

Giedrė Jankevičiūtė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Istorijos prieglobstyje: apie retrospektyvizmą Antrojo pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje

Reikšminiai žodžiai: Antrasis pasaulinis karas, autocenzūra, Lietuvos dailė, okupacija, tradicija, retrospektyvizmas

Straipsnio tema gimė sukaupus Antrojo pasaulinio karo (toliau IIPK) metų Lietuvos dailės kūrinių (ir reiškinių) rinkinį ir išsikėlus klausimą apie jų reikšmę. Kuo šie kūriniai atrodo vertingi amžininkams, kokie atrodo mums, kuo jie žadina mūsų istorinę vaizduotę, kokius savo laiko kultūros aspektus priartina ir padeda suprasti?

Pirmuosius du klausimus pasiūlo ir kartu į juos iš dalies atsako Nacionalinės dailės galerijos (toliau NDG) nuolatinė paroda, kurioje eksponuojama ne taip jau mažai nacių okupacijos metų dailės pavyzdžių. Tai Antano Gudaičio (1904–1989) ir Viktoro Vizgirdos (1904–1993) IIPK metais nutapyti Vilniaus senamiesčio vaizdai, Vizgirdos šienapjūtės scenos iš jo gimtųjų Višakio Rūdos apylinkių, Vytauto Kazimiero Jonyno (1907–1997) chrestomatiniai medžio raižiniai „Zapyškio bažnyčia“ (1942) ir „Nemunas saulėlydyje“ (1943), iš mediteraninio neoklasicizmo tradicijos išaugę Juozo Mikėno (1901–1964) reljefai: viename – tautos atminties sargas kanklininkas, kitame – saldų erotizmą skleidžianti po darbo laukuose prisnūdusių jaunų valstiečių pora. Čia pat matome Vilniaus dailininkų lenko Leono Kosmulskio (1904–1952) ir jo baltarusio kolegos Valento Romanovičiaus (1911–1945) estampus su Vilniaus ir Trakų istorinės architektūros vaizdais, teigiančius, kad Stepono Batoro universiteto Dailės fakultete studijavusių Vilniaus dailininkų kūryba karo metais virto Lietuvos meninio paveldo savastimi ir ja išlieka; maža to – kartu su Kauno ir Paryžiaus meno mokyklose tarpukario metais išugdytų lietuvių autorių kūriniais priskiriama nacionalinio paveldo aukso fondui.

Nors skirtingų žanrų, technikos, individualaus, savito stiliaus, ką jau kalbėti apie temas ir motyvus, visi minėti kūriniai labai panašūs. Subalansuota kompozicija skleidžia ramybę, emocijas moderuoja sulėtintas ritmas, žvilgsnį traukia atida detalės ir visumos santykiams, taip pat – kūrinio medžiaginiam atlikimui. Jiems bendras ir iliuzinis tikroviškumo siekis, kuris geriau įsižiūrėjus atsiskleidžia kaip pastanga atsitraukti nuo savo laiko realybės į belaikę arba praeities erdvę, pateikiant žiūrovui idealų sustingdytą vaizdą. Vilniaus ir Kauno mokyklų skirtumai ištirpsta, tampa antriniais. Svarbu – tai ir norėta akcentuoti ekspozicijoje, – kad visi šie darbai atstovauja neotradicionalizmui ir liudija apie jo išvirtinimą XX a. vidurio Lietuvos dailėje, labiau išprususiam žiūrovui primindami: nuo 4-ojo dešimtmečio vidurio neotradicionalizmas įsivyravo Kaune, o Vilniaus dailėje Ludomiro Slendzinskio (1889–1980), Jurgio Hoppeno (1891–1969) ir jų bendraminčių bei sekėjų dėka buvo įsišaknijęs taip tvirtai, kad net suteikė pagrindą atsirasti terminui „vilnietiškojo neoklasicizmo mokykla“. Atitinkamai minėtieji kūriniai NDG eksponuojami dviejose iš XX a. pirmosios pusės dailę pristatančių salių – „Mokytojai ir mokiniai“ bei „Didžioji tradicija“, kitaip sakant, reprezentuoja šiame laikotarpyje Lietuvos dailėje oficialiai priimtą estetinę normą apibendrindami vieno svarbaus dailės raidos etapo apžvalgą. Nuo 1945-ųjų prasidėjo kitas etapas: Jonynas su Vizgirda bėgdami nuo sovietų per Vokietiją atsiduria JAV, Kosmulskis, kaip buvęs Lenkijos pilietis, palieka Vilnių ir repatriuoja į „istorinę“ tėvynę, Romanovičius miršta, o sovietų okupuotos Lietuvos dailėje įsigali nauji estetiniai idealai, dailės mokymo orientyrai ir juos diegiantys bei reiškiantys vardai ir kūriniai.

Lietuvos ir visos Europos politinėje istorijoje lūžniais laikomi 1939-ieji – Antrojo pasaulinio karo pradžia – NDG ekspozicijoje praleisti. Tačiau ar iš tiesų IIPK dailė tokia vienalytė, kaip atrodytų iš pasakojimo apie, regis, nenutrūkstamą neotradicionalizmo raidą? Ar tikrai dailėje niekas nepasikeitė, išskyrus 1939 m. prasidėjusių geopolitinių permainų nulėmtas švietimo sistemos permainas ir dailininkų profesinės veiklos organizacinius pertvarkymus? Ar vieni sovietų okupacijos ir treji nacių okupacijos metai „aukštajame mene“, tiksliau – praktinės paskirties neturinčiuose ir politiniams tikslams neangažuotuose kūriniuose, nepaliko jokių žymių?



1. Vytautas Kazimieras Jonynas. *Piemenukas*. 1932. ČDM

Vienas aktyvių 4-ojo ir 5-ojo dešimtmečio dailės kūrėjų ir dailės gyvenimo dalyvių buvo grafikas Jonynas. Palyginkime jo sukurtus ankstyvuosius Paryžiaus laikotarpio, t. y. 4-ojo dešimtmečio pirmos pusės, ir IIPK metų raižinius. Abiem atvejais susiduriame su neotradicionalizmu. Tačiau 1933 ar 1934 m. jis pritampa prie prancūzų pokubistinės dailės tradicijos, matyti susižavėjimas vokiečių Naujuoju daiktiskumu ir *art deco* įtaka (1 pav.). Karo metais Jonynas jau tvirtai pelnęs „realisto“ šlovę – meistriškai kuria tikroviškumo įspūdį, pasiremdamas XIX a. dailės tradicija ir iš jos išaugusia XX a. sovietų, šiek tiek ir vokiečių grafika (2 pav.).



2. Vytautas Kazimieras Jonynas. Iliustracija Johanno Wolfgango von Goethe's romanui *Jaunojo Verterio kančios*. 1943. ČDM



3. Viktoras Vizgirda. *Šienapjūtė Višakio Rūdoje*. 1943. LDM

Šis neotradicionalizmas kitoks nei tarpukario metais – netekęs ankstesnio naivumo, vitališkumo ir jėgos, dėl tikslios detalės aukojantis dinamiškos visumos išpūdį, tylus, prislopintas, nuasmenintas. Lygiai tą patį galima pasakyti apie tris ketvirtadalius Lietuvos dailės kūrinį, IIPK metais cirkuliavusių viešojoje erdvėje: dėl normos paaukotas originalumas, kūrybiškumas, emocinė įtaiga. Ši permaina, regis, netrikdė amžininkų ir netrukdė jiems palankiai vertinti tų dailės kūrinių, kurie geriausiai perteikė unifikuotos stilstikos išgalėjimą. Jų įtvirtintu požiūriu inertiškai remtasi po IIPK ir tebesiremiamą iki šiol. Štai Vizgirdos „Šienapjūtė Višakio Rūdoje“ (1943) – pievoje dirbančių kaimiečių grupę gana sausai ir schemiškai vaizduojantis peizažas – išraiškos jėga ir meistriškumu nė iš

tolo neprilygsta jo Paryžiaus laikotarpio darbams, bet Juozas Keliuotis, aptardamas 1944 m. Vilniaus miesto muziejuje surengtą apžvalginę dailės parodą, šį kūrinį priskiria prie geresnių¹, o šiandien jis pristatomas NDG nuolatinėje parodoje kaip nacionalinės klasikos pavyzdys (3 pav.).

Kyla klausimas, kodėl Vizgirdos peizažai su stafažinėmis valstiečių figūromis, sekėjiškos, akivaizdžius prototipus nacių mene turinčios Kašubos skulptūros, sovietų grafikos įkvėptos ir per tai prie Trečiojo reicho meninių standartų priartėjusios Jonyno iliustracijos susilaukė sėkmės vokiečių okupuotoje Lietuvoje, o vėliau buvo priskirti nacionalinio paveldo aukso fondui?

Tai suprasti ir paaiškinti padeda vizualinės kultūros teoretikų įteisinga dailės kūrinio, kaip simbolio, prasmę turinčios medijos, samprata. Ją pasitelkus straipsnyje mėginama nustatyti, kodėl IIPK Lietuvos dailėje sustiprėjo retrospektyvizmas ir kokiomis formomis jis reiškėsi, kas veikė jo aktualumą ir pobūdį. Tarp kitų išskiriamos dvi aplinkybės: 1) Lietuvos visuomenės ir dailininkų naujos kultūrinės identifikacijos poreikis IIPK metais; 2) dailininkų pastangos išgyventi iš savo profesijos ir jų nulemta būtinybė prisiderinti prie užsakovo.

Apie dailės simboliškumą

Grįžę prie IIPK Lietuvos dailės paveldo recepcijos susiduriame su įdomiu dalyku: nemažai dailės gyvenimo faktų ir įvykių išsaugojo ne rašytinė, o sakytinė istorija. Tai 1943-iaisiais įvykęs pusiau oficialus šv. Kazimiero atvaizdo konkursas ir jį laimėję kūriniai – Vytauto Kasiulio (1918–1995) ir Vinco Dilkos (1912–1997) paveikslai, Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčios kupolo rekonstrukcija iš rusiškos cerkvės svogūno į kunigaikštiškos mitros formą tais pačiais 1943-iaisiais (archit. Jonas Mulokas, 1907–1983), Vilniaus lietuvių bendruomenės pastangos įrengti skulptūrinį votą Aušros vartų koplyčioje, atviruko ir spaudos iliustracijų pavidalu šalyje pasklidęs Rainių koplyčios projektas (archit. Jonas Virakas, 1905–1988)², daugybę

¹ J. Keliuotis, Lietuvos dailės paroda Vilniuje, *Kūryba*, 1944, nr. 4, p. 198.

