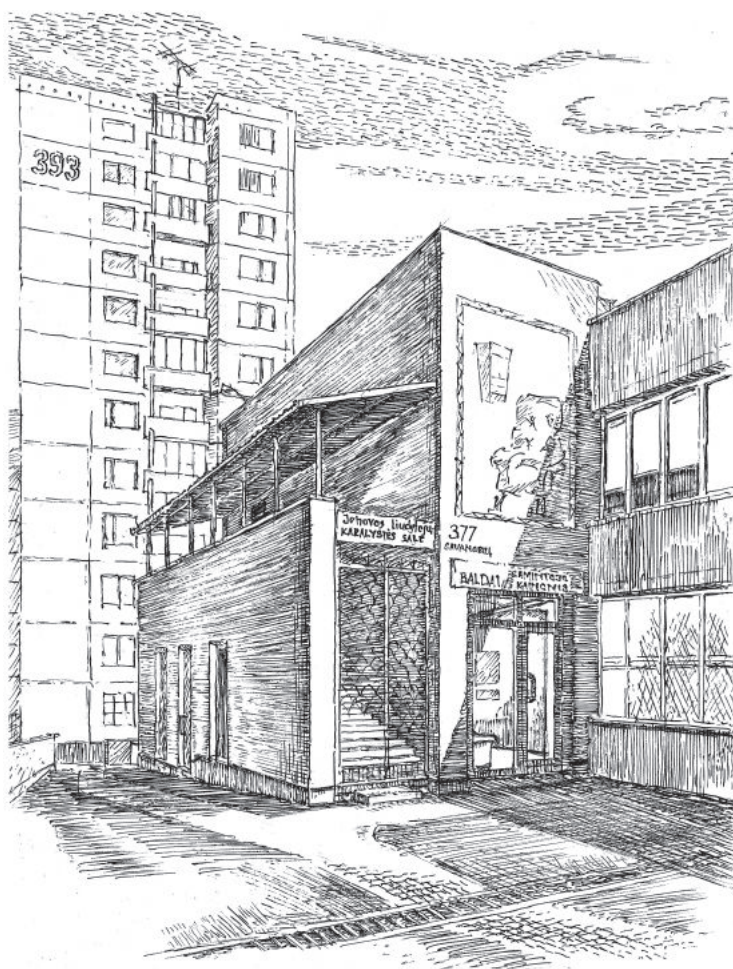
STATOMA PALAIMINTOJO JURGIO MATULAIČIO
BAŽNYČIA
ARCHITEKTAS RYMANAS ZIMKUS
PIRŠINYS JONO LUKŠĖS 2009.10.01

33 pav. Statoma Palaimintojo arkivyskupo Jurgio Matulaičio bažnyčia, P. Lukšio g. 51b



EGLIŲ JUNGTINĖ METODISTŲ
BAŽNYČIA. RIEŠUTŲ g. 22.
J. LUKŠĖ 2009.12.

34 pav. Eglulių jungtinė metodistų bažnyčia, Riešutų g. 22



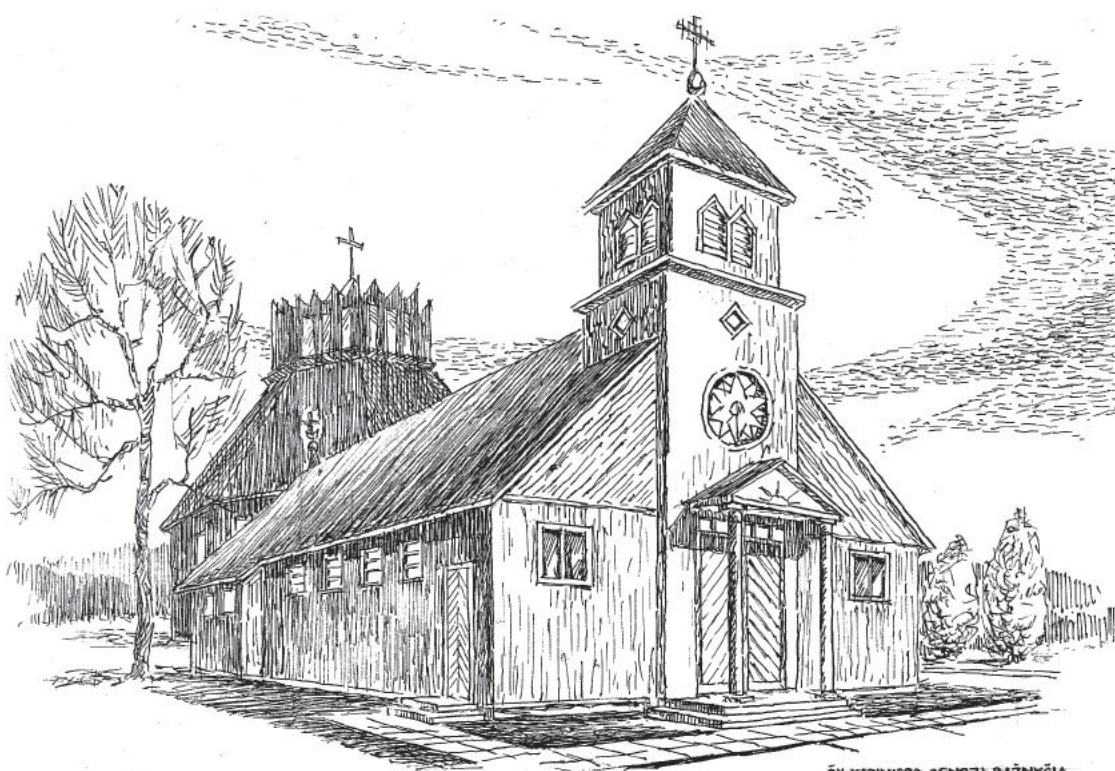
JEHOVOS LIUDYTOJŲ KARALYSTĖS
MADOS SALĖ
J. LUKŠĖ 2009

35 pav. Jehovos liudytojų Karalystės
salė, Savanorių pr. 377



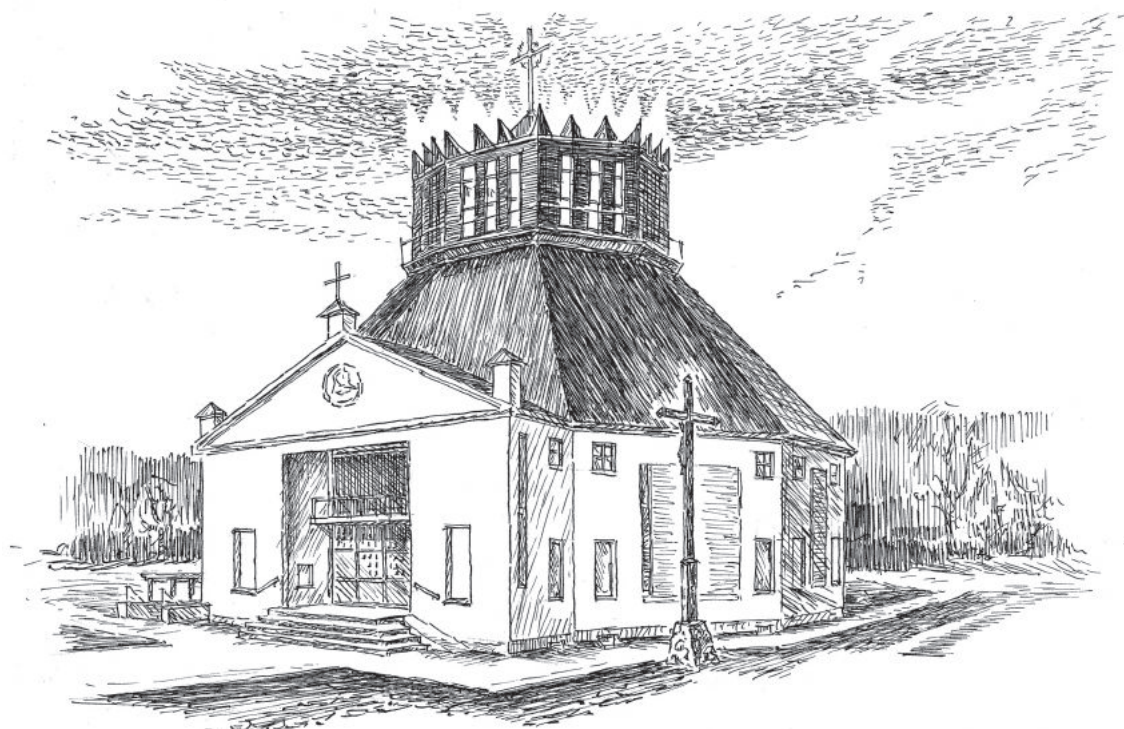
ARTILERIJOS VALDYBOS CERKVĖ 1891M
Ž. E. ŽILBERIŲ g. 10 15

36 pav. Aukštojos Fredos bažnyčia (buv. Artileristų cerkvė), Ž. E. Žiliberių g. 10



ŠV. KAZIMIERO SENJOJI BAŽNYČIA
ANTAKALNIO g. 35

37 pav. Senoji Šv. Kazimiero bažnyčia, Antakalnio g. 35

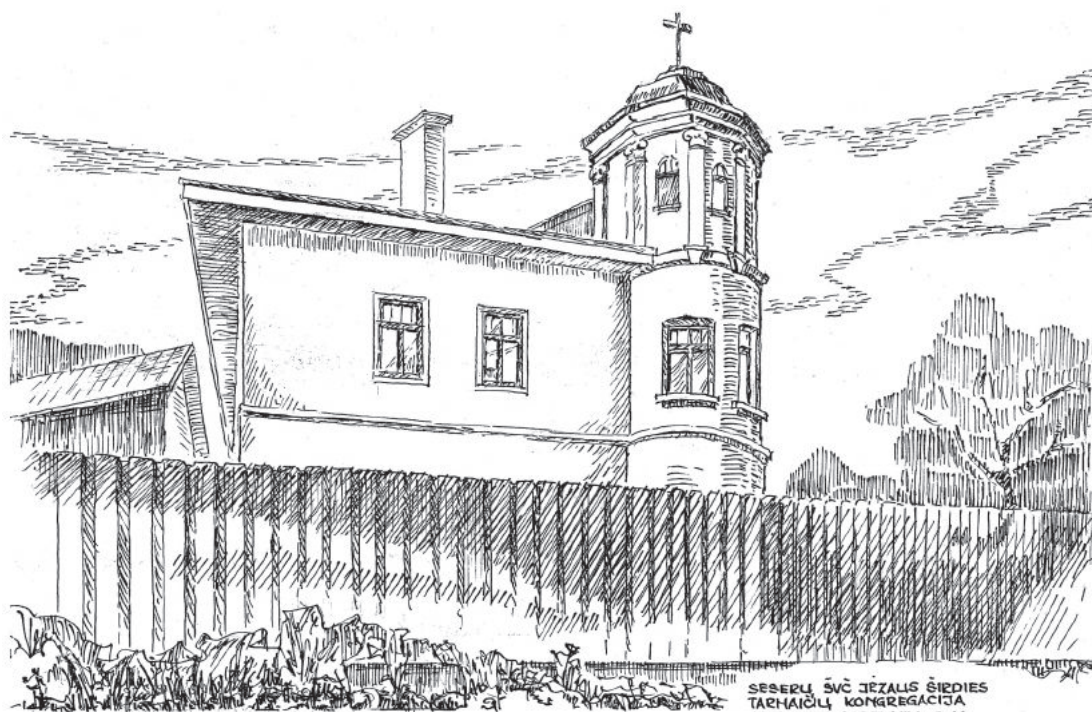


J. LUKŠE 2005.03

ŠV. KAZIMIERO BAŽNYČIA
ANTAKALNIO g. 37

73

38 pav. Šv. Kazimiero bažnyčia, Antakalnio g. 37

SESERŲ ŠVČ JĖZAUS ŠIRDIES
TARNAIČIŲ KONGREGACIJA
AMERIKOS LIETUVIŲ g. 11

J. LUKŠE 2009.09.28

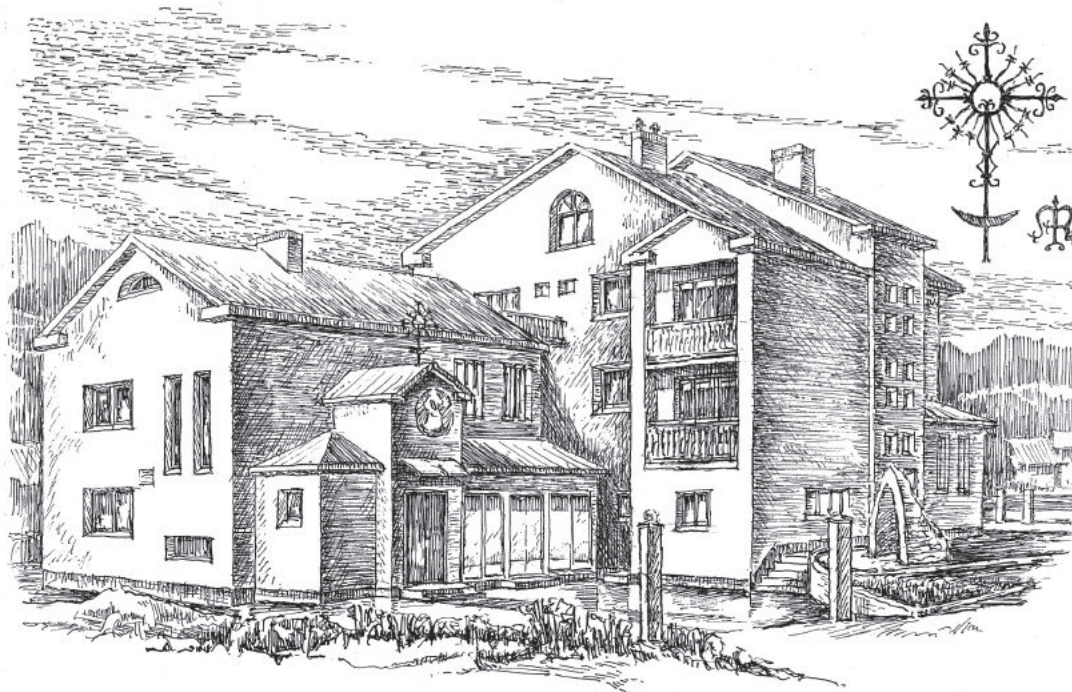
74

39 pav. Švč. Jėzaus Širdies seserų tarnaičių kongregacijos koplyčia, Amerikos lietuvių g. 11



