

XX a. dailės paveldas

Apie Katalikų Bažnyčios poziciją religinės dailės atžvilgiu XIX a. pab. – XX a. I pusėje

Skirmantė Smilingytė-Žeimienė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58,
LT-08105, Vilnius*

Straipsnyje siekiama nusakyti svarbiausias taisykles, taikytas bažnytinei dalei (kanonų nuostatas, Apaštališkojo Sosto kongregacijų nuorodas ir kt.). Aptariant nagrinėjamo laikotarpio Bažnyčios hierarchų pažiūras dėl kultinio meno, atsižvelgta į tuometinės Bažnyčios ideologijos aktualijas ir remtasi įtakingų vokiečių dvasininkų nuomone apie naują religinį meną, dariusia įtaką Lietuvos dvasininkijai.

Raktažodžiai: XIX a. pab. – XX a. I pusės bažnyčių dailė, dvasinė hierarchija, Apaštališkojo Sosto kongregacijų nuorodos dėl bažnytinės dailės, Bažnyčios kanonai, liturginis atsinaujinimas, istorizmas

Dailės kūriniių bažnyčiose paskirtis ir esmė – būti liturgikos akompanimentu, apeigų sutaurinimo priemone, meniškai išskiriant liturginio veiksmo vietą ir primenant žmogui Kūrėjo teikiamas malones. Bažnyčių dailė – tai Bažnyčios determinuota autonominė sritis. XIX a. pab. – XX a. pr. dėl savo autonomiškumo ji pergyveno didelę krizę, ir pirmąkart katalikybės istorijoje Bažnyčia ir meno pasaulis šitaip stipriai atitrūko vienas nuo kito. Tada atsiskyrė moderni tuometinė dailė (taip pat ir tradicine religine tematika) ir dailė, patenkanti į bažnyčią. Bažnytinio meno turinį ir pavidalą reglamentavo Bažnyčios kanonai, veikė aptariamojo laikotarpio Bažnyčios ideologija bei dvasinės vyresnybės nuostatos. Visa tai ir mėginama aptarti šiame straipsnyje, tikintis užčiuopti priežasties giją, padėsiančią narplioti XIX a. pab. – XX a. I pusės Lietuvos bažnyčių dailės problemas.

Bendra visuomeninė-politinė raida nagrinėjamuoju laikotarpiu „išslydusi“ iš Bažnyčios kontrolės; revoliucijų padariniai, sparti mokslo pažanga, industrializacija, visuomenės pažiūrų liberalėjimas, socializmo idėjos gerokai gąsdino katalikiškąjį pasaulį. Gamtos mokslų atradimai (pvz., C. Darvino darbai), naujos filosofinės koncepcijos (pvz., F. Nietzsche's), turėjusios įtakos daugybės žmonių mąstysenai, nuostatoms, griovė biblinio pasaulėvaizdžio pamatą, kategoriškai teigė antikrikščionišką, antibažnytinę poziciją. Bažnyčios valstybės panaikinimas, kultūrkampfas Vokietijoje, antiklerikalizmas Italijoje ir Prancūzijoje, Bažnyčios atsky-

rimas nuo valstybės (1905 m. Prancūzijoje, po Pirmojo pasaulinio karo kitose Europos valstybėse) vertė Bažnyčios hierarchus tvirtinti savo pozicijas. Buvo siekiama sustiprinti ir išplėsti svarbiausią Bažnyčios ginklą – tikėjimą. Tačiau menas, tradiciškai Bažnyčios pasitelkiamas tikinčiųjų pamaldumui skatinti, paskutiniaime XIX a. ketvirtyje katalikų dvasininkijos imtas laikyti grėsme tikėjimui. Modernizmo menas, ypač vaizduojamasis ir literatūra, buvo traktuojamas kaip krikščioniško tikėjimo, bažnyčios puoselėjamos moralės priešas. Kita vertus, sekuliarizacija pakirto materialinį Bažnyčios įtakingumo pamatą ir stipriai sumenkino jos, kaip dailės užsakovės, galimybes.

Pijaus IX pontifikatas (1846–1878) suformavo priešiškos moderniajai kultūrai Bažnyčios pozicijos prielaidas. Šis popiežius savo laiške menininkams *Potestas tenebrarum* (1873) teigė, kad tuo laiku pasaulį valdantis tamsumas mokslus ir meną kreipia neteisingu Dievo atmetimo ir Bažnyčios niekinimo keliu, o tapyba virsta tikėjimo išstūmimo priemone, tačiau pagyrė tą menininkų stovyklą, kuri savo kūryboje stengėsi atgaivinti krikščioniškojo meno pradus ir grąžinti dalei sutaurintą dvasią¹.