² 1943 m. vykusiam konkursui pateiktas 21 projektas, geriausiu pripažintas Virako darbas, bet ir jį už nepakankamai kūrybišką sekimą kaimo medinės architektūros pavyzdžiais kritikavo Vytautas Landsbergis-Žemkalnis.

kartų karo metų spaudoje reprodukuota Vytauto Kašubos (1915–1997) skulptūrinė alegorija „Kenčianti Lietuva“ (1941) – „embleminis“ 1942 m. atidarytos Raudonojo teroro parodos įvaizdis. Karo metais apie šiuos, lietuvių orumą ir laisvės ilgesį išreiškiančius kūrinius kalbėta puse lūpų, sovietmečiu apskritai vengta viešai prasiatarti, o mūsų dienomis rašoma fragmentiškai, nes konkrečių žinių trūksta, jos netikslios, nėra šaltinių, kurie leistų jas papildyti ir patikslinti. Iš visų dailės kūrinių, sukurtų tautiniam orumui skatinti, be kliūčių kelią į viešumą surado turbūt vienintelis lakūnų Dariaus ir Girėno bareljefas, kurį skulptorius Bronius Pundzius (1907–1959) iškalė ant gamtos paminklo Puntuko akmens³. Jo prasmė tiko ir vokiečiams, ir sovietams, su nauja jėga ji buvo atgaivinta atkūrus nepriklausomybę. Neseniai ir atsargiai pradėjome pildyti okupuotos Lietuvos visuomenės dvasinį pasipriešinimą liudijančių dailės kūrinių rinkinį lietuvių ir lenkų dailės pavyzdžiais, perteikiančiais bendradarbiavimo vaisius, valią kurti nepalankiomis sąlygomis suvienijus jėgas, pamiršus tautinę nesantaiką. Kol kas labiausiai tarp jų pagarsinti – Lentvario ir Perlojos bažnyčių sienų dekoru ciklai⁴. Vertinant juos stiliaus požiūriu, susiduriame su, restauravimo teoretikų terminais tariant, „filologiniu“ istorizmu, kurio ištakos glūdi Stepono Batoro universiteto aplinkoje. Tarpukario Vilniaus dailėje tai jokia išimtis, tik iš dalies sietina su bažnytinės dailės konservatyvumu, daug labiau susijusi su epochai būdinga atida paveldui. IIPK metais dauguma Stepono Batoro universiteto išugdytų dailininkų nuosekliai plėtojo iki 1939 m. susiklosčiusią savo kūrybos kryptį, paveiktą istorizmo ideologijos. Vokietmečiu jie buvo išstumti iš viešumos, marginalizuoti, tad galėjo ir nepaistyti naujų estetinių orientyrų. Kita vertus, tie orientyrai iš esmės nieko jų kūryboje nebūtų pakeitę: Vilniaus neoklasicizmas puikiai tilpo į nacių proteguojamos dailės sampratą, įtikinamai perteikta klasikos dvasia bei „laiko patina“ imponavo ir

³ Apie įvairias paminklo istorijos interpretacijas žr.: T. Kontrimavičius, *Akmuo aistrų katile*, *www.bernardinai.lt*, paskelbtas 2011 07 11.

⁴ D. Vasiūnienė, Sienų tapyba Perlojos bažnyčioje, *Menotyra*, 2004, t. 36, nr. 3, p. 41–49; M. Maksymiuk, *Kościół pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Landwarowie pod Wilnem*, Poznań, 2000; *Lentvario bažnyčia ir jos dekoras 1905–1943*, kat., sud. G. Jankevičiūtė, Vilnius, 2012.

lietuviams, atitiko naują lietuviškos dailės stiliaus sampratą.

* * *

Valstybės praradimas, okupantų savivalė, kruvinos aukos, nuolatinio pavojaus ir įtampos persmelkta kasdienybė buvo tas fonas, kuris užaštrino amžininkų jautrumą dailės kūrinio simbolinei kalbai. Ši kalba nesiribojė vien tema, motyvais, ikonografija. Karo metais ypač vertinta pati valia kurti, jos vaisiai buvo tapatinami su nesutikimu rezignuoti, palūžti, tad kiekviena paroda, kiekviena reikšmingesnė kūrybos pastanga buvo sveikinama, džiugino ir domino. Iš dalies dėl to IIPK metais taip plačiai nuskambėjo 1943 m. rudenį Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje Kaune atidaryta jauno tapytojo Vytauto Kasiulio asmeninė kūrybos ekspozicija.

Kasiulio parodoje nebuvo nė vieno bent politinės prasmės užuominą turinčio paveikslas, vyravo ypatingu meistriškumu nepasižymintys naivoki saloninės tapybos pavyzdžiai – portretai, peizažai, anekdotinių siužetų figūrinės kompozicijos. Tačiau lankytojai susižavėję šia paroda saugojo ilgus dešimtmečius – kas gyvendamas sovietų okupuotoje Lietuvoje, kas emigracijoje; buvusi šlovė jos atsiminimus iki šiol apgaubia legendos aura. Kokiu būdu debutanto pasirodymas taip smarkiai užvaldė publikos vaizduotę? Kodėl žiūrovų įspūdžiai taip ilgai išliko gyvi?

Be abejo, paroda pademonstravo neeilinį vos 25-erių sulaukusio jaunuolio išradingumą ir kūrybingumą, kuris darė įspūdį tautai ir jos kultūrai iškilusio pavojaus akivaizdoje, kita vertus, – buvo nuostabu matyti dešimtis aliejumi ant drobės nutapytų paveikslų ir švytinčių spalvomis pastelijų visuotinio nuskurdimo sąlygomis, kai trūko maisto, drabužių, rūkalų, elementariausių kasdienybės daiktų. Parodoje būta net formato rekordininkų: paveikslas „Prieš generalinę repeticiją“ (1941) – manoma, kad tai Kasiulio diplominio darbo variantas, o gal ir pats diplominis, – dydžiu varžėsi su Karo muziejaus užsakymu 4-ajame dešimtmetyje nutaptomis Jono Mackevičiaus (1872–1954) drobėmis vytautine tematika, amžininkams anuomet dariusioms įspūdį būtent akademinio solidumu, pasireiškiančiu ir tema, ir vaizdo konstravimo būdu, ir medžiagiškumu – profesionalumą patvirtinanti aliejinė tapyba ant didelio formato drobės. Poetas Henrikas Nagys (1920–1996) prisimindamas Kasiulio parodą

rašė: „Ji skyrėsi nuo kitų matytų parodų daug kuo. Pirmiausia, savo neįprasta tematika ir be galo subtiliu pastelių spalvingumu. Ir – absoliučiu piešinio apvaldymu.“⁵ Kitaip sakant, amžininkams imponavo Kasiulio pastangos remtis klasikos vertybėmis, jų manymu, nepaisant visų trūkumų, Kasiulio dailė įrodė, kad akademinė tradicija Lietuvos dailėje prigižo, kad jau galima nebesijausti menkesniems už kaimynus: Kauno meno mokykla ir iš jos išaugusios Kauno ir Vilniaus aukštosios dailės mokyklos prilygsta bent jau latvių dailės akademijai, pajėgia talentingiems jaunuoliams suteikti klasikos normas atitinkančių žinių bei įgūdžių. Išsipildė nuo pirmųjų Lietuvių dailės draugijos parodų turėta svajonė, prieš kiekvieną nepriklausomybės metų Kauno meno mokyklos mokinių parodą puoselėtas lūkestis, kad ir lietuvių dailininkai pagaliau išmoks vaizduoti žmogaus figūrą, komponuoti daugiafigūres scenas, tad imsis visuomeniškai svarbių temų, kurias gebės perteikti publikai patraukliais, laiko įtvirtintais būdais. Be to, muziejaus dvasia, kuria dvelkė dauguma Kasiulio paveikslų, tarsi žadėjo, kad lietuvių kūriniai suras vietą žinomose Europos kolekcijose. Pasiūlęs parodos lankytojams persikelti į tautybės neturinčio šimtamečio klasikos paveldo erdvę, atlaikiusią marus, karus, įkvepiančią tikėjimą pastovumu, tęstinumu, išlikimu, Kasiulis kvietė juos pailsėti „didžiojo meno“ prieglobstyje, bent trumpam atsipalaiduoti ir saugiai pasijutus pasimėgauti dailės kūrėjo meistryste, pasigėrėti jo išradingumu.

Darbų gausumas, žanrų ir temų įvairumas, spalvų, situacijų ir idėjų turtingumas – tai vis būdingieji V. Kasiulio parodos bruožai. Be to dar V. Kasiulis yra grįžęs prie siužetinės tapybos. Mūsų plastinio meno srityje iki šiol daugiausiai buvo daroma peizažų, natiurmortų ir portretų. Siužetinė tapyba tarsi buvo pamiršta, kai kieno net principiškai neigiama; girdi, tai esanti „literatūra“, o reikalinga esą susitelkti prie grynosios tapybos. [...] V. Kasiulis kartu su kitais mūsų jauniausiais dailininkais siužetinei tapybai nori grąžinti jos prarastas teises. Ji ir visuomenei yra prieinamesnė ir suprantamesnė negu grynoji tapyba. V. Kasiulio parodoje nėra nuobodu žvalgytis ir eiliniam piliečiui: čia jis mato rutuliojamas įdomias temas, įvairius žanrus, humoristines situacijas, apčiuo-

⁵ H. Nagys, Vytautas Kasiulis – spalvų magijos meistras ir linijų poetas, *Vytautas Kasiulis. Rojaus sodai*, kat., sud. L. Bialopetravičiėnė, R. Rutkauskienė, Vilnius, 2009, p. 14.

piamus siužetus. Čia įvairu ir gausu, turtinga ir konkrečiu. Čia išvengta abstraktumo ir subtilumo, kuris ne kiekvienam žiūrovui yra prieinamas.⁶

Taip parodos pasisekimo priežastis vardijo recenzijoje Juozas Keliuotis (1902–1983). Tiesa, pats kritikas į jaunojo talento gerbėjų gretas nesijungė. „Bet visa tai dar nepasako, kad V. Kasiulis yra pasirinkęs teisingą kūrybos kelią, kad jo darbo metodai yra tikslūs, kad jo parodoje išstatyti darbai yra autentiški meno kūriniai“⁷, – pridūrė jis. Keliuočiui, be kitų dalykų, kliuvo Kasiulio kūrybos atotrūkis nuo savo laiko tikrovės ir jos eklektiškumas, tai, kad jis seka tai Rembrandtu, tai El Greco, tai Velázquezu, tai Édouard'u Manet. Pasak kritiko:

Žvalgydamasis po V. Kasiulio parodą, matai muziejų ir reprodukcijų atspindžius, o neįjunti gyvo, konkretaus dabartinio gyvenimo; nepastebi lietuviškų personažų, o matai iš įvairių kraštų ir muziejų atklydusius tipus, be reikiamo ryšio su tikrove, su mūsų kraštu, su gyvenamąja epocha.⁸

Keliuočio manymu, Kasiuliui esą tiesiog trūksta gilesnės estetinės kultūros. Tačiau sužavėta publika to nematė, nes ir jos estetinė kultūra ne taip seniai tebuvo pradėta kultivuoti. Kasiulio tapyba siūlė dialogą, pramogą, kurstė vaizduotę. Plačiosios publikos simpatijoms pasitarnavo ir vokiškojo bydermejerio parafrazės, kurias įvardijo kitas parodos recenzentas Vytautas Kairiūkštis (1890–1961): „[...] dailininkas turi polinkį į lengvą satyrą ir jumorą. Šį jumorą ir satyrą, jungiant su praėjusių epochų menu, dail. V. Kasiulio paveikslai kartais primena XIX amžiaus pirmosios pusės vokiško *Biedermeierio* epochos dailininkų (kaip Spitzweg, Simon) paveikslus.“⁹ Kairiūkštis apsiriko tik nurodydamas Spitzwego vardą: iš tikrųjų recenzentas turėjo omenyje ne Simoną Spitzwegą (1776–1828), bet jo sūnų tapytoją Carlą Spitzwegą (1808–1885), chrestomatinių bydermejerio kompozicijų – „Die arme Poet“, „Der Bücherwurm“, „Der Porträtmaler“, „Ein Besuch“, „Malerei und Factotum“, „Der Kaktusliebhaber“ ir kt. – autorių, šlove gerokai pranokusį tėvą komersantą. Populiarių byder-

⁶ J. Keliuotis, Vytauto Kasiulio kūrinių paroda, *Kūryba*, 1944, nr. 1, p. 50

⁷ Op cit.

⁸ Op cit.

⁹ V. Kairiūkštis, Dailininko V. Kasiulio parodos proga, *Ateitis*, 1943 12 22.



4. Vytautas Kasiulis. Autoportretas.
Iki 1943. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

mejerio meistro kompozicijų veikėjus atmintyje prikeliatys šaržuoti Kasiulio personažai, satyriniai jo paveikslų siužetai patiko ir įsiminė žmonėms. Intrigavo ir profesiniai triukai, siūlantys žiūrovui dalyvauti kūrinio autoriaus žaidime. Pavyzdžiui, barokiniu pavyzdžiu sukomponuotas autoportretas prieš veidrodį tarsi sakė: pažiūrėk, kaip aš žiūriu, kaip tu žiūri, kaip aš save tapau¹⁰ (4 pav.). Fiksuodamas tapymo procesą dailininkas priminė: šis momentas, kurį siūlau savo sukurtu vaizdu, tėra tik trumpa akimirka, lyginant su kūrinio gyvenimu, pretenduojančiu jei ne į amžinumą, tai bent į ilgalaikiškumą. Buvo teigus – šią dieną jo autoportretui jau septyniasdešimt metų, nuo autoriaus mirties greitai sukaks 20 metų, o paveiksle jis visada išliks jaunas vaikiną. Toks santykis su daile Kauno publikai buvo naujas, neįprastas, be to, suteikė žais-

mės muziejaus erdvei, kurią visi buvo įpratę lankyti kaip rimtų išgyvenimų vietą. XVII, XVIII ir XIX amžių dailės kūrinių parafrazės, atpažįstami baroko, romantizmo, bydermejerio tapybos kūrinio konstravimo būdai, tarsi liudiję, kad juos taikantis menininkas yra įgudęs meistras, visų pastebėtas rusvas „muziejinis“ koloritas kūrė iliuziją, kad lietuvių tapybos šaknys pagilėjo, kad lietuviai perprato klasiką, pajėgūs adekvačiai ją reflektuoti – jokiū būdu ne oponuodami, bet kartu su kitomis Europos tautomis įsiliedami į jos kūrybą ir taip turtindami Vakarų paveldą.

¹⁰ Plg. O. Calabrese, *L'arte dell' autoritratto*, Firenze, 2010, p. 162.

Kitaip sakant, Kasiulio gebėjimas panaudoti tai, kas jau buvo naudota, taip akcentuojant savo laikų ir šalies meninės kultūros vertę, susiejant ją su bendru Vakarų paveldu, pripažintas vertybe. Pasak kartotės ir parafrazės fenomeną architektūroje ir dailėje tyrinėjusios Annabel J. Wharton, kartotė pripažįstama vertybe tada, kai įgyja simbolinę prasmę: pavyzdžiui, elitiniai JAV universitetai (Prinstonas, Jeilis) suprojektuoti sekant Oksfordo ir Kembridžo gotikos pavyzdžiu, o klasicizmo racionalumas ir solidumas buvo vienas svarbių argumentų, siūlant šį stilių muziejams, bankams ir valdžios būstinėms¹¹. Lygiai taip pat kaip pasaulinio garso pavyzdžių atvejais, simbolio prasmę įgijusi kartotė buvo viena svarbiausių Kasiulio parodos sėkmės priežasčių ir apskritai – pamatinis IIPK metų Lietuvos dailės kūrybos principas.

Tradicijos sampratos krizė

Tarpukario Lietuvos dailėje įsitvirtinęs neotradicionalizmas rėmėsi kartotės simbolizmu, tačiau kartotės prototipai buvo šiek tiek kiti – iš čia ir skirtingos neotradicionalizmo atmainos. Suteikti regimą formą europinės tradicijos kontekste atsiveriančiam lietuviškos dailės unikalumui tarpukariu padėjo liaudies menas, prancūzai ir jų akimis pamatyta antika. Kuo ir kodėl sekė tų laikų Lietuvos dailės kūrėjai, išsamiai išanalizavo Jolita Mulevičiūtė¹², o lenkų kolegoms turime būti dėkingi už Vilniaus neoklasicizmo studijas santykio su tradicija aspektu¹³.

Nuo 4-ojo dešimtmečio vidurio susižavėjimas antikos spindesiu, kurį pamatyti padėjo prancūzai, nublanko; susitelkta į „tautinių tipų“

¹¹ A. J. Wharton, *The Tribune tower: spolia as despoliation, Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*, sud. Richard Brilliant, Dale Kinney, Ashgate, 2011, p. 182.

¹² J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001, p. 95–99, 111–150, 153–199.

¹³ Plg.: I. Luba, *W duchu historyzmu – Ludomir Sleńdziński i klasycyzm wileński*, *Ikonoteka*, 2002, nr. 15, p. 145–171; D. Konstąntynów, *Wileńskie towarzystwo artystów plastyków 1920–1939*, Warszawa, 2006; I. Luba, „Z ideologią naszą nie jesteśmy odosobnieni”. Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków i Bractwo św. Łukasza, *Ludomir Sleńdziński i szkoła wileńska*, kat., sud. W. Odorowski, Kazimierz Dolny, 2008, p. 29–37 ir kt.

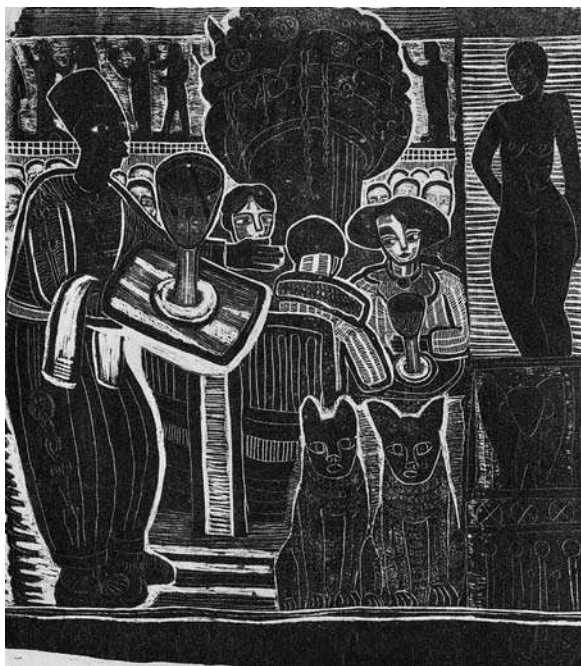
ir kitų bendruomenę konsoliduojančių temų bei motyvų paieškas, atitinkamai koreguojant vaizdavimo stilių¹⁴. Kita vertus, pasikeitė ir tarptautinis dailės kontekstas: Europa ir Amerika atsiskė individualistinių eksperimentų ir visas jėgas nukreipė į bendruomeninių vertybių raišką, reikalaujančią aiškios, visiems suprantamos, lengvai „atpažįstamos“ kalbos. Lietuvoje permainas, atitinkančias visuomeninio užsakovo poreikius, skatino besiplėtojanti valstybinių užsakymų sistema (tam pasitarnavo ir nuo 1939 m. teikta Valstybės taupomųjų kasų premija). Su naujais estetiniais orientyrais stengėsi supažindinti ir spauda, pristatydama tai Suomijos, tai Čekijos, tai Belgijos, tai vokiečių ar sovietų dailės naujoves, kitaip sakant įvairiautaučio neotradicionalizmo pavyzdžius. Beje, iš Kaune vykusių užsienio dailės parodų, pasak amžininkų atsiminimų, meno pasaulio žmonėms ypač didelį įspūdį paliko dvi – prancūzų moderniosios dailės ir Sovietų Sąjungos grafikos. Pastaroji skatino tobulinti tikroviško vaizdavimo gebėjimus ir mokytis klasikos kalbos, leidžiančios sutaurinti banalias kasdienybės temas. Nemažai lietuvių – dailininkų ir ne – su Vakarų dailės pokyčiais tiesiogiai susidūrė lankydamiesi 1937 m. Paryžiaus ir 1939 m. Niujorko pasaulinėse parodose. Ne visi būtų galėję įvardyti, kas vyksta, bet dauguma intuityviai pagavo pokyčių kryptį ir bandė jos laikytis, pasidavę mados traukai, skonio diktatui, jaunos kultūros poreikiui įgyti praeitį, taip pat suprasdami, kad pirkėjų bei užsakovų palankumas glaudžiai susijęs su gebėjimu žengti koja kojon su laiku.