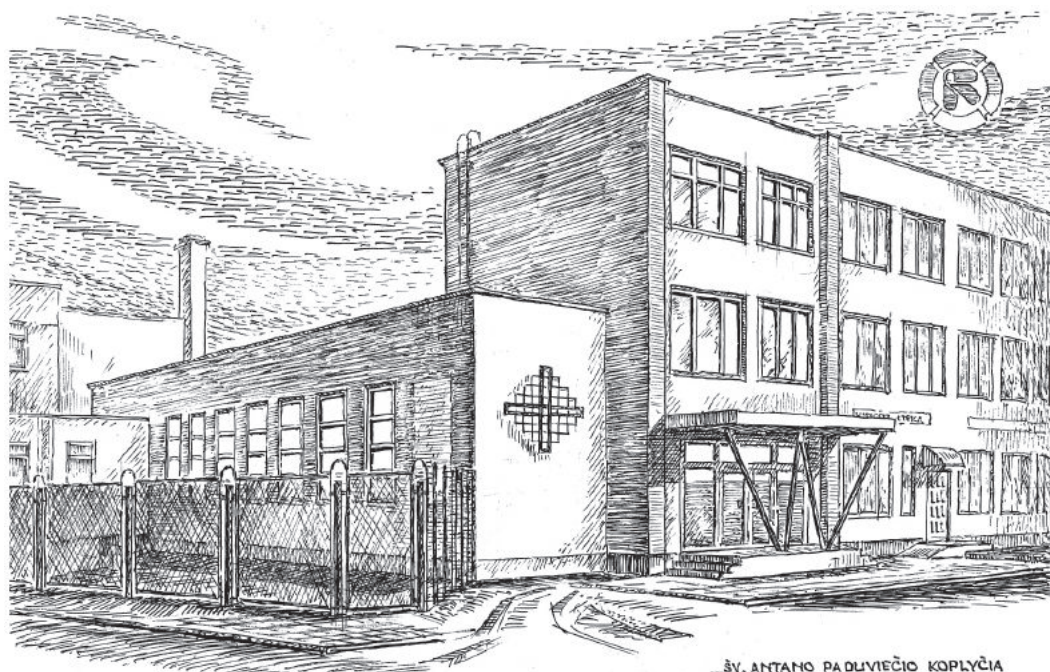
ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS BAŽNYČIA VAIDOTO g. 7
J. LUKŠĖ 2008.02.

40 pav. Švč. Mergelės Marijos bažnyčia, Vaidoto g. 7



AUŠROS VARTŲ MARIJOS KOPLYČIA
BIRUTĖS G. 1 KAUNAS 2009.06
JONAS LUKŠĖ

41 pav. Aušros Vartų Švč. Mergelės Marijos Gailestingumo Motinos koplyčia, Birutės g. 1



ŠV. ANTANO PADUVIEČIO KOPLYČIA
J. BORUTOS G. 23 ROKAI
J. LUKŠE 2010

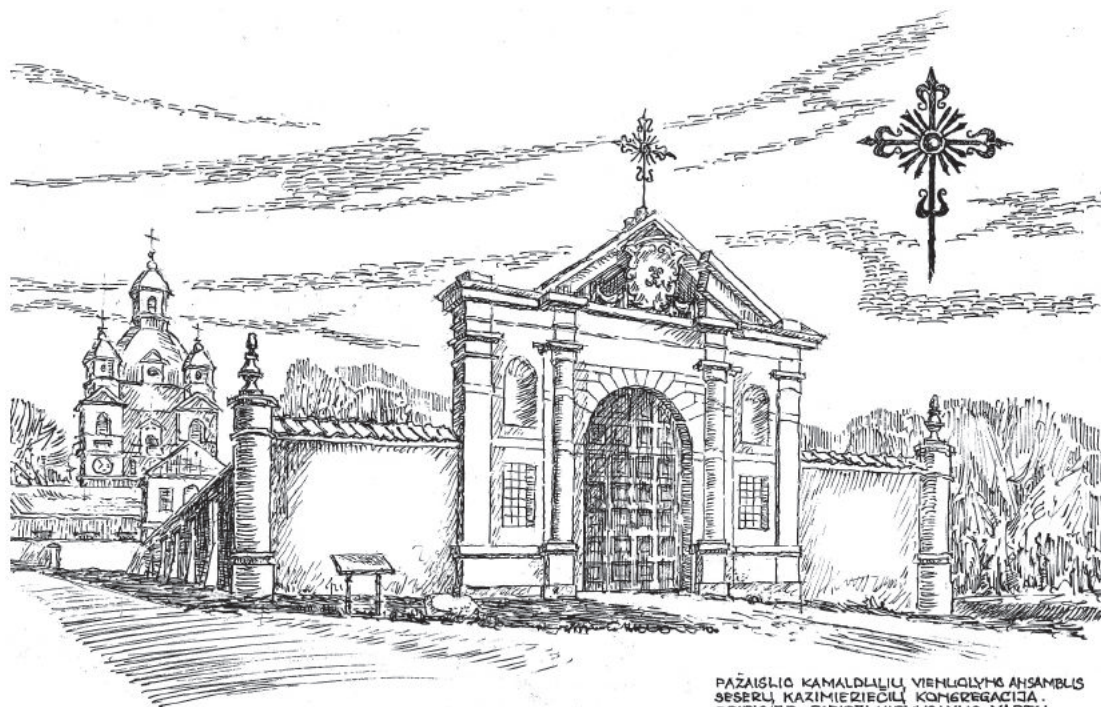
42 pav. Šv. Antano Paduviečio koplyčia, J. Borutos g. 23



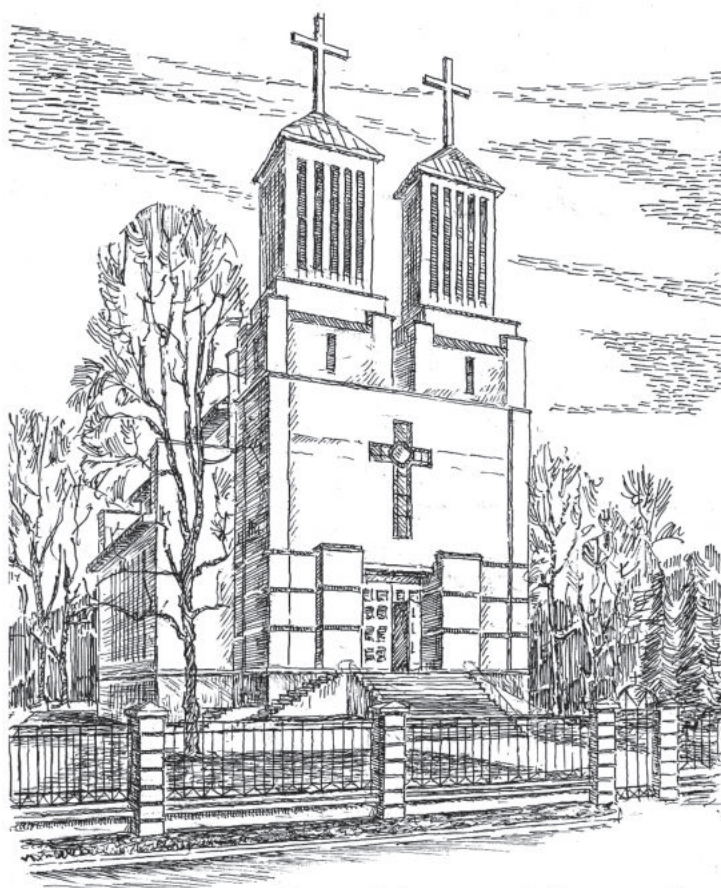
J. LUKŠE 2008

PETRAŠIŪNAI. ŠV. VINCENTO PAULIEČIO BAŽNYČIA 1936. 12. 13
MAŽESNIŲJŲ BROLIŲ KAPUCINŲ VIEHULYNAS

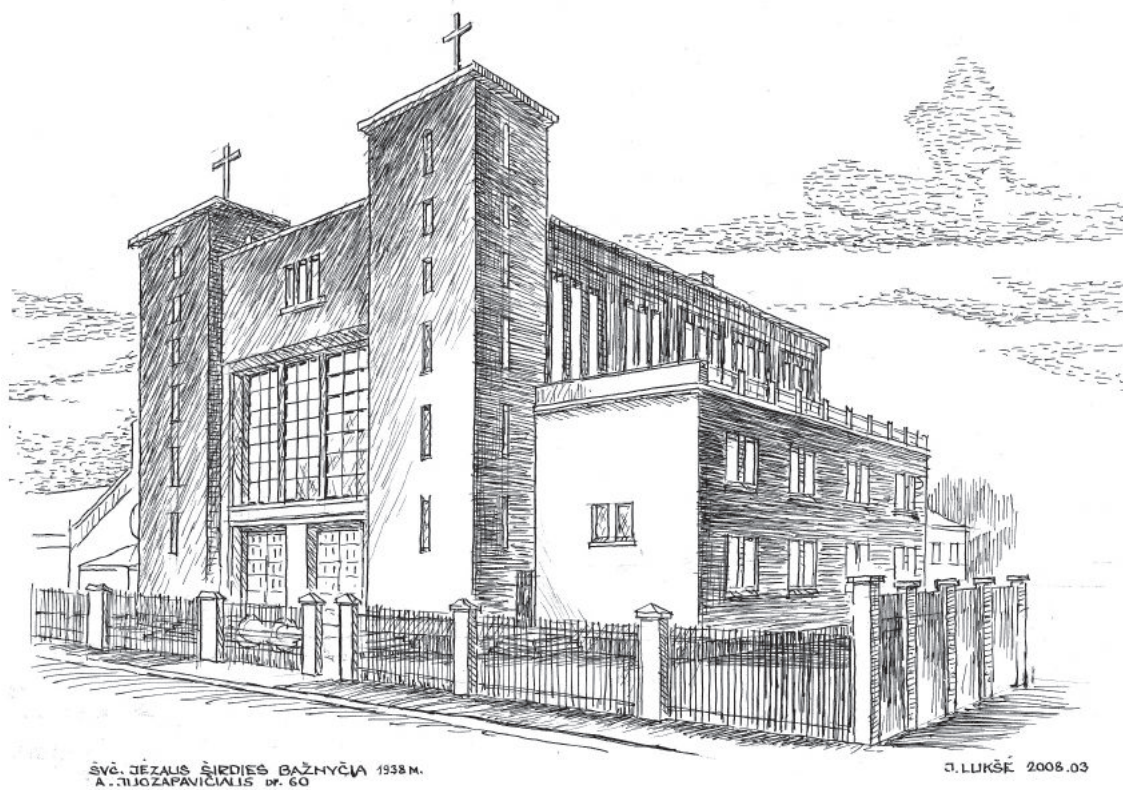
43 pav. Šv. Vincento Pauliečio bažnyčia, R. Kalantos g. 38