Bažnyčios atstovai plačiai neigė savo laiko dailę. Meno istorikas Stephanas Beisselis SJ įtakingame jėzuitų leidinyje „Stimmem aus Maria Laach“ 1885 m. apkaltino menininkus susvetimėjimu bažnyčiai ir pamerkė pirmą kitapus Bažnyčios atsiradusį meninį stilių – natūralizmą (juo buvo įvardijamas vokiečių rea-

lizmas, prancūzų impresionizmas). Dailės istoriko, aktyvaus Krokuvos Šv. Luko draugijos nario prof. Władysłavo Luszczkiewicziaus išleistame bažnyčių įrengimo, puošimo ir restauracijos vadove (1887)², kurio nuorodomis dar ir tarpukariu rėmėsi Lietuvos kunigai, įrengdami bažnyčių interjerus, taip pat įrodinėjamas impresionistų paveikslų netinkamumas bažnyčių dailės majestotui (ypač dėl kolorito). 1892 m. Aleksanderio Schnütgeno leistame autoritetingame, kone direktyvinę galią katalikų dailei turėjusiame žurnale „Zeitschrift für christliche Kunst“ Tübingeno universiteto profesorius, vėliau – plačiai pasaulyje išgarsėjęs Rottenburgo vyskupas Paulius Keppleris (1852–1926) pliekė modernią vokiečių tapybą – F. von Uhde, E. Gebhardto, F. Stucko religinės tematikos kūrinius. P. Kepplerio, aktyvaus diecezijos bažnytinio meno draugijos veikėjo ir studijų apie bažnytinę dailę autoriaus, iškilaus homiletikos ir moralinės teologijos specialisto, iniciatyva 43-ame visuotiniame Vokietijos katalikų susirinkime (1896) buvo priimta rezoliucija, kuria paneigta šventus įvykius ir asmenis neva profanuojanti natūralistinė vaizduojamojo meno kryptis. Po poros metų tose pačiose Vokietijos katalikų tribūnose buvo pasmerkta nauja meno srovė – simbolizmas: jis neatitiko Bažnyčios lūkesčių, netapo atsvara ekstremaliajam natūralizmui, negrįžo prie idealizmo ir savo miglota ir nesuvokiama simbolika nutolo nuo krikščioniškosios³. „Liguistas išsigimimas“ – šitaip jėzuitas dailėtyrininkas Josefas Kreitmaieris diagnozavo ekspresionistų kūrybą. Jis teigė, kad ekspresionistai ir apskritai avangardo menas lyg veidrodis atspindi modernios civilizacijos sielą, o ji – antibažnytinė. Sparčiai besivystant menui gali prailgti, kol naujoji dailė pereis savo skaistykla. Taigi bažnyčiai belieka užimti kritišką gynybinę laukimo poziciją, nes, J. Kreitmaierio žodžiais, „Bažnyčia turi laiko“⁴.

Vokiškai kalbančių šalių pavyzdžiais straipsnyje remiamasi sąmoningai: 1) dėl jų įtakos visam katalikiškos kultūros pasauliui; 2) dėl to, kad ten buvo oficialūs bažnytinės dailės atsinaujinimo centrai (Beurone, Maria Laach, Münchene, Kölne); 3) dėl to, kad iš šios Europos dalies (ypač iš Bavarijos ir Pietų Tirolio) į Lietuvą importuota daug bažnytinių reikmenų; 4) dėl to, kad XIX a. pab. – XX a. I pusėje lietuvių kultūriniai, religiniai, verslo ryšiai su tais kraštais buvo gana intensyvūs. Jaunoji lietuvių dvasininkija, katalikiškoji inteligentija bei nemažai mūsų dailininkų studijavo šiuose kraštuose ir perėmė tenykštę patirtį, dažniausiai suvokdami ją kaip sekutiną pavyzdį pažangiam Lietuvos modernėjimui įvairiose veiklos sferose. Toje tam tikros lietuvių visuomenės dalies vertybinėje orientacijoje į germanišką kultūrą išvelgtinas ketinimas rasti atsvarą šimtamečiams, dažnai primestiniams, saitams su Lenkija, Rusija. Lietuvos dvasinė valdžia įdėmiai sekė katalikų gyvenimą visame pasaulyje, tačiau germaniškiems

kraštams teikė išskirtinį dėmesį. *Germania docet*, – mėgo sakyti vyskupas Justinas Staugaitis. Bažnyčios oficiozai „Bažnytinė apžvalga“, „Ganytojas“, „Tiesos kelias“ ar „Draugija“ dažniausiai dvasininkijai rekomenduodavo liturgijai ar bažnyčių menui skirtus leidinius vokiečių kalba.