Pavyzdžiui, grafikas Viktoras Petravičius (1906–1989) 1939 m. surengtoje naujausių tapybos ir grafikos kūrinių parodoje demonstravo pastangas pažaboti savo autentišką polinkį į ekspresionizmą (5, 6 pav.). Dailininkas tuo susirūpino po to, kai primityvistinės jėgos kupinus jo raižinius užsi puolė tautininkų veikėjas Vincas Rastenis (1905–1982), pasiūlęs destruktivumu ir įžūliomis modernizmo aspiracijomis pagrįstas saviraiškos formas tramdyti pasitelkus Miuncheno „Išsigimusio meno“ parodos patirtį¹⁵. Petravičiaus parodą recenzavęs Mikalojus Vorobjovas

¹⁴ Plg. *Klasikos ilgesys: Juozo Mikėno kūryba tarp Paryžiaus ir Lietuvos*, kat., sud. G. Jankevičiūtė, E. Lubytė, Vilnius, 2001.

¹⁵ V. Rastenis, *Keistas menas*, Akademikas, 1938, nr. 15, p. 321. Incidento interpretaciją žr.: J. Mulevičiūtė, op. cit., p. 148–149.

5. Viktoras Petravičius. *Rytų kavinėje*. Iki 1936. ČDM



6. Viktoras Petravičius. *Pienuo ir banda*. 1939. LDM



(1903–1954) jo bandymą perprasti į akademizmą besidairančio tradicionalizmo esmę įvertino taip:

Šis gan griežtas stiliaus posūkis pats savaime dar nereikštų nieko blogo, bet su juo yra susijęs tam tikras formalinio intensyvumo sumenkėjimas. Dingo ne tik tai monumentališka ankstesniųjų lakštų tektonika, bet ir ją lydėjusi vizionarinė jėga – pasakinė dovana ir naivi primityviškų vaizdų galia. Stilius eina smulkyn ir kažkaip per daug „sužmogėja“. Tematika – kaip ir paveiksluose – linksta į realizmą; šitos graviūros jau yra gan artimos piešiniams iš natūros.

Pagaliau yra būdinga, kad savaimis medžio raižinio stilius, kuris semiasi įkvėpimą iš medžiagos logikos, – stilius, kurį Petravičius dar neseniai įkūnijo su tokia įtikinama jėga, – nustoja savo pirminio pobūdžio. Išstatytieji grafikos darbai – greičiau plunksnos piešiniai, negu ksilografijos.¹⁶

Vorobjovo nuomonė perteikia 4-ojo dešimtmečio pabaigoje išryškėjusią dilemą: stabilumas, tvarka, bendruomenės idealai ar nerimą kelianti individo išgyvenimų egzistencinių problemų akivaizdoje raiška? Ši dilema lieka atvira iki pat 1945-ųjų, iki karo pabaigos (iškyla ir sovietų okupuotoje Lietuvoje pasilikusiems dailininkams, kitokia forma – išvykusiems į Vakarus, tačiau tai jau kita istorijos dalis). Pavyzdžiui, 1944 m. recenzuodamas kolegų grafikų kūrybą Paulius Augius-Augustinavičius (1909–1960) gana griežtai kritikavo ankstyvuosius Jonyno kūrinis, prikišdamas jiems „sausą stilizavimą“, „reikalingo meninio pergyvenimo“ stoką ir priešindamas šiam „kietumui“ ir racionalumui Telesforo Valiaus (1914–1977) raižinio „Badas“, įkvėpto amerikietės Pearl S. Buck romano „Geroji žemė“, kompoziciją, kurią aprašo literatūrinės miniatiūros forma, perteikiančia įsijautimą į dailininko pasiūlytą siužeto interpretaciją:

Čia Valius įkūnija bado procesiją, ir šis jo kūrinys giliai psichologiškai išgyventas, stovi pirmoje vietoje. Pasirinkimas bado temos atrodo lyg koks pranašiškas dailininko nujautimas; jį, matyt, psichologiškai išgyveno pats autorius. Čia žmonės atrodo sudžiūvę į kaulą, jų žingsniai silpni ir sulinkę; aplinkuma tuščia ir nedėkinga. Ir medis kartu su visais pergyvena badą: sudžiūvęs ir surumbėjęs stovi be jokio gyvybės simptomo.¹⁷

¹⁶ M. Vorobjovas, Viktoras Petravičius kryžkelyje, *Naujoji romuva*, 1939, nr. 45, p. 817.

¹⁷ P. Augius-Augustinavičius, Mūsų grafikų paroda Berlyne, *Kūryba*, 1944, nr. 1, p. 49.

Vis dėlto tokių ekspresionistinės raiškos kūrinių kaip karo pradžioje, 1940-aisiais, sukurtas „Badas“ arba to paties Valiaus ciklas „Tragedija mūsų pajūryje“ (1942–1943) buvo reta. Menininkai siekė gražinti integralumą yrančiam pasauliui. Be abejo, veikė ir vokiečių estetinės normos. Taigi ne tik dailės kūrybos, bet ir jos dėstymo orientyrai gerokai kryo neoklasicizmo pusėn, nors jokių programinių tekstų, fiksuojančių dailės pedagogikos nuostatų pokyčius, nėra. Kita vertus, Kauno meno mokyklos studentų kūriniai rodo, kad jau apie 1938-uosius programoje sustiprėjo dėmesys formos monumentalumui, figūrinei kompozicijai ir praeities pavyzdžių studijoms. Vis daugiau dailės studentų kritiškai vertino ilgą laiką nacionalinės tapybos šerdimi laikytą emocingą ekspresionistinę raišką, priešindami jai racionalius kūrybos principus, leidžiančius kurti įtainingus monumentalių formų ir didelių formatų kūrinius. Tai patvirtintų ir plačiai žinomas faktas apie Kasiulio ir jo bendramokslio Kazio Varnelio perbėgimą iš Justino Vienožinskio studijos pas Stasį Ušinską, garsėjusį gebėjimu sugeometrinti vaizduojamųjų objektų formas ir įtikinamai perteikti subalansuotus jų santykius kompozicijoje. Ieškojimų kelyje atsidūrusių būsimų dailininkų meno sampratą paveikė trumpas sovietų okupacijos laikotarpis, suvedęs akistaton su socrealizmo pavyzdžiais ir suteikęs „gatvės meno“ kūrybos patirties. Kita vertus, nors politizuotos valstybės neriboto diktato galia trikdė ir gąsdino, įgyta patirtis privertė rimtai susimąstyti apie dailininko vietą visuomenėje ir jo priklausomybę nuo jos poreikių. Vokiečių okupacijos patirtis daug kuo buvo panaši į sovietmečio išgyvenimus, bet lietuviai vokiečius vis dėlto pasitiko kaip aukštesnės kultūros tautą, tad be ypatingų pastangų, paprasčiausiai bandant prilygti atneštiniams estetiniams standartams ir net ne visada šį siekį susiejant su karjeros galimybėmis, įsijungė vidinis cenzorius.

Vokiečių kultūra visada buvo populiari Lietuvoje, tačiau IIPK lietuviška kultūrinė spauda atspindi, kad dėmesys vokiečių menui – literatūrai, muzikai, teatrui, dailei – nuo 1941-ųjų rudens pastebimai išaugo. Be abejo, dalis vokiečių kultūrą nušviečiančių tekstų buvo duoklė naujajai valdžiai, tačiau ne vienas jų išreiškė ir nuoširdų susidomėjimą. Šalia tautinius jausmus žadinančių Vinco Mykolaičio-Putino ar Bernardo Brazdžionio posmų ne tik kultūros žurnaluose, bet ir lietuviškuose

dienraščiuose buvo spausdinami Rainerio Maria Rilke's, Georgo Traklio eilėraščių vertimai, Antanas Maceina su pasisekimu skaitė Rilke's poezijai ir jos vaizdiniams skirtą kursą Kauno universitete, o Juozo Girniaus egzistencializmo seminarą, kuriame dėstytojas su studentais analizavo Martino Heideggerio veikalą „Būtis ir laikas“ („Sein und Zeit“), apeidamas naciams simpatizavusio filosofo politinio apsisprendimo ir jo pasekmių klausimą, nors kitomis progomis gana aštriai kritikavo nacių politiką, jų veikimą ir planus, filosofijos istorikai vertina kaip reikšmingą posūkį autentiško filosofavimo link¹⁸. Susidomėjimui vokiečių kultūros paveldu, be abejo, turėjo reikšmės ir tai, kad į šalies intelektualinį gyvenimą įsitraukė nemažai vokiškos kultūros šalyse studijavusių talentingų jaunų žmonių, kuriems Vokietija pirmiausia buvo svarbus humanitarinių studijų židinys, aukštos universitetinės kultūros kraštas. IIPK atsirado tarsi dvi Vokietijos: ta, kuri nukariavo Lietuvą ir jautėsi čia visagalė vietos gyventojų likimų valdovė, ir ta, kuri dovanuoja pasauliui didžius meno kūrinius, praturtinusius žmoniją. Pirmoji kėlė baimę ir neapykantą, antroji imponavo, traukė, kurstė kultūros alkį, raginantį bent dalelę vokiečių sukurtų meno vertybių paversti savosios kultūros savastimi. Emocingas, susižavėjimo persmelktas santykis skatino vadovautis autoritetais ir prie klasikų patikliai šlieti naujai sužibusius talentus. Vargu ar būtų atsiradę daug abejojančių štai tokia meno kritiko Aleksio Rannito (1914–1985) ištarne: „Vokiečių skulptūra užbaigia kelią, kurį pradėjo Rodin, ir duoda naujų elementų vaizdavimo technikai bei vidujinei vaizduojamųjų dalykų dinamikai“, „vokiečių skulptoriai nesitenkina problemomis vien išorinės realistinės formos, kurią jie apvaldė tvirtai, būdami tiesiog net iki pedantizmo išstudijavę skulptūros techniką“, „šiandieninė vokiečių skulptūra žavi žiūrovą bei kritiką sykiu savo turiningumu, psichologiniu grakštumu ir vidujiniu įtempimu“¹⁹. Nustatęs naujosios vokiečių skulptūros vietą, Rannitas pateikė ir keturis svarbiausius vardus – Arno Brekeris (1900–1991), Josefas Thorakas (1889–1952), Fritzas Klimschas (1870–1960) ir

¹⁸ Henrikas Nagys ir filosofai. Filosofo Arūno Sverdiolo pokalbis su Henriku Nagiu, *Metai*, 2004, nr. 12, p. 99–112; t. p. www.tekstai.lt

¹⁹ A. R., Vokiečių plastika (įspūdžiai iš vienos kelionės po Vokietiją), *Ateitis*, 1943 01 16.