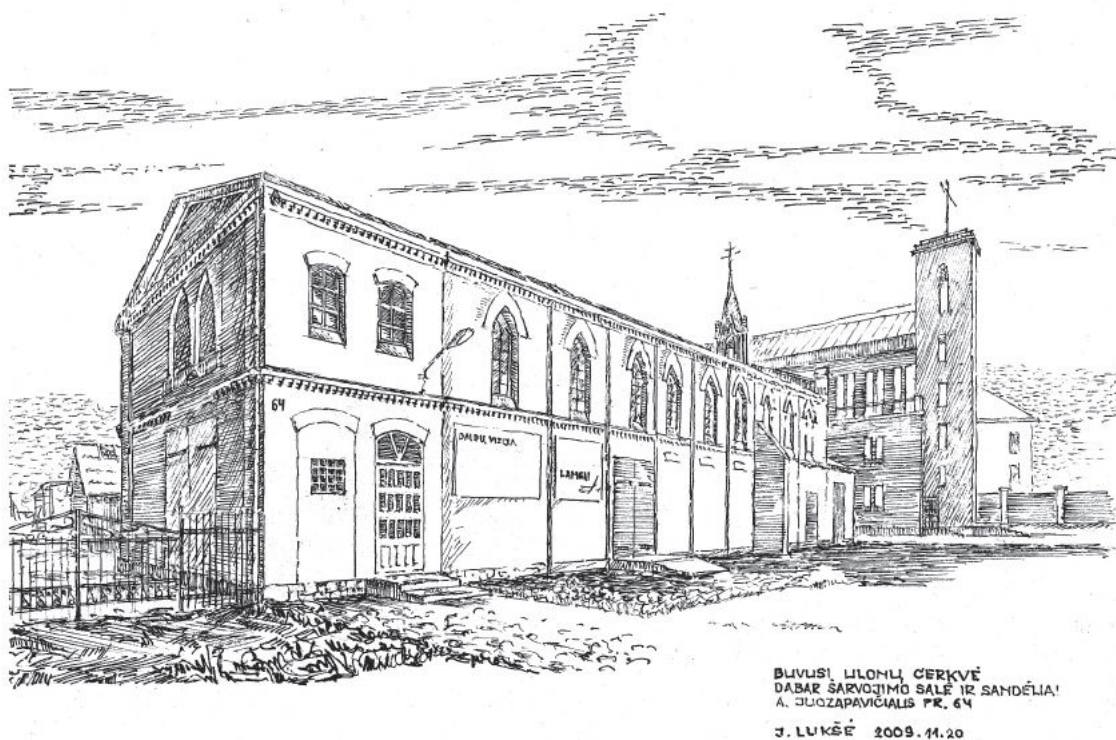
44 pav. Švč. Mergelės Marijos apsilankymo pas Elžbietą bažnyčia (pirmame plane – buv. kamaldulių vienuolyno Didieji vartai), T. Masiulio g. 31



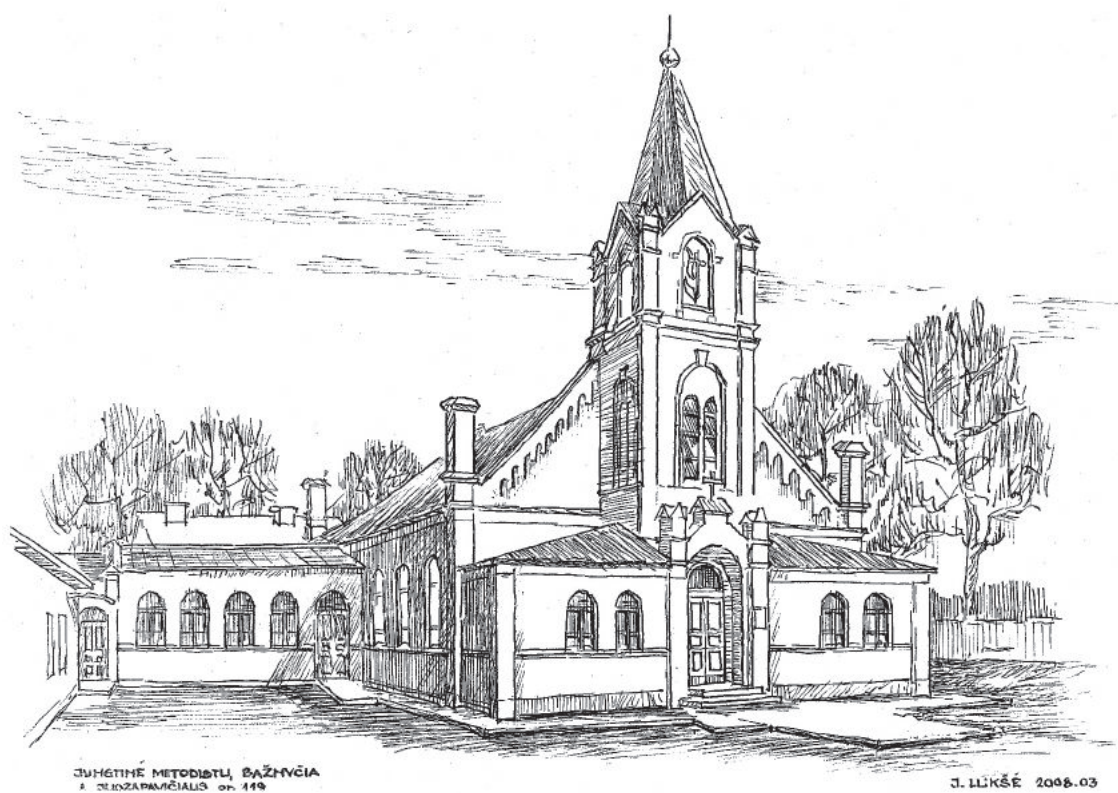
45 pav. Švč. Mergelės Marijos Rožinio Karalienės bažnyčia, Marių g. 20



46 pav. Švč. Jėzaus širdies bažnyčia, A. Juozapavičiaus pr. 60



47 pav. Buv. Ulonų cerkvė, A. Juozapavičiaus pr. 64



48 pav. Šančių jungtinė metodistų bažnyčia, A. Juozapavičiaus pr. 119



49 pav. Evangelikų krikščionių baptistų bažnyčia, 2-oji Kranto g. 5



ŠV. JUOZAPO BAŽNYČIA. PANERIŲ g. 72
J. LUKŠĖ 2008.02.

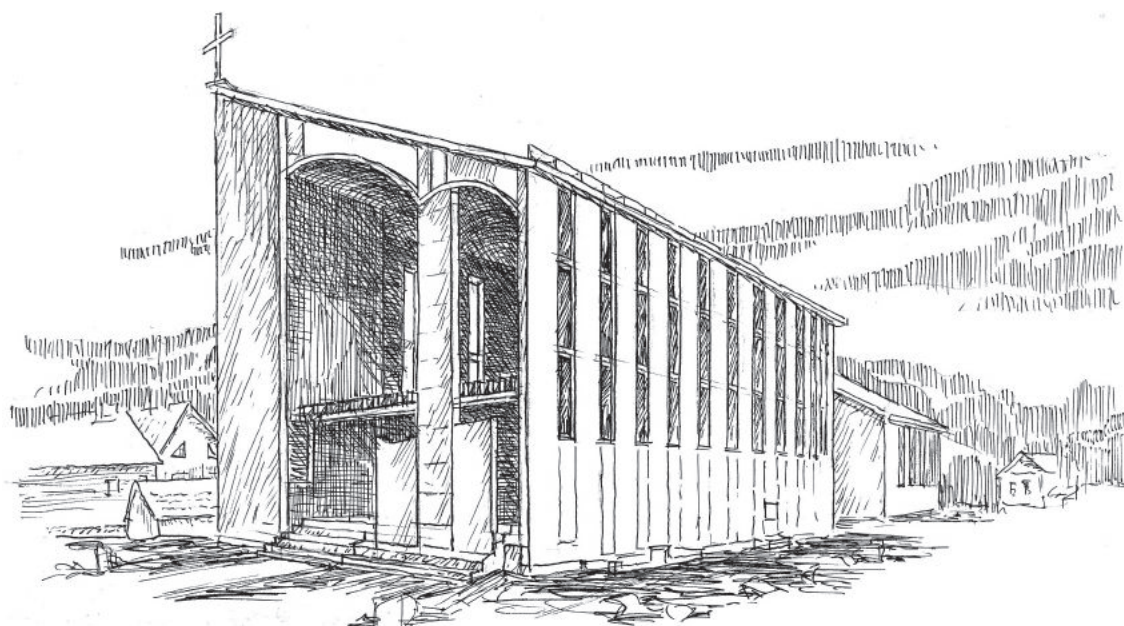
50 pav. Šv. Juozapo bažnyčia, Panerių g. 72



ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS LIETUVOS LAISVĖS KOPLYČIA
VILIJAMPOLĖ, KOKLIŲ g. 20

J. LUKŠĖ 2008.02.

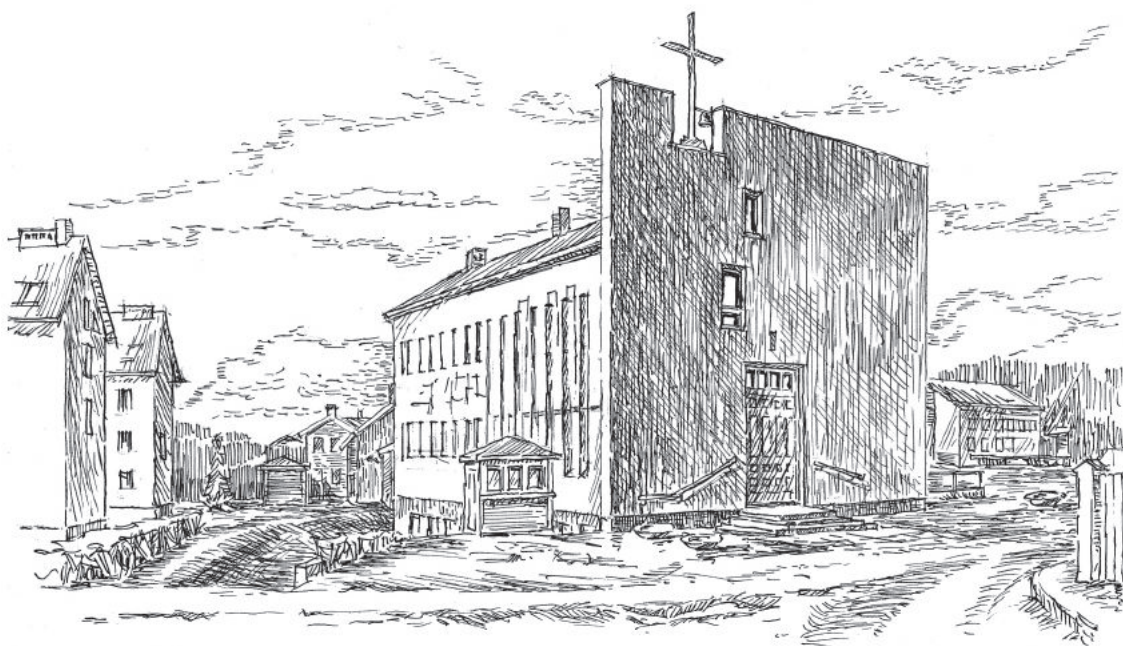
51 pav. Švč. Mergelės Marijos Lietuvos Laisvės koplyčia, Koklių g. 20



STATOMA ŠVENTOSIOS DVASIOS BAŽNYČIA
MILIKONIŲ g. 14, KALNĖS
J. LUKŠĖ 2008.03

PALAI DOTAS KLIMIGAS LILIDVIKAS ČECHAVIČIUS
1928.04.02. – 1998.04.06

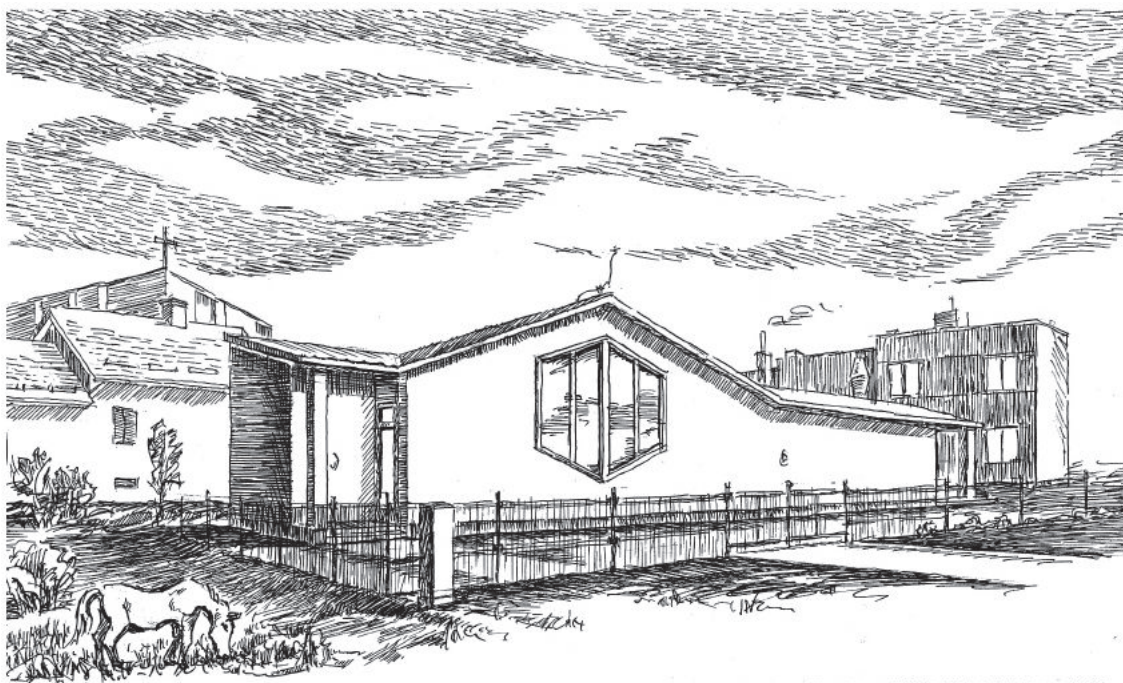
52 pav. Statoma Šventosios Dvasios bažnyčia, Milikonių g. 18



ŠILAINIŲ LAIKINOJI ŠVENTOSIOS DVASIOS KOPLYČIA
ARCH. EUGENIJUS MILIKONAS MILIKONIŲ g. 14

J. LUKŠĖ 2008.03.

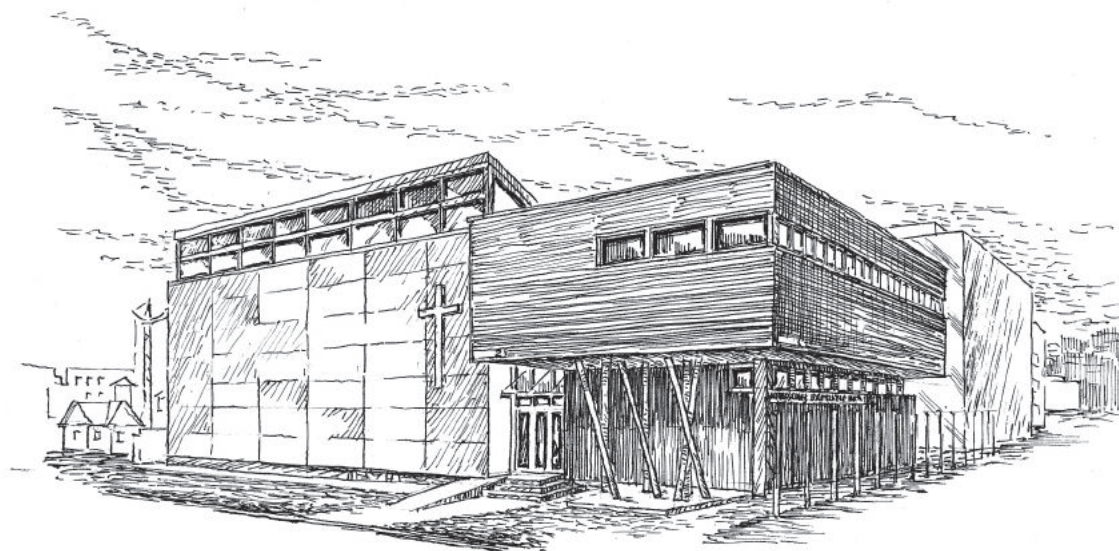
53 pav. Šventosios Dvasios koplyčia, Milikonių g. 14



JEHOVOS LIUDYTOJŲ MALDOS NAMAI
J. GRUŠO g. 35

J. LUKŠĖ 2012.09.

54 pav. Jehovos liudytojų maldos namai, J. Grušo g. 35



J. LUKŠE 2008.03.

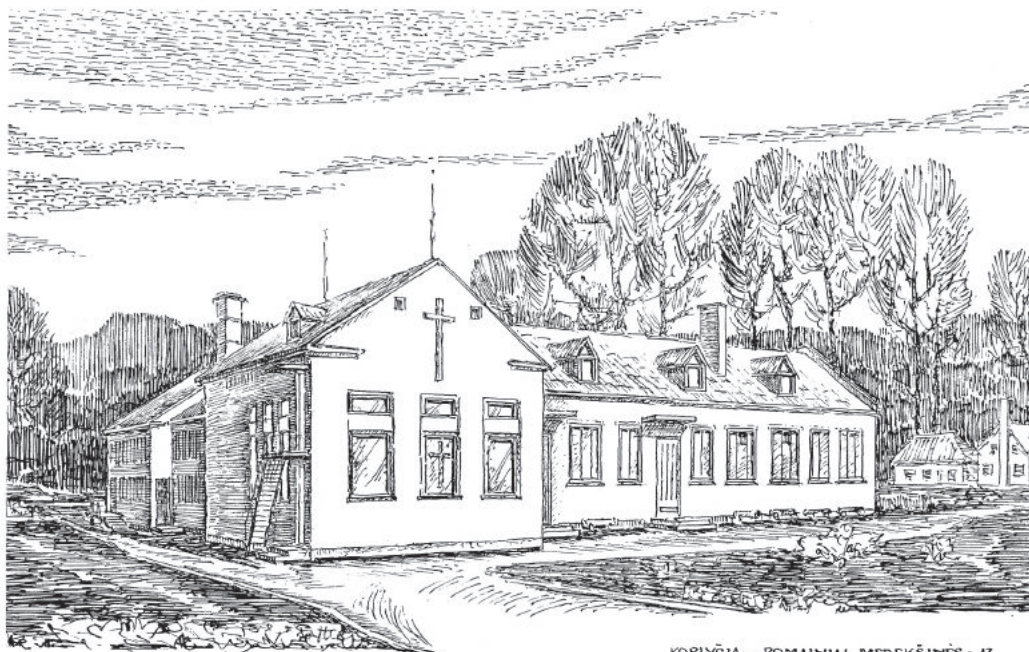
KRISTAUS MISIJOS BAPTISTŲ BAŽNYČIA
ŽEMAIČIŲ PL.43/TOLMIŪKIEMIO G.2

55 pav. Baptistų Kristaus Misijos bažnyčia, Žemaičių pl. 43



LIETUVOS BARN. PROVINCIJOS
X SUKAKTIES PROGA PIEMUOJII
JOS METROPOLITU ESAHT ARKIVYS-
KUPII JUOZAPUI SKVIRECKUII JOJO
RUPESČILI PADARĖ SEŠIUO
M. LEONARDA I. G. S. 1936 ĮMULKŠTYTĖ
LINKUVOS DVARO KOPLYČIA MOSĖDŽIO G. 62
J. LUKŠE 2009.10.13

56 pav. Arkivyskupo
J. Skvirecko rezidencijos
(buv. Linkuvos dvaro)
koplyčia, Mosėdžio g. 62



KOPLYČIA. ROMAINIAI, MEDEKŠINĖS g. 47
SENELIŲ PRIEGLAUDOS „GERUMO NAMAI“
J. LUKŠĖ 2010

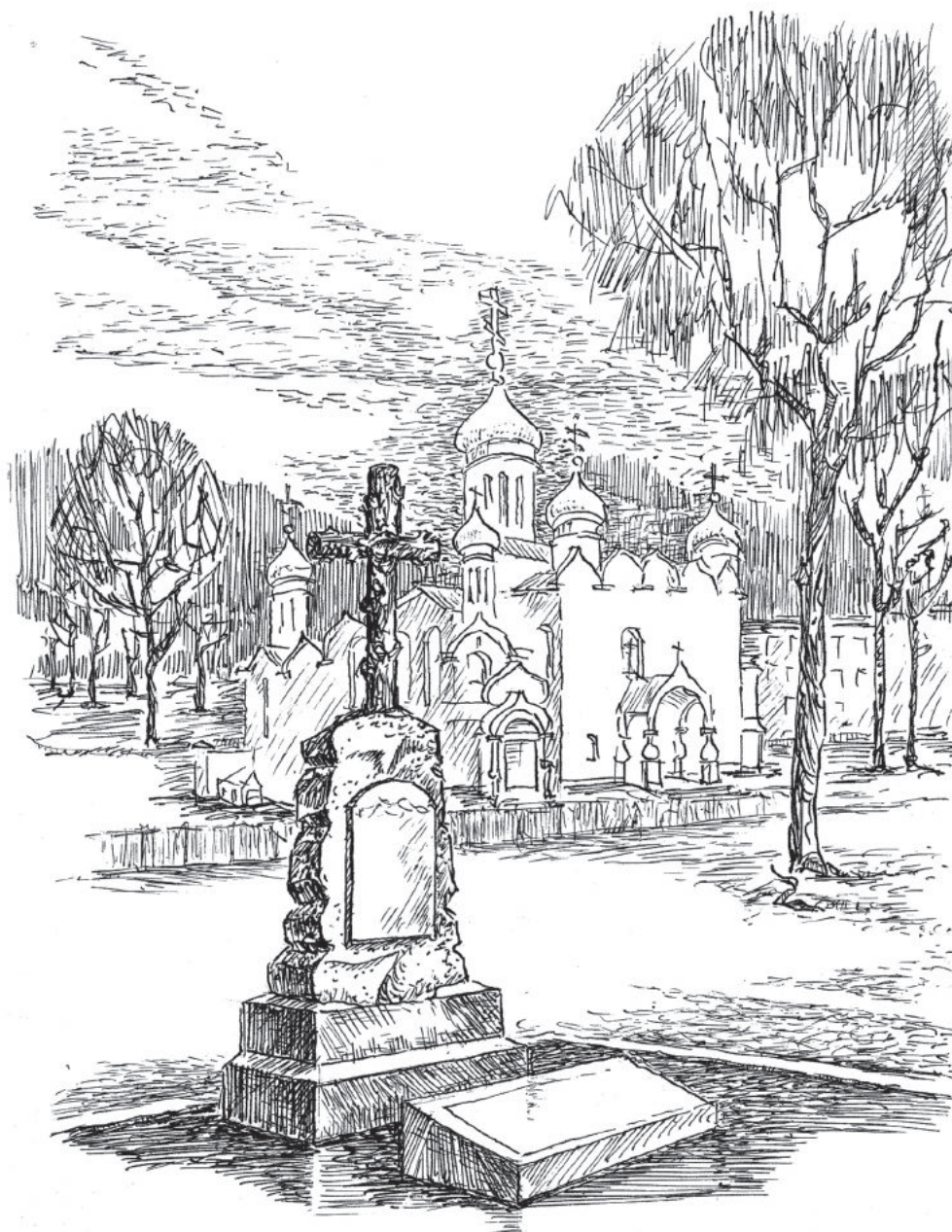
57 pav. Senelių prieglaudos Gerumo namai koplyčia, Medekšinės g. 17



J. LUKŠĖ 2008.03

KRISTAUS PRISIKĖLIMO CERKVE 4862 M.
VYTAUTO pr. 38

58 pav. Kristaus Prisikėlimo
cerkvė, Vytauto pr. 38

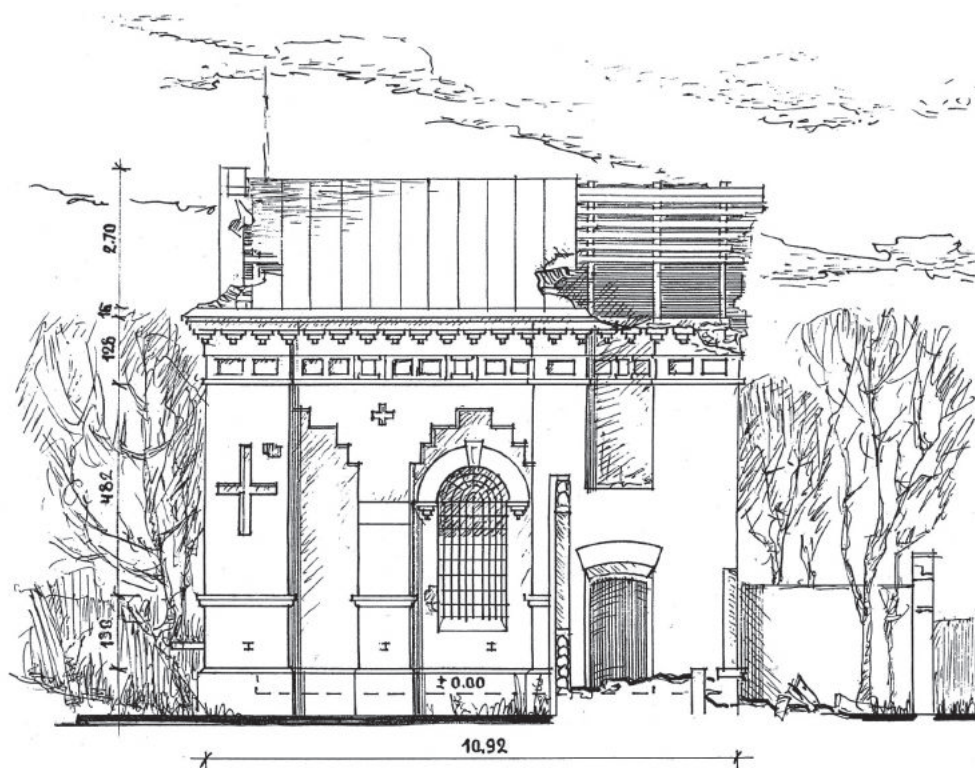


АПРЕШКИНО ШВЦ. МЕРГЕЛЕЙ-МАРИЯЙ /
СОБОРАС (БУТОВЕИЧЕНСКИЙ) 1935 М.