Georgas Kolbe (1877–1947)²⁰. Sektinus pavyzdžius Lietuvos dailininkai ir dailės mėgėjai matė nuo 1937 m. Miuncheno „Haus der Kunst“ rengiamų apžvalginių metinių naujojo vokiečių meno parodų kataloguose, albumuose, Lietuvoje cirkuliuosiamame prabangiam dailės žurnale „Die Kunst im Deutschen Reich“, kurį buvo galima nusipirkti miesto knygynuose arba pavartyti Kauno taikomosios dailės instituto ar Vilniaus dailės akademijos bibliotekoje. Nemažai dėmesio dailei skyrė Lietuvoje ėję ir platinti vokiečių periodiniai leidiniai, pirmaisia laikraštis „Kauener Zeitung“ ir didelio formato iliustruotas žurnalas „Ostland“. Jų tekstai, o ypač geros kokybės reprodukcijos, pristatė aktualiuosius estetinius orientyrus, kurie negalėjo neveikti lietuvių, ypač jaunosios kartos dailininkų kūrybos, formavo ir publikos skonį. Tradicijos priebėgą kaip kūrybos vertės sąlygą pasirinkusius jaunosios kartos Lietuvos dailininkus tai skatino tenkintis mokytojų – Juozo Mikėno, kaip Juozo Kėdainio (1915–1998) atveju, arba Stasio Ušinsko (Kasiulis, Varnelis, Filomena Ušinskaitė) – autoritetais. Tik vienas kitas sekė ekspresionizmą bei kubizmą vertinusių Vienožinskiu (Bronė Mingėlaitė ir kt.) arba taip atvirai puoselėjo prancūzišką kolorizmą kaip Algirdas Petrulis (1915–2010), saugojęs atmintyje dar 1939 m. Prancūzų dailės parodoje Kaune jį užbūrusių Bonnard'o paveikslų švytėjimą.

Tradacijų persidengimo amžininkai nepaisė; svarbiausia, kad būtų laikomasi kartotės principo, o atlikimo meistriskumas nekeltų abejonių. Sekimas pavyzdžiu nerimą sukeldavo nebent tada, kai kas pastebėdavo, kad ima grėsti meninės išraiškos individualumui. Kairiūkštis ir Keliuotis tai prikišo Kasiuliui, o Augis-Augustinavičius – Jonynui. Jis rašė:

Šiame, t. y. dabartiniame kūrybos laikotarpyje, V. K. Jonynas aiškiai suka į klasicizmą ir dar arčiau prieina prie rusų grafikos²¹. Man, grafikui, tenka apgailestauti šis V. K. Jonyno techniškas persilaužimas. Pasiekdamas naujų laimėjimų

²⁰ Georgo Kolbe's sukinyje pavaizduotos merginos, be abejo, paveikė „kultinio“ sovietų Lietuvos skulptūros kūrinio – Roberto Antinio (1898–1981) dekoratyvios kompozicijos „Eglė žalčių karalienė“ (1958–1960) – sumanymą ir plastinį sprendimą. Beje, Kolbe po IIPK buvo populiarinamas SSRS, rusų kalba išleista jo kūrybos albumų.

²¹ Jonynas žavėjosi ir sekė Vladimiro Favorskio (1886–1964) ir Aleksejaus Kravčenkos (1889–1940) kūryba.

graviūros technikoje, jis pražudo savo pasireiškimo dalelytę *as* [išskirta P. A.-A.], kas daugiau ar mažiau buvo išlaikyta visose K. Donelaičio „Metų“ iliustracijose. Individualybė kūryboje pirmaeilis dalykas; jei jos nėra, tai galima sakyti, ir kūrybos nėra, nors kūrinys būtų techniškai ir labai gerai atliktas.²²

Kita vertus, net tokį pernelyg ryškų sekėjiškumą mėginta teisinti. Pavyzdžiui, Brekeriu karštai susižavėjusio Kašubos asmeninės parodos recenzentas Rannitas tikino skaitytojus, kad į tuos pačius pavyzdžius orientuotas neoklasicizmo formas kiekvienas talentas „sušildo“ savaip, sudabartinamas klasiką ir priartindamas ją prie žiūrovo:

Archaiškai prisilaikydamas praeities siekimų skulptorius gali dirbti, uždarydamas savo sielą gyvenimo patyrimams. Tada gaunasi negyva ir šalta praeities stilizacija. Bet dailininkas gali ir kitaip elgtis: jautriai atsiliepiant į gyvenimą, švelniai mylėdamas šiltus ir gražius jo netikėtumus ir įkūnydamas juos žinomomis tradicinėmis formomis. Tada dabartis susilieja su praeitimi, tęsinys su pradžia, individualumas su žmoniškumu. Tada skulptūros kūrinys (nors jis būtų miniatiūrinis reljefinis portretas) tampa didingas amžinai nesibaigiančio gyvenimo reiškėjas.²³

Gal parodos žiūrovai Kašubos reljefuose su nuogalėmis ir galėjo įžvelgti, anot Rannito, „amžinai nesibaigiančio gyvenimo“ alegoriją, bet parodoje eksponuotas ir spaudoje bent kelis kartus reprodukuotas jo horeljefas „Viktorija“ (7b pav.) liudijo tik tai, kad Trečiojo reicho dailės normos Lietuvoje turi atidžių sekėjų. Tą pačią išvadą siūlė, pavyzdžiui, „Kūrybos“ žurnalo iliustracijose atsitiktinai greta atsidūrę vokiečių grafikos kilnojamosios parodos eksponatų vaizdai ir 1944 m. Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje debiutavusio jauno grafiko Alfonso Krivicko (1919–1990) piešiniai tušu, tradicijos lauką išplečiantys į romantizmo epochos dailės pavyzdžius. Vokiečių grafikos parodoje buvo pristatyti trijų autorių – realistinės mokyklos atstovu laikomo Hermanno Kätelhöno (1884–1940), Diuseldorfo dailės akademijos profesoriaus Otto Coesterio (1902–1990) ir Hermanno Prüssmanno (1899–1980) kūriniai. Kätelhöno ir Otto Dixo mokinys Prüssmannas dalyvavo rengiant parodą, nes

²² P. Augustinavičius, Mūsų grafikų paroda Berlyne, *Kūryba*, 1944, nr. 1, p. 48.

²³ A. Rannit, Vytauto Kašubos skulptūra, *Į laisvę*, 1942 01 31.



8. Alfonsas Krivickas. *Turgaus muzikantas*. 1943. ČDM

Pavyzdžiui, akivaizdžiai „atsineštinės“ (iš SSRS?) estetikos pavyzdžio – Juozo Zikaro statulėlės „Krepšininkas“ (9 pav.) – amžininkai ne-lygina nei su Stalino, nei su Hitlerio, nei su Mussolini – didžiųjų Lietuvos priešų – stadionus puošiančiomis sportininkų figūromis. Dailininkams ir jų publikai rūpėjo kiti kartotės simboliniai akcentai. Naujasis nacionalinės dailės klasiko kūrinys buvo pateikiamas taip, kad paglostytų patrioto širdį. Statulėlę su postamente išraižytu įrašu „Kiekvienas laimėjimas Lietuvos garbei“ skulptorius sukūrė „Ateities“ redaktoriaus prašymu kaip laikraščio pereinamąjį prizą Lietuvos krepšininkams. Apdovanojimas turėjo kelti sportininkų ir jų sirgalių savivertės pojūtį primindamas nesenus šios sporto šakos atstovų pasiekimus, pirmiausia 1937 ir 1939 m. laimėtą Europos čempionų titulą, kartu simbolizuodamas karo nesunaikintą tautos talentų įvairovę – žymaus dailininko kūrinys sporto pirmūnams.

Vokiško meno pavyzdžiai tyliai, be jokių žodinių deklaracijų vis daugiau vietos užėmė ne tik dailėje, bet ir kitose meninės kūrybos srityse. Pagauti vokiečių misticismo, kai kurie jaunieji poetai prabilo vokie-

Kiekvienas laimėjimas Lietuvos garbei

(Skulpt. J. Zikaro naujo kūrinio proga)



Jokia sporto šaka Lietuvoje nėra tiek išpopuliarėjusi, kaip kad krepšinis. Šiandien būtų sunku rasti miestelį, kuriame nebūtų krepšinio aikštelės, sporto klubo, kuris mokytųs krepšinio, ir žmonėms, kurie nebūtų jo žaidę. Šioje sporto šakoje Lietuvos sportininkai pasiekė tokių rezultatų, kurie mūsų mėsos ir beaugos tėvynei vardą išgarsino ne tik kalvyniškų tautų tarpe, bet garbę apie Lietuvą nuolat žiedavo visame pasaulyje. Lietuva — Europos krepšinio meistrė! Šį titulą ji apgynė net du kartus, 1937 m. Europos krepšinio pirmenybėse Rygoje ir 1939 metais tokiose pat varžybose Kaune. Jis tai priklauso ir šiandien.

Siomis dienomis „Atletis“ leidžia ir vyr. redaktorius Br. Daunoras mūsų krepšinininkams pasakyti geriausią žodį. Tai garbės ir pritarimo žanke pulkiai atlikti skulptūra, vadinamoji „Jaunatvės energija“ (skulptorius krepšinininkas Gyvas Indega, veidė ryžtas, o šį aktų epidinį kovos žodį. Pagrinde peizažas „Kiekvienas laimėjimas Lietuvos garbei“! Šio kūrinio autorius dailininkas — skulptorius Juozas Zikaras.

Aplankau ši darbo studijoje. Pastatiusi netis naujojo kūrinio proga paraišką apie pat. autorį. Išskaičiavau — šį kūr. jis ten varginai savo įskaitytąs sudobdilia biografiniais duomenimis. Ir kam šis žodis, kad gimiau 1881 m. lapkričio 18 d. Senas dar pasijaučiu. Ir gal todėl, kad gyvenai labai pradiusiu. Savo kūrybinio gyvenimo pradžia atklaus nuo tos dienos, kai būdamas beveik tridvidešimties metų, vyres, išleiau į Petrapolis Monė Akademiją. Prieš

tai tik svajoniu apie gyvenimą. Šiandien — auginamiems Paliūvių kaimė savo kūdikystės, o taip pat ir brėžiamųjų dienų vaizdai, kuris man brėžiamųjų dienų vaizdai. Vis tiek nepajėgiau sodinti atkuriti. O norėjau, norėjau ir pirminti žiemą, kurie įėjau iš likiminių vėglių apšienki ir per greitai nuleidžia sparumą. Šiekėsiabim vis pasiekiamam! Štai, nors — kūrybos sūkurtyje širdį nebūčiau dar pinceraudamtu, kai meslio gabalėli sulūžusio peilio paaukšta pavendavus „amžinobė“, kerėtyvui ar savo ganomus bandos gyvuliui, bet tikrai kūrėjo džiaugsmas ir mano gyvenimo taure, ir iliole tik 1918 m. spalio 24 d., kai atkūrinėj „Molins“, kurio modeliu juovo mano žemė. Ir m'au 10 mėnesių sūkurtyje. Akademinis Taryba auoties man besąlyginį dailininko laipsnį.

Nuo mano laimėjimo džiaugiasi ir vos Petrapolis lietuvių kolonija. Tai mane dar labiau džiugino, ir aš jaučiau laimėjimas galia nors matyti's dailin. įteidėti prie savo tėvynei garbės. — pasakojai J. Zikaras, rodydamas man savo dirbtuvę.

Studija nedidėlia. Aukštas palatimas. Bet darbu — daug! Štai! Ir mane žvelgia liūdnas komagėdžiai, visai eilė senųjų vyškių. Ten, va, sienoje mūsų amosios kartos vėliavė barėtytai. Ir tikrai, tur būt, nėra žymensios amosos, kurie brėžėty skulptorius nebūtų laimėjęs savo darbuose.

Prisigalvėsi Petrapolis, kuri laimė mokytavus Panevėžyje, o vėliau perokėliau į Kauną, ir čia pradėjau profesoriui Meno Moksloje Kauno universitete. Toliau dėsiu Dailės Institutu, — tois J. Zikaras.

Ahtrame kambary pastebiu liūdną penimble prėdikta.

— Šis kūrybinis turės pavaldinai visai Lietuvos praeiti, jos istorija mus pat pirmųjų komagėdžių taryų

iki mūsų dienų. Tai bus darbas, kuris parodys daug laiko ir įsigau — atliks skulptorius.

Čia pat jis parodo didesnę fotografuoti kūrta. Tai vis nuotraukos jo darbu, kurių daugumas puošia muziejus, baityklas, įstaigas ir privačių asmenų butus arsi kabinėse. Iliustracijos byloja ir preivius. Vardijamas čia fotografija, užtikro ir Lietuvos atstai, kurie ne vienas bus mėsos Karo Materijaus medyje Kaune. Čia ir Vytavos prie Jaudinųjų įstai, ir Lietuvos po krėžimui, ir savanoriai, ir karyvoniai, ir daug daug kitų darbu, kurių vardas mes tap dailinai mūšime savo kalbėje: „Šis žiavos“ „Lidėras“, „Siekvartas“ „Suduiz avajonas“ ir t. t.

Nesabejings skulptorius ir šių dienų gyvenimui: šis žavio jo pūdis ir visai stengiasi išeti savo kūrybin. Štai, matu: įremti barėtytai, vėdušėtyti, Europos liūdnos, soviet presės bolševizmas. Šių dienų Herkules karia perkiagėtyviu albulinį gėtyvi. Rom — Krenolius kokias.

— Štai, čia irgi mano darbu. — parodo šį pigimės išaugęs sūdabris deimtinio žūti amosai. — Džiaugėly darbu ne nuotraukų neturiu. O reikėtu jas turėti. Parodijau savo įteidimui ka savo mūlytes išsišrodė, vienas jo anu studijolia skulptūra ir jau sejo utėriokomėdžiai, kaip gabus tėvė pasėdyti.

Ta proga Zikaras parodo šelie savo sūkurta darbu.

Skulptorius veidų nuodis pasiekimimo kūrybos. Tikrai laimėjimas tėvok, kuris savo sūkurte mato žmogai ta padis kūrėtyvos ugėdė, kūrėtyvos, kuriai, ir patė savakūloje visai savo gyvenime.

Ir, kai kopūtes įpūdiu palietu šia studija, mano mūsos dar žūti sūkurta šioje la gyvenimo nepajūti mēimėtyka.

J. Narbutas

Kauno Jaunimo Teatras išvyko gastroliu

Kauno Jaunimo Teatras šio savo pataromoms laikas nuo laiko apsilankė ir provincijoje. Tūbuos šioje la daugiamis sūkurta pavarario, vasarot metu, ir šis vasara Jaunimo Teatras, Žemės ūkio Politikos Departamento įteidamas, pasėdyti atsilankyti provincijoje—Vilniaus krašte.

Į šias gastroles teatro aktorai iš Kauno išvyko vasar, į Vilniau kraštą išvesti du veikalai: S. Meilūčio 4 v. pjesė „Trys draugai“ ir V. Zomberg 3 v. pjesė „Jauniki daržininkai“. Gastroliu metu bus suvaizdinti 21 spektaklis: 19—Jaunųjų Dainininkų Baletams ir 12 — v. suamėnė. Gastroliu metu sumatv-

aplankyti Kalliedėms, Trakus, Rudėker, Vilniū, N. Vilniū, Jaidėms, Mėdėdėm, Nėpėdėm, Šumukū, Švedėdėm, Švedėdėm, Sėdėdėm, Ignalios, Kalliedėms, Zarasas, Daugėms, Duobėm, Anėdėm, Utenai ir Kovarėm.

Gastroles leis iki rugpjūtio mėn. pradžios ir jose dalyvaus 35 amėmų Jaunimo Teatro kolektyvas.

„Atletis“ pranešama

Ši naujų šalytėtybų nuo š. m. lipros 15 d. nebeįvykdoma. Naujieji skaitėtytai prašėmė ratie peratūti nebeįvykti, nes dienraštis šitadas yra išbaigėty, utėkytyvi nebeįvykdomi. Ir pūmėty bus grėžinai

Administracija



J. ZIKARAS
AKRĖPSININKAS

9. Juozo Zikaro statulėlės *Krepšinininkas* reprodukcija dienraštyje „Atletis“, 1943 07 15

čių romantikų ir nacių Vokietijos idealų dainių vaizdiniais. Pavyzdžiui, Henrikas Nagys, lygiuodamasis į nacių pripažintų poetų kūrybą, šlovino stichijos siausmą ir amžiną kovą, kurią lemia laimėti tik stipriausiems²⁴, vokiečių romantikų akimis į Kauno senamiestį žvelgė Julius Kaupas.

²⁴ Plg. M. Žvirgždas, Karo patirtys ir refleksijos Henriko Nagio poezijoje, *Literatūrologija*, 2013, nr. 52, p. 57–58.

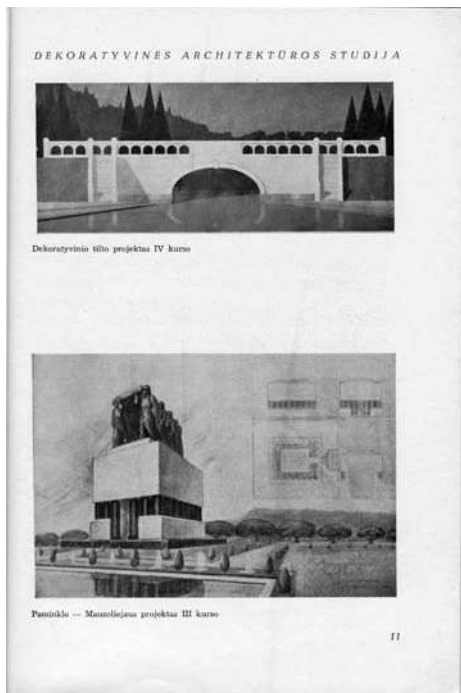
Tradicijos sampratą keitė gilesnis ir sudėtingesnis Lietuvos visuomenės santykis su nuosavu kultūriniu paveldu. Nuo 1939 m. rudens itin stengtasi pažinti ir įkultūrinti Vilnių (populiarūs straipsniai apie Vilniaus istoriją, dailę ir architektūrą visuose įmanomuose periodiniuose leidiniuose, Jono Griniaus ir Mikalojaus Vorobjovo knygos apie Vilniaus architektūros paminklus, Adomo Juškevičiaus ir Juozo Maceikos kelionių vadovas „Vilnius ir jo apylinkės“, ekskursijos ir radijo laidos). Rimčiau nei iki tol permąstyti santykį su meniniu paveldu paskatino ir dvi viena paskui kitą sekusios okupacijos – sovietų ir nacių. Ir vieni, ir kiti žiniasklaidos erdvę užpildė tekstais apie Lietuvos meno paminklus – jie padėjo nukreipti skaitytojo dėmesį į regimai svarbius, tačiau nuo aktualiųjų atitraukiančius dalykus, kita vertus, rašant apie paveldą buvo patogu įpinti atitinkamą ideologinį pasažą, kreipiantį skaitytojo nuomonę reikiama linkme. Sovietai paveldo temą suaktualino nacionalizavę dvarus su jų meno rinkiniais, kurie iki tol egzistavo už Lietuvos visuomenės pažinimo ribos. Naciai užaštrino paveldo klausimą, viena vertus, pasikėsinę į dalį vertybių (žydų turtas, per vermachto žygį į SSRS gilumą sugriauti vertingi pastatai, iš viešosios erdvės valdžios nurodymu pašalinti paminklai ir nacionaliniai simboliai, spalvotųjų metalų akcijos metu konfiskuoti dailės kūriniai, varpai), kita vertus, pradėję vokietinti Lietuvos kultūros istoriją. Tai paskatino Lietuvos visuomenę, pavyzdžiui, priimti gotiką ir baroką kaip nacionalinės tapatybės dalį, atitinkamai suteikė impulsą labiau susirūpinti šių epochų tyrimais ir jų populiarinimu.