RUSIJOS KARIAMS ŽUVUSIEMS IR PALAIDOJIMAMS
1915 M. CIA BUVO SUJUDUS (KARMELITŲ) KAPINĖS
PAMINKLAS PASTATYTAS 1923 M. RESTAURUOTAS 1995 M.

PIEŠINYS J. LUKŠIS 2008.02

59 pav. Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai soboras (pirmame plane – paminklas Rusijos kariams, žuvusiems Pirmojo pasaulinio karo metais), Vytauto pr. 38

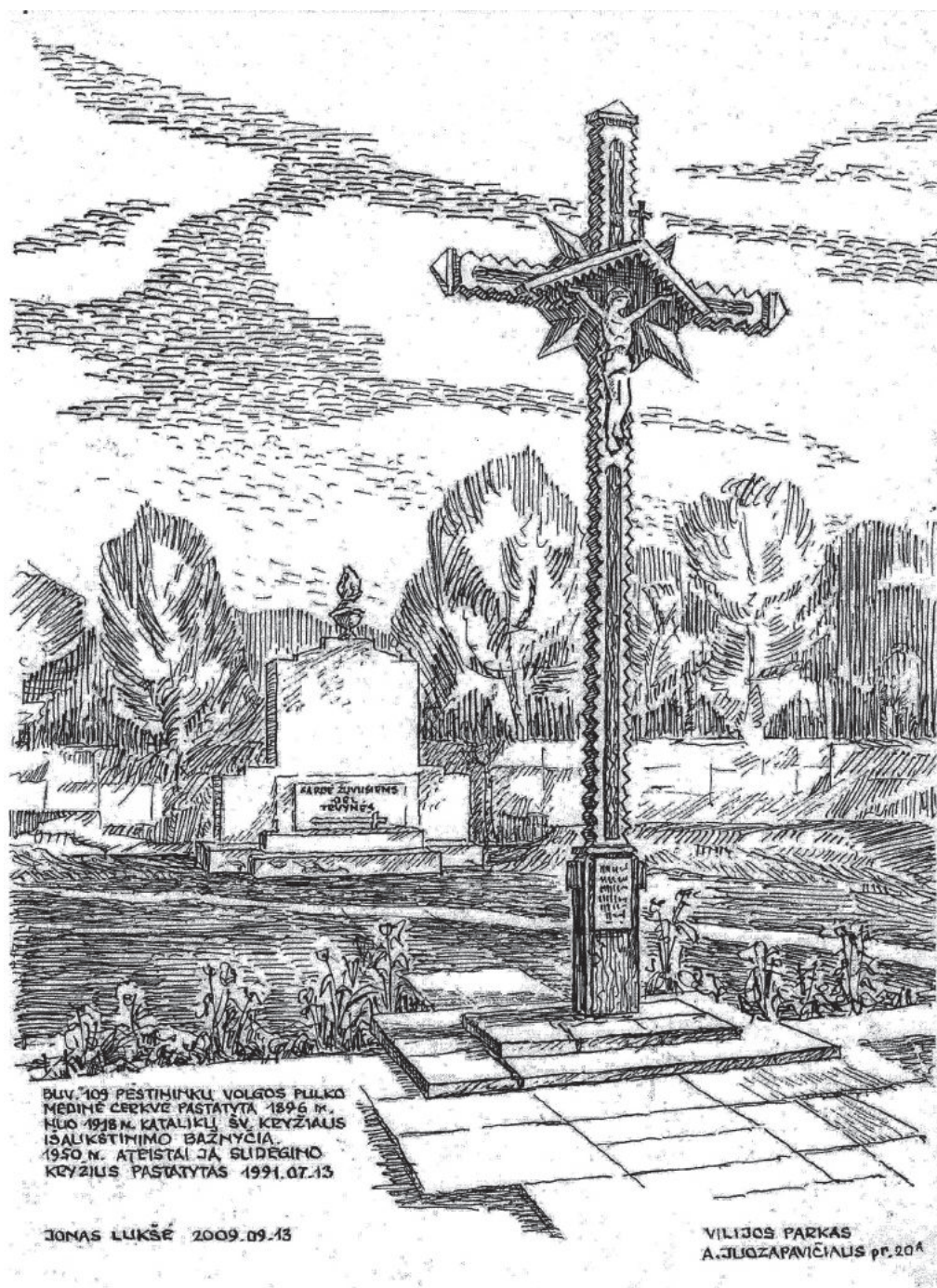


CERKVĖS PREOBRĄŽENIJA GOSPODŲIA RYTŲ FASADAS M1:100
BRAIŽĖ J. LIUKŠĖ 2008.02

60 pav. Buv. Trečiojo Novorosijsko dragūnų pulko cerkvė (rytų fasado brėžinys), Radvilėnų pl. 1a



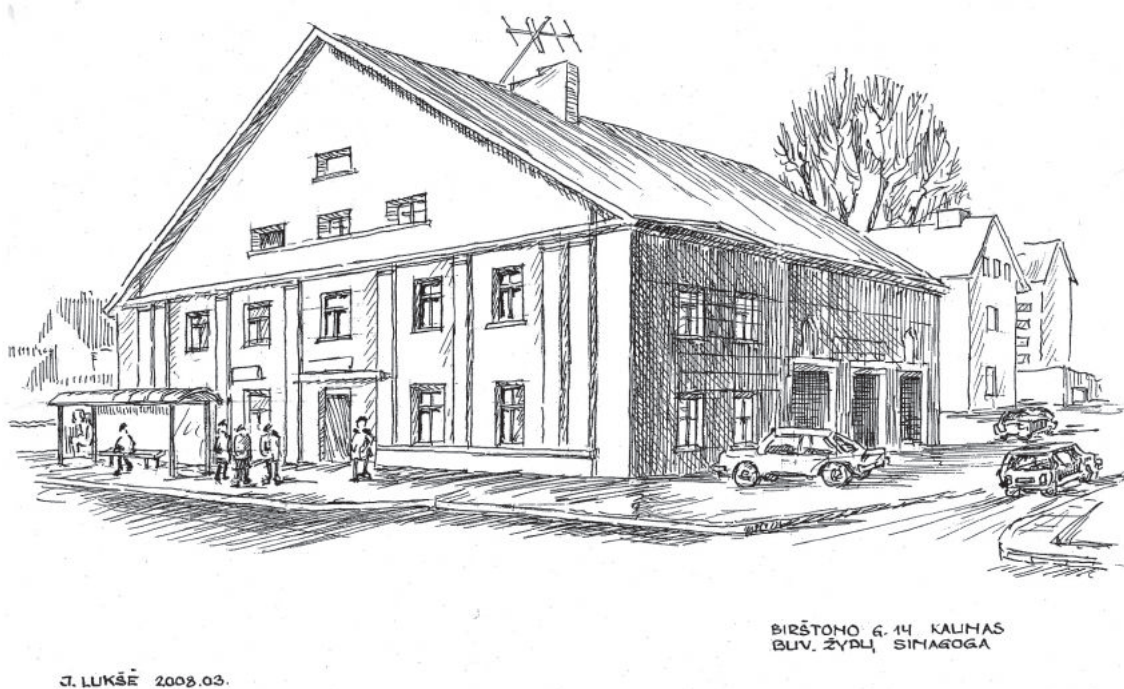
61 pav. Šv. Nikolajaus Stebukladario sentikių cerkvė, Kapsų g. 51/19



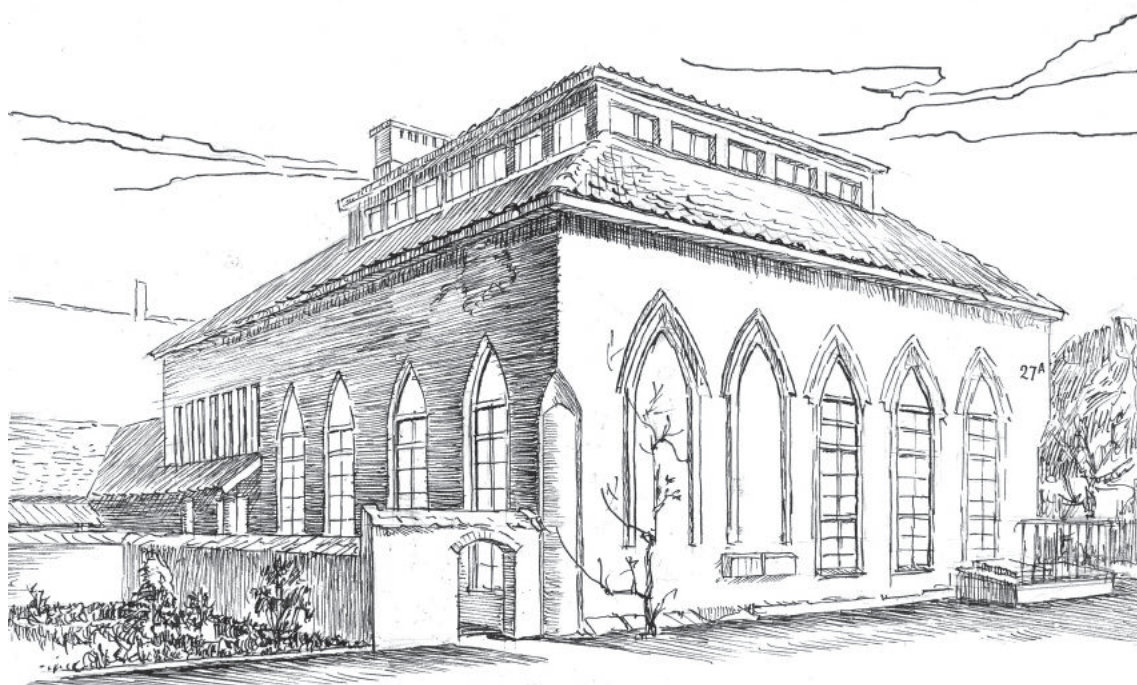
62 pav. Buv. 109-ojo pėstininkų Volgos pulko Dievo Motinos Globėjos cerkvės (vėliau – Šv. Kryžiaus Išaukštinoimo bažnyčios) vieta, A. Juozapavičiaus pr. 20a