Aktyvaus santykio pareikalavusi akistata su praeities architektūros ir dailės vertybėmis pastebimai pakeitė dailės ikonografiją. Būtent IIPK metais pagausėja peizažų su architektūros paminklais. Daugiausia vaizduotas Vilnius, bet sukurta ir Kauno, kitų istorinių vietovių vaizdų. Kurdami Vilniaus paveikslą lietuvių dailininkai naudojami tarpukario metų miesto įvaizdžio pavyzdžiais – nuo Jano Bułhako fotografijos iki Hoppeno ir jo mokinių grafikos. Tai suartino Kauno ir Vilniaus dailės mokyklas, kauniečius paskatino labiau susidomėti vilniškių daile. Kita vertus, peizažo žanras amžininkų akyse apskritai įgijo išskirtinę vertę kaip regimas prarandamos tėvynės prisiminimas, užaštrindamas ir jautrumą meniniam paveldui, kartu visoms praeities kultūros manifestacijoms.

Kuri prasmė tikroji?

Palankumą vokiečių kultūrai IIPK metais kvestionavo tik minčių laisvės išpažinėjai arba įsitikinę nacionalistai, neturėję jokių iliuzijų dėl vokiečių planų Lietuvos atžvilgiu ir jų pasekmių Lietuvos kultūrai šiems planams išsipildžius. Paprastoji kultūros žmonių dauguma negalėjo iki galo patikėti Lietuvai numatytu kolonijos vaidmeniui. Dėl to retą trikdė vokiečių pageidavimas per jų sugalvotas šventes – Darbo arba Derliaus nuėmimo dieną, lietuviškų dalinių palydas – matyti lietuvių tautinius kostiumus vilkinčias merginas ir vaikus. Tikėta, kad tai dar viena galimybė parodyti savo kultūros savitumą, bandant ją paaiškinti, ieškota analogijų su pačių vokiečių nacionalizmo manifestacijomis, tarp kurių buvo ypač svarbus regionų kultūros skatinimas ir vienas šios veiklos atributų – tautinis kostiumas. Džiaugtasi Vilniaus filharmonijos liaudies ansamblio koncertais, suvokiant juos kaip lietuvių iškovotą patriotizmo manifestaciją, nors koncertų turinys, dar be to ir suderintas su cenzūra, nebuvo pavojingas šalies vidaus tvarkai, nes niekaip nekėlė pasipriešinimo okupantams minčių ar jausmų. Kiek įmanoma, skatinta remti sovietmečiu „Daile“ virtusio „Marginių“ kooperatyvo veiklą, vėlgi vadinant tai patriotizmo pasireiškimu ir kartu ignoruojant faktą, kad nemažą dalį jo dirbinių pirkėjų sudarė vokiečiai, ieškoję tinkamų suvenyrų Vokietijoje jų laukiantiems artimiesiems. Lietuviškų žurnalų viršelius puošė meistriškos fotografų Vytauto Augustino ir Antano Naruševičiaus inscenizacijos su tautinius kostiumus vilkinčiomis jaunomis poromis žydinčios pievos, sodo, pjaustiniais papuoštos kaimo trobos fone, maloniai glostančios skaitytojų akį ir širdį. Stengtasi nepastebėti, kad identiškos latvių, estų, karelių, baltarusių (lietuvių netgi tos pačios) nuotraukos puošia žurnalo „Ostland“ viršelius, jo skaitytojus kviesdamos susipažinti su į Ostlando teritoriją jau įjungtų ir dar tik planuojamų prijungti žemių „etnografiniais tipais“.

Lietuvių kultūros laimėjimams priskirti ir lietuvių režisierių bei aktorių darbai inscenizuojant vokiečių ir austrų teatro pjeses, o dalijantis įspūdžiais iš kultūrinių ekskursijų po Vokietijos reicho teatrus, parodas ir muziejus neslėpta, kad ekskursijų dalyviams buvo malonus jų organizatorių dėmesys ir jiems nekyla abejonių dėl to, kad sąlytis su vokiečių kultū-



10. Dekoratyvinės architektūros skyriaus studentų darbų reprodukcijos leidinyje „Taikomosios dailės institutas“ („Kunstgewerbe-Institut“), Kaunas, 1942, p. 11

ros vertybėmis lietuvius tik praturtina. Skirtis tarp klasikos ir masinės produkcijos irgi gerokai nusitrynė. Pramoginė vokiečių meno produkcija Lietuvoje buvo priimta be menkiausio pasipriešinimo. Pamiršusi, o gal, tiksliau, trokšdama pamiršti apie karą ir okupaciją, publika plūdo į kino teatrus žiūrėti 1942 m. pastatyto šedevro „Auksinis miestas“ („Die goldene Stadt“, rež. Veit Harlan)²⁵, nematydami nieko bloga tėvai pirkto vaikams spalvotas, kietai įrištas, ant gero popieriaus atspausdintas, dailininkų Marianne Scheel ir Erikos Walter patraukliai iliustruotas knygutes – Carlo Roberto Schmidto „Jonukas ir gaidys“, Ilse's Linck „Septyni krauziukai“, – nuo mažumės per smagius Vokietijos vaikų nuotykius pratinančius lietuviukus prie vokiškos aplinkos ir papročių.

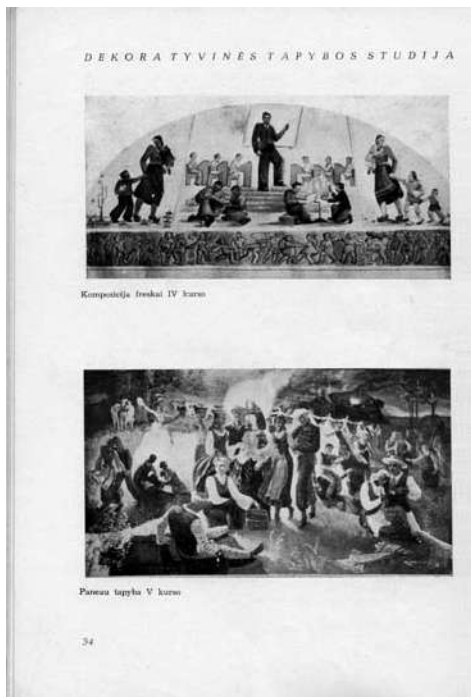
Kauno taikomosios dailės instituto veiklą pristatančio leidinio iliustracijos neleido abejoti, kad institute bent kiek nukrypstama nuo Vokiečių reicho analogiškose įstaigose galiojančių reikalavimų (10, 11 pav.). Tačiau tai laikyta instituto direktoriaus Vytauto Kazimiero Jonyno ir sudarant leidinį jam talkinusio dėstytojo Rimto Kalpoko diplomatine gudrybe, išgel-

²⁵ Filmo scenarijaus pagrindas – austrų rašytojo, „Žemės ir kraujo“ ideologijos reiškėjo Richardo Billingerio pjesė. Tikėtina, kad paskatintas filmo pasisekimo Romualdas Juknevičius 1944 m. ją inscenizavo Vilniaus teatre. Spektaklio pavadinimas „Gigantas“ – aluzija į didmiestį. Pjesės ir filmo siužetas iš esmės atkartoja Antano Vienuolio „Paskenduolės“ fabulą, tik veiksmas plėtojasi Bohemijos kaimo ir Prahos fone. Lietuvos publika tenorėjo matyti gražių aktorių įtaigiai suvaidintą tragišką meilės istoriją, nes šiuo požiūriu niekuo nesiskyrė nuo kitų kariaujančių arba okupuotų kraštų teatrų žiūrovų. Tyro kaimo ir sugedusio miesto priešata „Auksinio miesto“ ir „Giganto“ žiūrovams Lietuvoje rūpėjo tiek pat mažai, kiek ir autoriaus noras parodyti, kad jo herojų identifikacijai svarbūs ne tik socialiniai vaidmenys (patikli kaimietis ir ciniškas miestietis), bet ir tautybė: suviliotoji mergina – Sudetų vokiečių, o jos skriaudėjas – čekas.

bėsiiančia institutą nuo gresiančio uždarymo, bet nė kiek nekenkiančia studentų kūrybos savitumui.

O kaip vertinti Jonyno ramybę, su kuria jis dar pačioje nacių okupacijos pradžioje sutiko, kad jo iliustracijos nacionalinės klasikos šedevrui – Kristijono Donelaičio poemai „Metai“ – būtų spausdinamos vokiškame „Kauener Zeitung“ kaip egzotiškų lietuvių tautos papročių iliustracija? Gal tai irgi buvo gudrybė, siekiant išgauti leidimą iš naujo išleisti sovietų cenzūruotus „Metus“, iš kurių 1940-aisiais buvo nurodyta išimti Juozo Ambrazevičiaus-Brazaičio straipsnį? Leidimą gauti pavyko, ir lietuvių nacionalinės klasikos paminklas sėkmingai išėjo 1941-ųjų rudenį jau su Ambrazevičiaus tekstu. 1942-aisiais Jonynas sėda prie darbo stalo ir pradeda piešti iliustracijas vokiečių nacionalinės klasikos šedevrui – Johanno Wolfgango von Goethe's romanui

„Jaunojo Verterio kančios“ („Die Leiden des jungen Werthers“). Iki karo pabaigos jis šio darbo nebaigė, bet 1943 ir 1944 m. parodose eksponavo pirmuosius atspaudus, kuriuos amžininkai vertino ypač palankiai, ir vėl matydami juose lietuvių kultūros brandos ir vakarietiško įrodymą (2 pav.). Jonynas, matyt, ir tikėjosi tokio įvertinimo, nors kažkur vis dėlto bandė įrodinėti, kad jo pasirinkimą lėmė ne vokiečių okupacija, nes iliustruoti Goethe jam dar iki karo užsakęs vienas čekų leidėjas²⁶. Tačiau



11. Dekoratyvinės tapybos skyriaus studentų darbų reprodukcijos leidinyje „Taikomosios dailės institutas“ („Kunstgewerbe-Institut“), Kaunas, 1942, p. 34

²⁶ Plg. T. Sakalauskas, *Kelionė. Dailininko Vytauto K. Jonyno gyvenimas*, Vilnius, 1991, p. 49, 75; R. Andriūšytė-Žukienė, *Akistatos. Dailininkas Vytautas Kazimieras Jonynas pasaulio meno*

kodėl šį užsakymą jis prisiminė tik 1942-aisiais, nepaaiškino. Iliustracijas dailininkas užbaigė jau pasitraukęs iš Lietuvos, po karo atsidūręs Vokietijoje, kur jos ir buvo publikuotos vokiškame 1947-ųjų Goethe's romano leidime. Gyvendamas prancūzų okupacinėje zonoje Jonynas iliustravo ir dar vieną Goethe's veikalą – į prancūzų kalbą išverstą Mainco apgulties dienoraštį („Le Siège de Mayence“, 1951) su savo bičiulio ir užtarėjo Raymond Schmittleino įžanga.

Kitai sakant, santykis su sava ir vokiečių kultūra IIPK metais Lietuvos dailėje buvo nevienareikšmis. Jonyno peizažai „Zapyškio bažnyčia“ arba „Perkūno namai Kaune“ tėvynę mylintį tautietį skatino didžiulio turtinga ir sena jos praeitimi, bet išsilavinusiam vokiečiui lygiai taip pat galėjo tapti jo šalies kultūrinio buvimo Lietuvoje ir vokiečių teisės į Lietuvos paveldą įrodymu. Baltijos kraštų gotikai naciai skyrė ypač daug dėmesio, ieškojo ir vietos specialistų, kurie pajėgtų moksliniais argumentais pagrįsti, kad šio regiono viduramžių architektūra ir dailė yra vokiškos kultūros dalis, kad vokiečių meistrai čia yra pridėję ranką, o vokiečių didikai ir pirkliai – aukso.

Ta pati kartotė (Jonyno atveju – tikroviškumo įspūdį kuriantys XX a. vidurio dailės kūriniai, naudojantys nuo XVIII a. įteisintas vaizdo kūrimo priemones) lietuvių bendruomenei siejosi su nacionalinio paveldo atmintimi, vokiečiams – su jų ideologijos reikmėmis. Tikėtina, kad kūrinio autoriui šis prasmės dvilypumas buvo aiškus, savo aštriomis akimis jis apdairiai žvelgė tolyn į ateitį, kaip ir jo jaunesni kolegos Irena Pacevičiūtė (1918–2002), Kazys Varnelis, Kazimieras Žoromskis (1913–2004), išvykę tęsti studijų į Vieną, kad gautų vokišką dailės mokyklos baigimo diplomą ir galėtų tikėtis rasti darbo bet kurioje Reicho dalyje. Nėra abejonų, kad dailininkų bendruomenė, bent jau jos dalis, vylėsi: vokiečiai atkreips dėmesį į jų kūrinius, jei šie atitiks vokiečiams artimus meninius kriterijus. Tai lėmė vaizdo (auto)kontrolės mechanizmo veikimą, nors nacių okupacijos metais pagrindinis dailės mecenatas, kaip ir anksčiau, išliko tas pats, t. y. lietuvių visuomenė – įstaigos, organizacijos, privatūs asmenys. Vokiečiai retsykais užsisakydavo portretų, bet dažniausia pirkto suvenyri-

nio pobūdžio tapybą (Lietuvos vaizdus tikroviškai atkuriančius peizažus) ir vietos amatų pavyzdžius, pirmiausia keramiką – Vokietijoje mėgstamų siužetinių statulėlių analogus, ornamentais arba figūrinėmis scenomis dekoruotas vazas, molinius servizus kavai, alui. Sumanę pasipuošti paveikslais savo įstaigas, kūrinius rinkosi muziejuose²⁷. Tačiau lietuvių dailininkai iki galo neįstengė patikėti, kad vokiečiams jie nėra įdomūs, ir puoselėjo viltis integruotis į vokišką kultūrą. Vilčių naivumą perteikia jų pastangos surengti Berlyne lietuvių grafikos parodą²⁸. Šiais planais labai rimtai pasidalyta su visuomene 1944-ųjų pradžioje, tarsi nieko nežinant apie padėtį Rytų fronte, Berlyno bombardavimus, apokaliptines nuotakas, kurių kontekste menas buvo reikalingas nebent kaip paguoda ir užsimiršimas. Lietuvių grafika tam tikrai nebūtų tikusi...

Išvados

IIPK metais dailė bendrame kultūros gyvenime savo reikšme akivaizdžiai nusileidžia teatrui, muzikai ir literatūrai, tačiau būta visuotinio dėmesio sulaukusių, visuomenės kultūrinėje atmintyje įsitvirtinusių kūrinių – Dariaus ir Girėno reljefas ant Puntuko, Jonyno iliustracijos Goethe's „Verteriu“, Vytauto Kašubos skulptūrinė kompozicija „Kenčianti Lietuva“, Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčios kupolo rekonstrukcija, Vytauto Kasiulio asmeninė kūrybos paroda. Dėmesį šioms kūriniais lėmė jų patriotinė simbolika ir į klasiką orientuota raiška, žiūrovų vertinta kaip aki-vaizdus lietuvių kultūros brandos ir pakankamai aukšto profesionalumo lygio patvirtinimas. Santykio su vokiečių kultūra klausimo amžininkai nekėlė, jo vengta ir vėliau. Išimtis – „žeminkų“ kartos poezijos kritika. Dailėje vokiečių meno įtaką, taigi ir okupacijos sąlygomis neišvengiamai kylančią (auto)cenūros problemą galima aiškinti sustiprėjusia retros-

²⁷ Pavyzdžiui, 1942 m. vasarą iš Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus paimtas Jono Mackevičiaus peizažas „Gatvelė Kapri saloje“, Zigmo Petravičiaus „Peizažas“ ir du neįvardinti kūriniai. Pažymą muziejui išdavė Švietimo vadybos įgaliotinis Kaune Vaclovas Kasakaitis (Paveikslų, paimtų iš Valstybinio kultūros muziejaus vokiečių okupacijos metu 1944 10 24, sąrašas, LMA Vrublevskių bibliotekos RS, f. 159-18, l. 38). Po karo visi paveikslai rasti viešbutyje „Metropolis“ ir grąžinti į muziejų.

²⁸ P. Augustinavičius, Mūsų grafikų paroda Berlyne, *Kūryba*, 1944, nr. 1, p. 47.

pektyvumo tendencija, kurios įsitvirtinimą lėmė 4-ojo dešimtmečio Lietuvos kultūrinė aplinka, skatino okupacijų metais kolektyviai išgyventa psichologinė netekties būseną, negrįžtamų praradimų akivaizdoje ieškant stabilumo iliuzijos siūlysi trauktis į paveldo atmintį, į praeitį. Tuo požiūriu Lietuva buvo viena iš daugelio Europos šalių ir jos situacija identiška tam, kas vyko Latvijoje, Estijoje, Slovakijoje – nacių okupuotose šalyse, kuriose toleruotas vietos kultūrinis gyvenimas, arba net ir Didžiojoje Britanijoje, aktyviai kariavusioje su Vokietija. Šių šalių tyrinėtojų išvalgos atskleidžia problemos daugiabriauniškumą: britai neotradicionalizmo dominavimą savo IIPK metų dailėje sieja su ideologinio karo poreikiais (dailės kūriniai, kaip ir kitos meno rūšys, turėjo tarnauti tautos dvasinei mobilizacijai, atitinkamai siekta, kad jie atitiktų masinio žiūrovo išsilavinimą ir skonį)²⁹, o čekai arba slovakai šiame kontekste kelia kolaboravimo su naujuoju užsakovu problemą³⁰. Čekijos atveju kolaboravimo klausimas aktualus, nes nacių priežiūroje įtvirtintas neotradicionalizmas reišė nuosprendį kitoms dailės kryptims, tiksliau sakant, Čekijoje gana smarkiai pasireiškusiems konstruktyvizmui, kubizmui ir siurrealizmui, tačiau Lietuvoje jis pirmiausia buvo siejamas su nacionalinės kultūros išlikimo, net augimo perspektyva. Kolaboravimo problema egzistuoja, tačiau praktiškai (išskyrus kelis žinomus atvejus) neįmanoma nustatyti, kada tai buvo intuityvus viešumo siekis ir poreikis gauti iš savo profesijos pragyvenimui būtinų lėšų, o kada – sąmoningas karjerizmas ir prisitaikymas, mėginant integruotis į vokiečių meninį gyvenimą.

Kita vertus, okupacijų metais išmoktos išgyvenimo strategijos pamokos po karo padėjo išlikti ir integruotis į kitokias kultūras iš Lietuvos pasitraukusiems dailininkams. Pokario Europoje keisdamas individualų stilių ir ikonografiją užsakovų ieškojo Kasiulis, JAV iš savo profesijos sėkmingai išgyveno taikomojo pobūdžio užsakymus vykdęs Jonynas. Savo karjerą tokiu pat būdu užsitikrino ir Kazys Varnelis, tačiau jis, vos leido aplinkybės, metė bažnyčių dekoruotojo verslą ir atsidėjo grynajai dailei.

²⁹ B. Foss, *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain, 1939–1945*, Yale University Press, 2007.

³⁰ *Konec avantgardy? Od mnichovské dobody ke komunistickému převratu (České umění 1938–1948)*, kat., sud. H. Rousová, Praha, 2011.

Giedrė Jankevičiūtė

Under the Shield of History: On Retrospectivism in Lithuanian Art during World War II

Summary

The paper deals with the phenomenon of retrospectivism in Lithuanian art of the mid-20th century. At the beginning of the paper, while referring to artworks of various genres and forms meant for public use (an illustrated book, an exhibition, which has attracted public attention, a memorial construction, and several examples of church art), the author points at the extent to which this art trend was predominant in Lithuanian art scene throughout WWII. While making references to artworks by artists of the middle (printmakers Vytautas Kazimieras Jonynas and Viktoras Petravičius) and younger (Vytautas Kasiulis) generations as examples, the article shows that along with Neo-Classicism as emerged in the 1930s, the years of Nazi occupation saw manifestations of more conservative Neo-Traditionalism aligned with models of Baroque and Romanticism. The analysis of particular examples shows what image-creating techniques, typical of historical styles, were adopted by artists. During the war the majority of artists associated with Neo-Traditionalism of the 1930s renounced generalisation and geometrisation, characteristic of modernist stylisation, which they have been applying in their previous works, and endeavoured to demonstrate their mastery by creating a suggestive illusion of reality – a strategy familiar to the public from works of historical art. In the second part of the paper the author aims to establish factors that encouraged the conservative retrospectivism to emerge in works of WWII artists. Among the most influential factors the phenomena of school and model are discussed, laying emphasis on the circulation of imported German art and its reproductions. The paper concludes by raising a question, to what extent retrospectivism is to be related to a suggestion to create a European identity after examples of classical art – a concept that gained popularity among Lithuanian intellectuals and artists in the 1930s. And, on the other hand, to what extent it might have been a part of the strategy of survival, which was employed by many artists and evolved into certain rules of inner censorship under Nazi occupation.