63 pav. Buv. Chevra-Kadiša sinagoga, M. Daukšos g. 10a

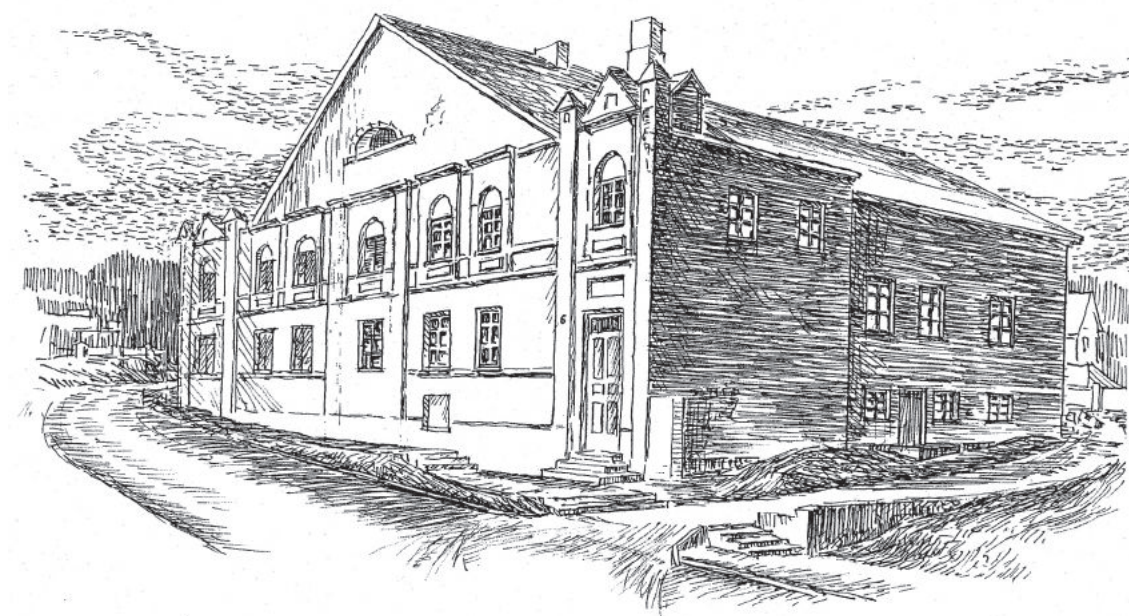


64 pav. Buv. Naujosios Šviesos sinagoga, Birštono g. 14



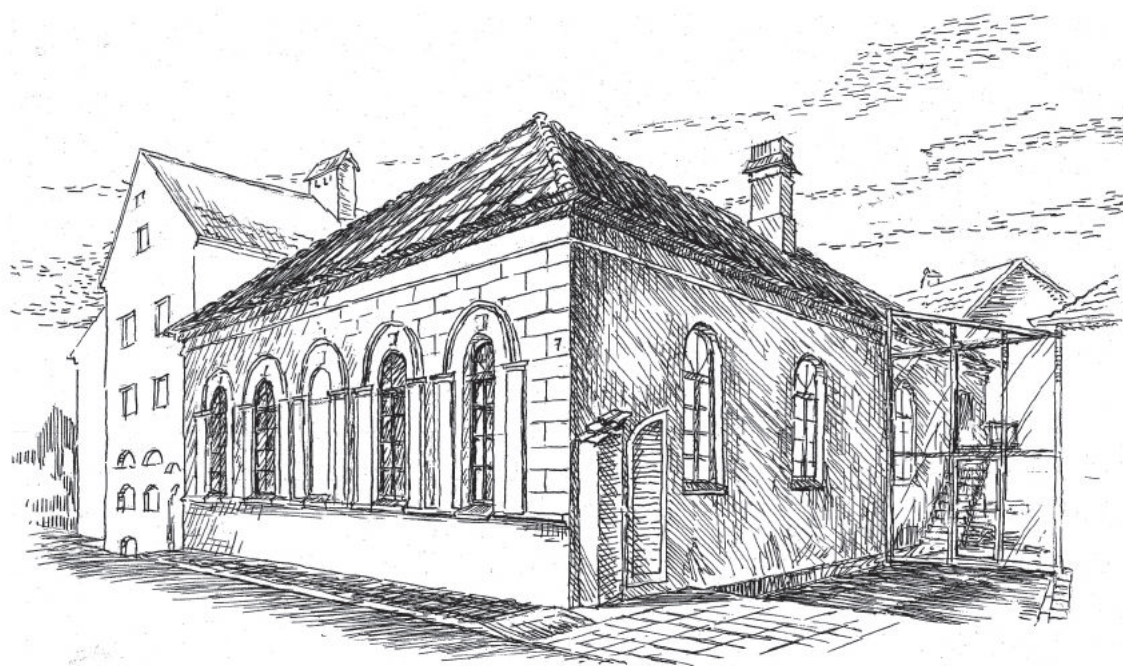
MĖSININKŲ SINAGOGA - DABAR DAILĖS
INSTITUTO KERAMIKŲ DIRBTUVĖS
M. DAUKŠOS g. 6 / V. SLADKEVIČIAUS g. 27A

65 pav. Buv. Mėsinių sinagoga, M. Daukšos g. 6 / V. Sladkevičiaus g. 27a



BUVUSI SINAGOGA
DABAR SKULPTORIŲ DIRBTUVĖS
J. LIKŠĖ 2009

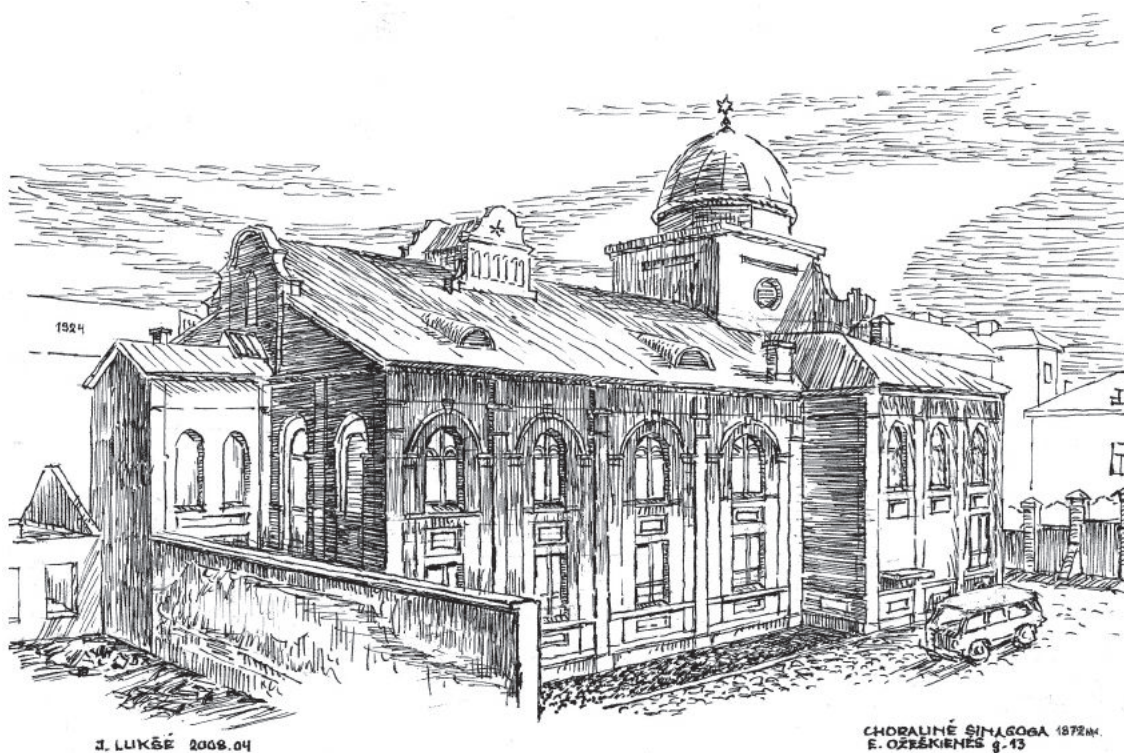
66 pav. Buv. Chasidų sinagoga, Gimnazijos g. 6



J. LUKŠE 2008.03

1820. MET.
BUVUSI SINAGOGA. L. ZAMENHOFO g. 7
ŠIUO METU ŠEIMOS SANTYKIŲ INSTITUTAS

67 pav. Buv. J. L. Neviaszskio sinagoga, L. Zamenhofo g. 7



J. LUKŠE 2008.04

CHORALINĖ SINAGOGA 1872M.
E. OŽEŠKIENĖS g. 13

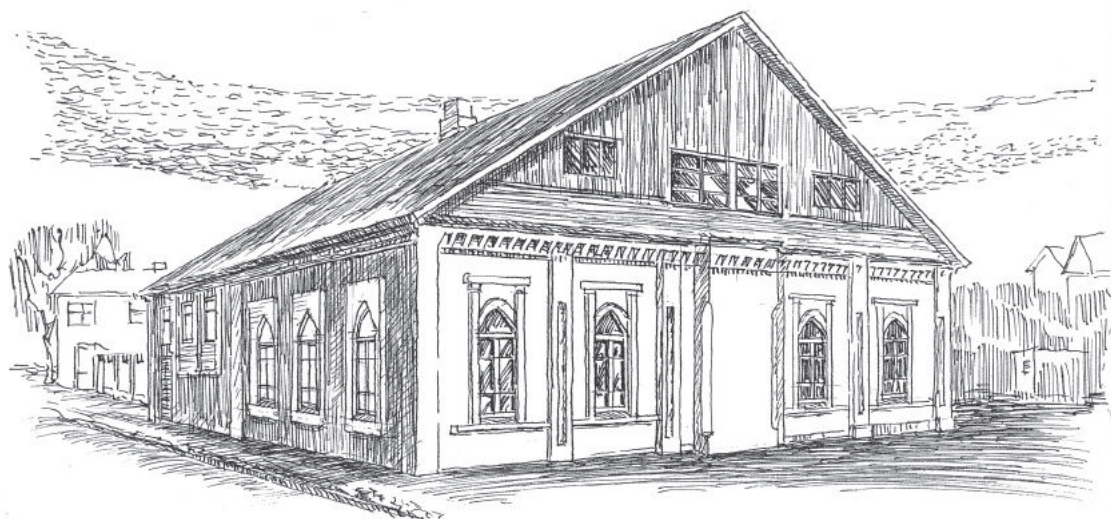
68 pav. Ohel Jaakov choralinė sinagoga, E. Ožėskienės g. 13



69 pav. Buv. Nachles Isroel sinagoga. Gedimino g. 26b



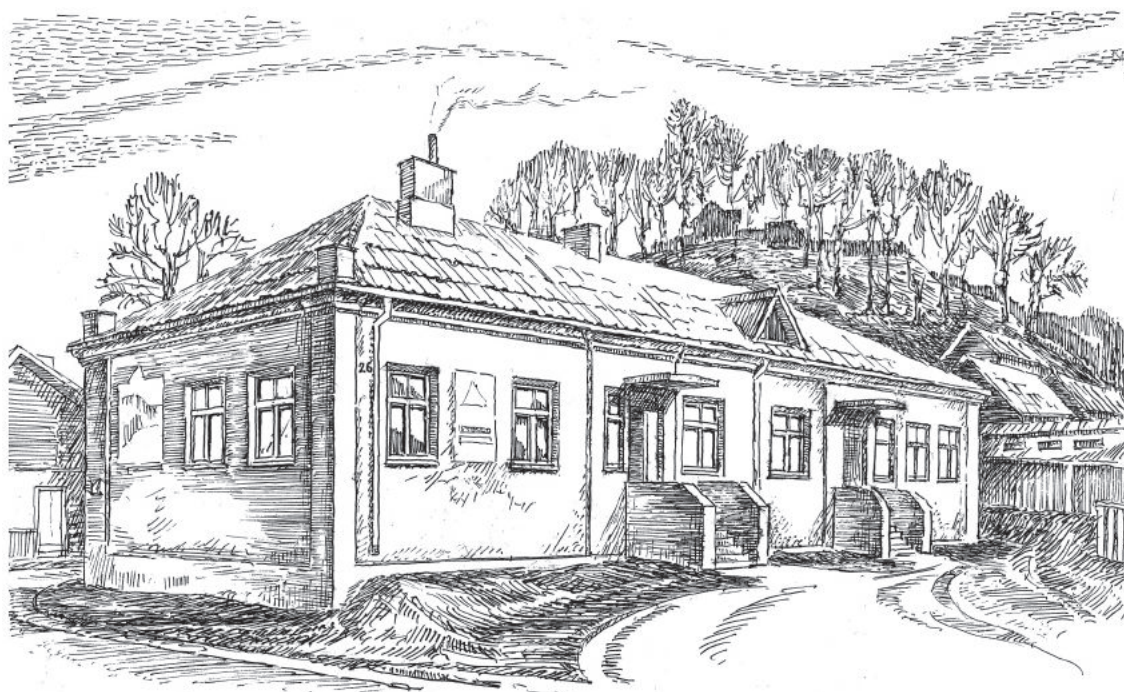
70 pav. Buv. Beit Eil (Žiemos) sinagoga, Savanorių pr. 11



J. LUKŠE 2008.03

BLIVUSI SINAGOGA. 1855 M.
ŽALIAKALNIS, VAISIŲ g. 30

71 pav. Buv. Žalio kalno sinagoga, Vaisių g. 30

BLIV. SINAGOGA
H. R. O. MINKOVSKIŲ g. 26
J. LUKŠE 2009

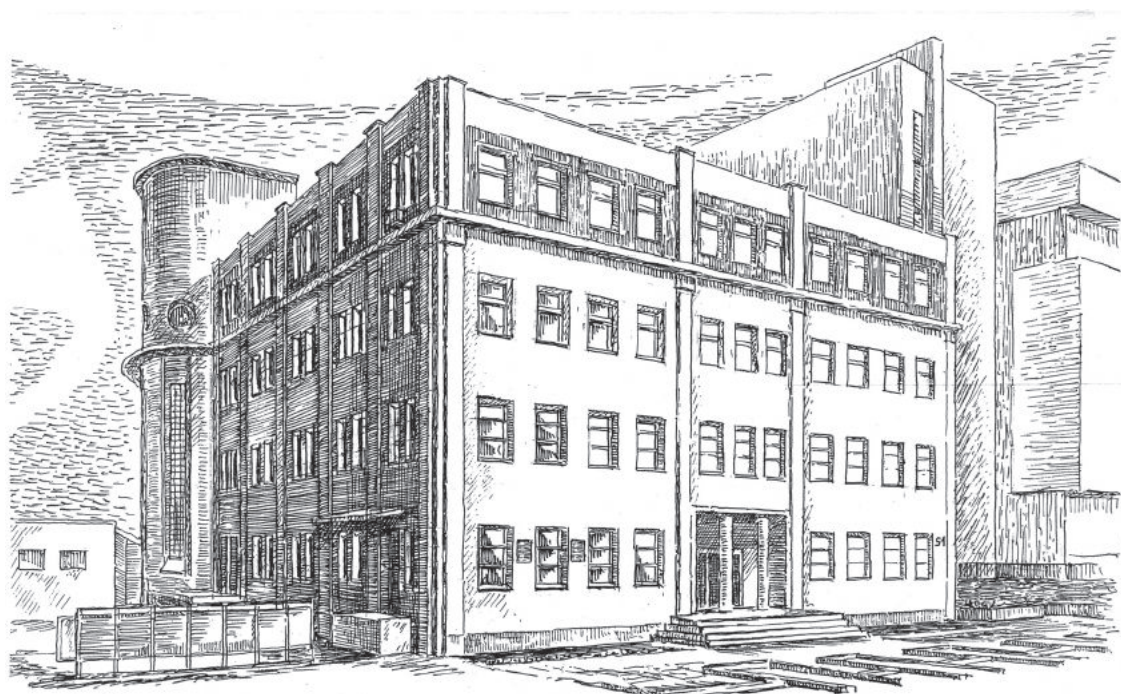
72 pav. Buv. Aleksoto sinagoga, H. O. Minkovskių g. 26



J. LUKŠE 2008.03.

BUVUSI SINAGOGA. PO II-JO PA-
ŠAULINIO KARO VEIKĖ KEPYKLĄ
Ž. ŠANČIAI, SODŲ g. 36

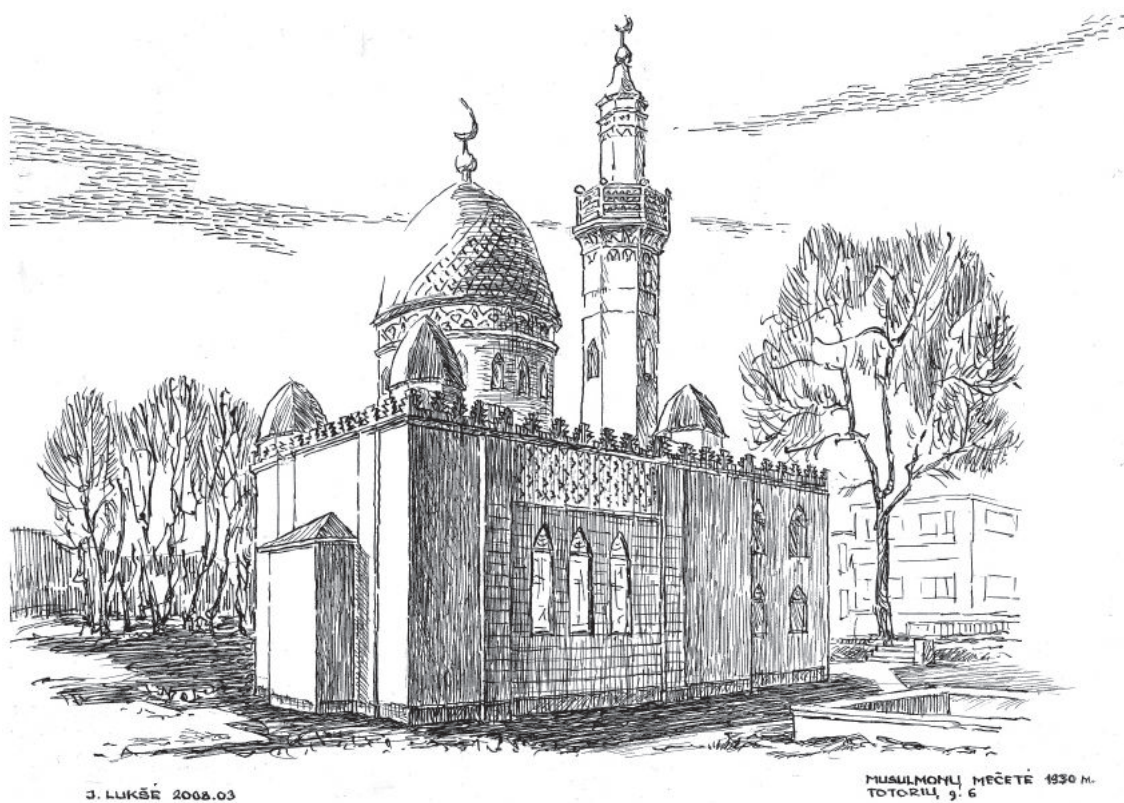
73 pav. Buv. Šančių sinagoga, Sodų g. 36



ČIA, PANERIŲ g. 51, IKI 1941 BIRŽELIO
VEIKĖ ŽINOMOS PASAULYJE VILIJAMPOLĖS
(SLOBODKOS) JEŠIBOTO - JUDEJŲ
AUKŠTOSIOS DVASINĖS SEMINARIJOS
MOKOMASIS KORPUSAS 5751 - 1991

J. LUKŠE 2009

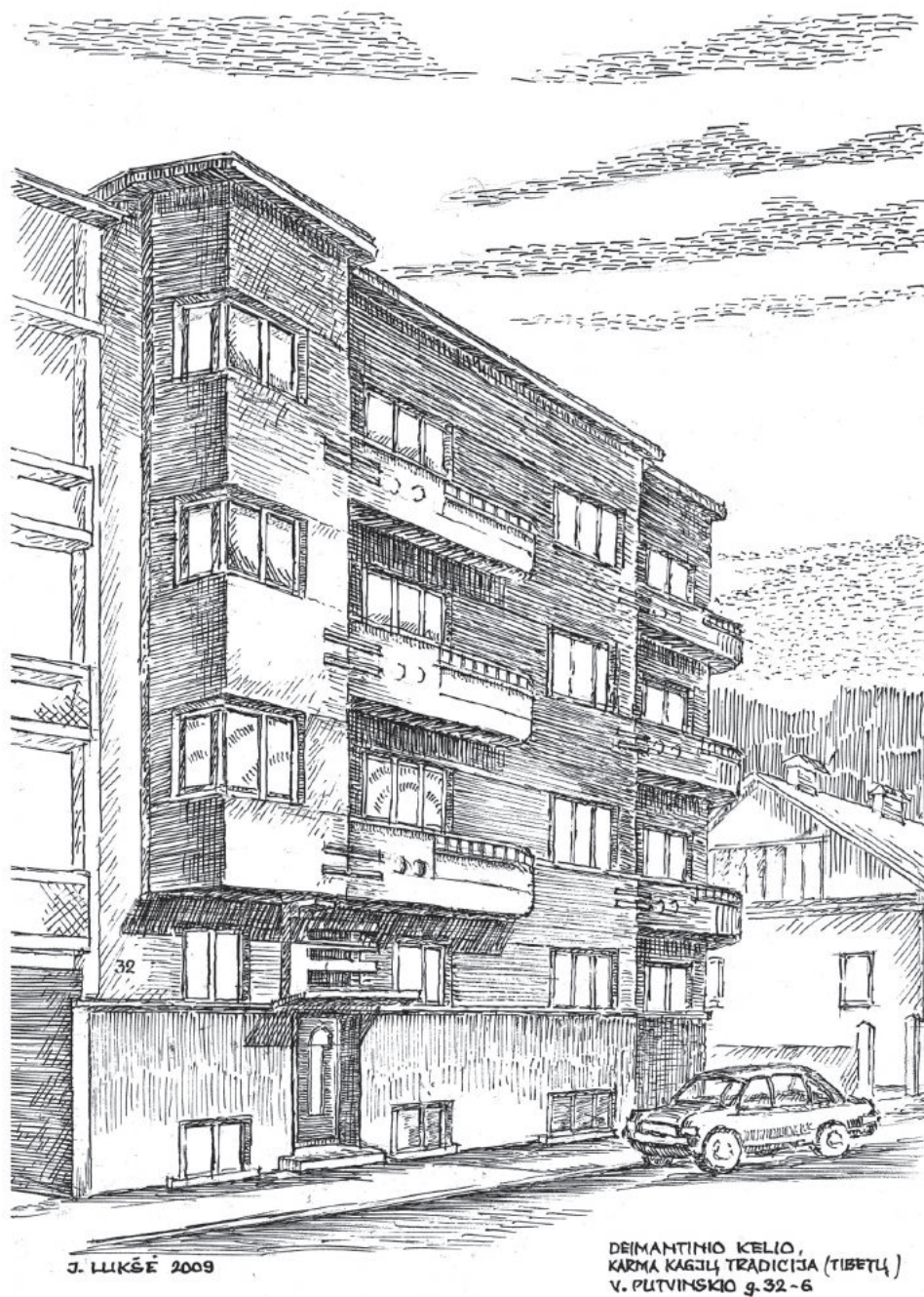
74 pav. Buv. Vilijampolės ješiva (Judaizmo dvasinė seminarija), Panerių g. 51



75 pav. Totorių (Musulmonų sunitų) mečetė, Totorių g. 6



76 pav. Iskcon Hare Krišna centro maldos namai, Savanorių pr. 37



77 pav. Deimantinio Kelio budizmo Karma Kagju tradicijos centro maldos kambarys, V. Putvinskio g. 32, bt. 6

Nuorodos

¹ Kauno tvirtovė: atlasas (Vladimir Orlov, Jonas Lukšė). – Kaunas: Arx Baltica, 2007. – 44 p.: iliustr. – ISBN 978-9955-755-12-8.

² Atmintis atgijusi paminkluose: Lietuvos partizaninės kovos, tremties, tautinio atgimimo paminklų foto-albumas / [sudarytojas Jonas Lukšė]. Kaunas: Lietuvos

politinių kalinių ir tremtinių sąjunga, 2011. – 439 p.: iliustr., žml.

³ Lukšė, Jonas. Kauno miesto Aleksoto seniūnijos istorinių ir kultūros paveldo statinių piešiniai. Kaunas, 2012, 128 p.

⁴ Lukšė, Jonas. Kryždirbystės kūriniai ir mediniai paminklai. Piešiniai. Kaunas: XXVII knygos mėgėjų draugija, 2013, 88 p.

⁵ Iš Jono Lukšės asmeninio archyvo.

Vytautas LEVANDAUSKAS, Nijolė TALUNTYTĖ

JONAS LUKŠĖ'S SHRINE DRAWINGS IN KAUNAS

Key words: Jonas Lukšė, Kaunas, church, chapel, synagogue, Orthodox church, shrine

Summary

73 drawings in religious buildings or places the author of which is an architect, painter Jonas Lukšė are introduced in the publication. He was born on July 8, 1940 in Žiurliai village (now it is in Anykščiai district, Traupis Elderate). In 1948 his family together with him were exiled to the Eastern Siberia. In 1957 he came back to Lithuania. Since 1964 he has been living in Kaunas. In 1971–1977 he studied in Vilnius Art Institute, Kaunas Evening Study Faculty where acquired the architect-painter specialty. For over 20 years he worked in Kaunas Cultural Monument Protection Inspectorate as an architectural heritage specialist. He created about 30 commemorative plaques and bas-reliefs of buildings or memorial sites. When retired he has been engaged in active promotion of cultural heritage. In consort with his colleague Vladimir A. Orlov they have released Kaunas fortress atlas. Also they have compiled a unique album *Atmintis atgijusi paminkluose* (Memory Revived in Monuments), which contains photos of almost all monuments capturing historical events of the Lithuanian partisans' fighting against the Soviet regime, citizens' deportations and ethnic revival. However, the iconographic study of cultural values has become the architect's hobby. With a pencil and a sheet of paper in his hand he has taken up a thorough and in-depth inventory of the cultural heritage in Kaunas. One of the widest cycles of Luk's drawings is meant for Aleksotas and Auk toji Freda extending the left bank of Nemunas. Another cycle of author's drawings is dedicated for items of cross-crafting and wooden artefacts. Almost all wooden crosses, roadside chapels, roofed poles, sculptures in Kaunas are present there. The largest in extent of Lukšė's drawing cycles is meant for defensive objects of Kaunas Fortress. More than 100 drawings are accounted for this topic.

Kaunas shrine drawings published in a magazine *Meno istorija ir kritika* (Art History and Criticis) were being created by the artist for about four years - from 2008 until 2011. Some of them were finished even in 2012. More than half (42) of the shrines drawn by the artist are Catholic churches and chapels. 16 are the house of prayer of Christianity-related new religious movements, 14 are synagogues, 5 are Orthodox churches, 2 Protestant churches, and by 1 of Islam, Buddhism, Vaishnavism shrines. Almost all of the drawings in this cycle are presented in the paper. They are arranged according to the author's idea - confessional-geographical approach, starting from the Old Town and ending with the outermost suburbs of Kaunas.

Drawings are made by pencil, quill and ink on paper which in size corresponds to the current A4 format. At the bottom there are records made by the author's hand with the name, address of the object, date of the drawing. They contain more detailed information about previous building functions, reconstructions, usage. So, as the artist shall be evaluated as an iconography tradition successor trying to convey not only the aesthetics of the depicted shrines, spiritual content, but also their historical memory.

MŪSŲ AUTORIAI / OUR AUTHORS

WOJCIECH BAŁUS

Habilituotas humanitarinių mokslų daktaras, Jogailaičių universiteto Meno istorijos instituto profesorius
 Hab. Ph.D. in Humanities, a Professor at the Institute of Art History, Jagiellonian University
 Adresas / Address: ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków, Poland
 El. paštas / E-mail: wojciech.balus@uj.edu.pl

HOWARD BOSSEN

Mičigano valstijos universiteto Žurnalistikos fakulteto Fotografijos ir vizualiosios komunikacijos profesorius
 Professor of Photography and Visual Communication at the School of Journalism, Michigan State University
 Adresas / Address: Room 305, Communication Arts and Sciences, 404 Wilson Road, Michigan State University, East Lansing, MI 48824 USA
 El. paštas / E-mail: bossen@msu.edu

LINARA DOVYDAITYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, docentė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros vedėja
 Ph.D. in Humanities, an Associate Professor and a Head of the Department of Art History and Criticism, Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
 Adresas / Address: Laisvės av. 53-501, 44309, Kaunas, Lithuania
 El. paštas / E-mail: l.dovydaityte@mf.vdu.lt

ERIC FREEDMAN

Mičigano valstijos universiteto Žurnalistikos fakulteto Aplinkosaugos srities žurnalistikos profesorius
 Knight Chair in environmental journalism at the School of Journalism, Michigan State University,
 Adresas / Address: Room 305, Communication Arts and Sciences, 404 Wilson Road, Michigan State University, East Lansing, MI 48824 USA
 El. paštas / E-mail: freedma5@msu.edu

EDGARAS KLIVIS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentas
 Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
 Adresas / Address: Laisvės av. 53-405, 44309, Kaunas, Lithuania
 El. paštas / E-mail: e.klavis@mf.vdu.lt

RAIMONDA KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė
 Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
 Adresas / Address: Laisvės av. 53-510, 44309, Kaunas, Lithuania
 El. paštas / E-mail: r.simanaitiene@mf.vdu.lt

VYTAUTAS LEVANDAUSKAS

Habilituotas humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto profesorius

Hab. Ph.D. in Humanities, a Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Laisvės av. 53-515, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: v.levandauskas@mf.vdu.lt

GINTAUTAS MAŽEIKIS

Humanitarinių mokslų daktaras, profesorius, Vytauto Didžiojo universiteto Politikos mokslų ir diplomatijos fakulteto Socialinės ir politinės teorijos katedros vedėjas

Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Head of the Department of Social and Political Theory, Faculty of Political Science and Diplomacy, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Gedimino av. 44-102, LT-44240 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: g.mazeikis@mdf.vdu.lt

JULIE MIANECKI

Mičigano valstijos universiteto Žurnalistikos fakulteto jaunesnioji mokslo darbuotoja

Research assistant at the School of Journalism, Michigan State University,

Adresas / Address: Room 305, Communication Arts and Sciences, 404 Wilson Road, Michigan State University, East Lansing, MI 48824 USA

MARTYNAS PETRIKAS

Humanitarinių mokslų daktaras, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto lektorius

Ph.D. in Humanities, a lecturer at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Laisvės av. 53-414, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: m.petrikas@mf.vdu.lt

INA PUKELYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, docentė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto dekanė

Ph.D. in Humanities, an Associate Professor and a Dean of the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Laisvės av. 53-404, 44309, Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: i.pukelyte@mf.vdu.lt

JURGITA STANIŠKYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, profesorė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Teatrolgijos katedros vedėja

Ph.D. in Humanities (hp), a Professor and a Head of the Department of Teatre Studies, Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Adresas / Address: Laisves av. 53-401, 44309 Kaunas, Lithuania

El. paštas / E-mail: j.staniskyte@mf.vdu.lt

NIJOLĖ TALUNTYTĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto docentė
Ph.D. in Humanities, an Associate Professor at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
Adresas / Address: Laisvės av. 53-515, 44309, Kaunas, Lithuania
El. paštas / E-mail: n.taluntyte@mf.vdu.lt

VIRGINIJA VASILIAUSKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė (filologė), Lietuvos senųjų raštų tyrinėtoja, JAV
Ph.D. in Humanities (Philology), a Researcher Ancient writings of Lithuania
Adresas / Address: 2275 E. Kensington Salt Lake City
Utah 84108-2309 USA
El. paštas / E-mail: wwirginija@gmail.com

GINTAUTAS ŽALĖNAS

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto doktorantas
A Ph.D. candidate at the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
Adresas / Address: Laisvės av. 53-510, 44309, Kaunas Lithuania
El. paštas / E-mail: g.zalenas@mf.vdu.lt

**Recenzuojamų
mokslinių straipsnių leidinio**



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Redakcinės kolegijos adresas:

Menų fakultetas
Vytauto Didžiojo universitetas
Laisvės al. 53 – 515
LT-44309 Kaunas
mik@mf.vdu.lt

Leidinyje *Meno istorija ir kritika* publikuojami meno istorijos, kritikos ir kultūros paveldo moksliniai tyrimai ir apžvalgos.

ŽURNALAS YRA ĮTRAUKTAS Į *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DUOMENŲ BAZĘ, STRAIPSNIAI VISU TEKSTU YRA TEIKIAMI VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETO IR *eLABa* DUOMENŲ BAZĖS ELEKTRONINĖSE SVETAINĖSE.

STRAIPSNIŲ ATMINTINĖ

- Publikuoti teikiamuose straipsniuose turi būti įvardyta mokslinė problema, atskleistas jos aktualumas ir ištirtumas, apibrėžtas tyrimų objektas, suformuluoti tikslai ir uždaviniai, išdėstyti tyrimų rezultatai, pateiktos išvados, nurodyti šaltiniai ir literatūra. Santraukoje glaustai pateikiama problematika ir išvados viena iš užsienio kalbų (anglų, vokiečių arba prancūzų). Užsienio kalba rašyto straipsnio santrauka pateikiama lietuvių arba anglų kalba.
- Straipsnio tekstas pateikiamas tokia tvarka: autoriaus vardas, pavardė; straipsnio pavadinimas; įvadas; tyrimų rezultatai; išvados; nuorodos ir/arba literatūros sąrašas; straipsnio santrauka; iliustracijų sąrašas. Teksto pabaigoje nurodoma: institucijos, kuriai priklauso autorius, pavadinimas; autoriaus vardas ir pavardė, pedagoginis laipsnis ir mokslinis vardas; elektroninio pašto adresas.
- Straipsnio apimtis – ne didesnė nei 1 autorinis lankas (40 000 spaudos ženklų, įskaitant tarpus); santraukos apimtis – nuo 0, 5 iki 1 puslapio (1 000–2 000 spaudos ženklų). Tekstas turi būti parengtas *Microsoft Word* (6.0/95, 97, 2000 ar 2002) arba *Microsoft Office 2003* rašyklėmis ir surinktas *Times New Roman* 12 dydžio šriftu, 1,5 eilės tarpu. Tekstas maketuojamas A4 formato popieriaus lape su tokiomis paraštelėmis: viršuje – 2 cm, apačioje – 1, 5 cm, kairėje – 3 cm, dešinėje – 1, 5 cm.
- Žurnalo redakcinei kolegijai pateikiamas vienas straipsnio ir visų jo priedų egzempliorius, parengtas kompiuteriu ir išspausdintas ant vienos A4 formato popieriaus lapo pusės lazeriniu spausdintuvu ir elektroninė laikmena (kompaktinis diskas arba diskelis) su straipsnio ir priedų įrašu. Publikavimui skirtos iliustracijos turi būti geros kokybės ir atliktos ant popieriaus. Kiekvienoje iš jų nurodoma autoriaus pavardė, kūrinio pavadinimas ir iliustracijos numeris.
- Žurnale spausdinami straipsniai yra recenzuojami dviejų redakcijos kolegijos narių arba jų paskirtų recenzentų.

Peer-reviewed journal



Meno istorija ir kritika
Art History & Criticism

Address:

Faculty of Arts
Vytautas Magnus University
Laisvės av. 53 – 515
LT-44309 Kaunas, Lithuania
mik@mf.vdu.lt

Art History & Criticism is a scholarly journal specialising in the academic research and reviews in the fields of art history, criticism, and cultural heritage.

THIS MAGAZINE IS PLACED IN *MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY* DATABASE, ARTICLES WITH ENTIRE TEXT ARE PLACED IN VYTAUTAS MAGNUS UNIVERSITY AND *eELABa* DATABASE INTERNET PAGE.

A GUIDE FOR AUTHORS

- Articles should include a delineation of the scholarly problem with reference to why it is relevant and what has been done in the field so far; a well defined object of research; aims and objectives of the text; presentation of the results of research and conclusions; list of references and bibliography. The summary should briefly present the issue and conclusions of the article in English, French or German. If the article is written in non-Lithuanian language it should include summary in Lithuanian or English.
- The text of the article should be presented as follows: author's first name and surname; the title; the introduction; results of the research; the conclusions; list of references or/and bibliography; the summary; the list of illustrations. The name of the institution of the author, the first name and surname of the author, the degree and the e-mail should be indicated at the end of the text.
- The article should not exceed the limit of one printer's sheet (40 000 characters with spaces); the length of the summary should be approximately 0,5 – 1 page (1000-2000 characters). Text should be processed with Microsoft Word (6.0/95, 97, 2000 or 2002) or Microsoft Office 2003 and typeset in 12 point Times New Roman with line spacing 1,5. The paste-up should fit paper size A4 with following margins: top – 2 cm, bottom – 1,5 cm, left – 3 cm, right – 1,5 cm.
- The author should deliver the editors one copy of the article and all the additions, typeset by computer and printed on the one side of A4 size paper sheet with laser printer and an electronic record on a CD or a floppy disc. The illustrations should be of a high quality and printed. Each illustration should contain the author's name, the title of the work of art, and a number of the figure.
- All papers published in the journal are peer-reviewed by members of Editorial Board or its appointed experts.

Mi 121 **Meno istorija ir kritika / Art History & Criticism**. T. 9. Sacrum et publicum / sud. Nijolė Taluntytė. – Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2013. 216 p.: iliustr.

ISSN 1822-4555

Devintojo *Meno istorijos ir kritikos* numerio *Sacrum et publicum* tema – sakralumas, sakralieji artefaktai, senieji ir šiuolaikiniai kontekstai. *Varia* dalyje spausdinami straipsniai aktualia šiuolaikinės visuomenės komunikacijos tema. *Ikonografijos* dalyje publikuojamas dailininko Jono Lukšės Kauno sakralinių vietų piešinių ciklas.

UDK 7(05)

MENO ISTORIJA IR KRITIKA
ART HISTORY & CRITICISM

9

SACRUM ET PUBLICUM

Kalbos redaktoriai / Language editors: Kristina Švagždienė (anglų k. / English language),
Lina Užukauskaitė (vokiečių k. / German language), dr. Nijolė Taluntytė (lietuvių k. / Lithuanian language)

Vertėja / Translators: Kristina Švagždienė

Maketavo / Designed by: Rasa Švobaitė

Viršelio iliustracija / Cover illustration: *XIX a. varpelis*, Lietuvos liaudies buities muziejus, Inos Dringelytės nuotrauka.
A Bell. Lithuania, 19th century. Open-Air Museum of Lithuania. Photo: Ina Dringelytė

Tiražas / Print run: 150

Užs. nr. / Ord. No. K13-029.

Pasirašyta spaudai / Printed 2013 12 27

Išleido / Publisher: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla

S. Daukanto 27, LT-44249 Kaunas

Spaudė / Printed by: Morkūnas ir Ko

Draugystės 17, LT-51229 Kaunas