Taigi Bažnyčios antagonizmas moderniai dailei su nedidelėmis išimtimis nepralaužtas išliko iki Pirmojo pasaulinio karo pabaigos. Tik XX a. pradžioje, randantis vis naujoms stilistinėms meno srovėms, anksčiau dvasininkijos smerkta dailininkų kūryba nebeatrodė tokia „kenksminga“ kaip patys naujaisi kūriniai. Todėl ir jau minėtasis Rottenburgo vyskupas P. Keppleris savo knygoje „Daugiau džiaugsmo“ („Mehr Freude“, 1909) pripažįsta kai kuriuos naujosios tapybos atradimus, ypač perversmą vaizduojant gamtą. Knygos skirsnis „Džiaugsmas ir menas“ 1939 m. buvo paskelbtas Lietuvos dvasininkijos periodiniame leidinyje „Draugija“ (Nr. 7), o pati knyga „Sakalo“ leidykloje išleista 1940 m. (perleista 1997 m.). Šioje į keliolika kalbų išverstoje knygoje vyskupas savo santykį su naujaisia daile perteikia cituodamas vieno tuometinių parodų lankytojo žodžius: „Ak, kad ir akys galėtų išsivemti!“⁵ P. Keppleris teigė, jog esminis meno kūrinio uždavinys ir jo vertingumo matas yra sugebėjimas teikti džiaugsmą. Pasinaudosime ir kitais P. Kepplerio teiginiais, nes juose atsiskleidžia svarbiausios dvasininkijos hierarchų nuostatos dailės atžvilgiu. Anot minėto Rottenburgo vyskupo⁶, savitikslis, vien formą iškeliantis menas „neatitinka savo pašaukimo ir teisės, ypač mūsų laikais, kai visa pažymėta socialinės pareigos ženklų“⁷.

Pastebėtina, kad teologai savo pažiūras į daile siejo su tuomet itin aktualinama socialine Bažnyčios doktrina ir manė, jog dailė privalo būti socialiai reikšminga. Žvelgiant iš tokios pozicijos grasinta, kad modernios dailės kūrėjai, ignoruoją ar niekiną masinį žiūrovą, neturėsią istorinės perspektyvos, nes „menui tautos labiau reikia negu tautai meno“. Atsvara „egoistinei“ mažumos dailei P. Keppleris, kaip ir daugelis dvasininkų, matė kilninančiame, džiuginančiame ir sukiršintą žmoniją raminančiame religiniame mene, kuriam, atliepiant Šv. Sosto socialinę politiką, buvo iškelti du orientyrai: „Dievui ir tautai – toks turėtų būti religinio ir bažnytinio meno šūkis“⁸. Neatsitiktinai, greitai tobulėjant poligrafijos kokybei, dvasiškijos ypač vertintas „reprodukcijos, atgaivinimo menas“, galėjęs visiems žmonėms atskleisti ankstesniųjų amžių dailės laimėjimus⁹.

Aukštindama istorinę krikščionių daile, dvasinė vyresnybė kartu protegavo istorizuojančią daile. Popiežius Leonas XIII (1878–1903) savo laiške *Quem vos* (1894) ragino menininkus įkvėpimo semtis iš senosios krikščioniškosios dailės, kurios kūrėjai pasiekė tokios tobulybės, nes savo sieloje buvo įdiegę dieviškąją išmintį ir savo pareiga laikė talentu ir ran-

ka džiuginti protą ir teigti dorybę¹⁰. Istorizavimo tendencijai bažnytiniame mene plėtotis buvo reikšmingas popiežiaus Pijaus X pontifikato (1903–1914) pradžioje paskelbtoje enciklikoje „E Supremi“ (1903 m. spalio 4 d.) išsakytas ir daug sykų jo ir kitų dvasininkų kartotas troškimas: „omnia instaurare in Christo“ (Ef 1, 10), kuris tapo pagrindiniu XX a. Bažnyčios gyvenimo motto (šūkis „Atnaujinti Kristuje visa“ buvo užrašytas ant naujai pastatytos Panevėžio katedros lubų, su tokiu pat devizu darbavosi ateitininkai). Ortodoksinės katalikybės absoliutinimas ir dėl to pasirinkta grįžimo prie istorinių tradicijų strategija buvo vienas iš Šv. Sosto kovos su katalikiškuoju modernizmu ginklų¹¹. Modernizmo, o kartu su juo ir tuometinės kultūros pasmerkimui Vatikanas skyrė daug pastangų.

Bene svarbiausia sąlyga, kelta XX a. I pusės katalikiškajai dailei, – laikytis bažnytinės dailės tradicijos. Reikalavimas bažnytiniame mene sugrįžti prie istorinės tradicijos buvo paremtas teologiškai – sietas su oficialiąja Bažnyčios filosofija – neotomizmu ir su esminiu XX a. pradžios Šv. Sosto siekiu atgaivinti vidinį Bažnyčios gyvenimą bei sustiprinti krikščioniškąją dvasią. Todėl ypač buvo susirūpinta liturgija, jos praktikos grynumu, taip pat ir bažnytiniu menu. Žymus liturgistas D. A. Coelho OSB liturginio išgyvenimo silpnėjimo XIX a. pabaigoje priežastimis laikė modernizmą, atmetantį išorinį viešą kultūrą ir pripažįstantį religinės praktikos individualizmą, imanentiškumą ir kitą polių – perdėtą dievotumą (devocionizmą), kuris savo sentimentalio raiška veikia aliturgiškai ir antiliturgiškai¹².

XX a. pradžioje buvo pradėta liturgijos reforma, jos iniciatorius – Pijus X. Tiek jis, tiek kiti XX a. I pusės popiežiai kur kas daugiau dėmesio skyrė bažnytinei muzikai nei bažnyčių dailei (kaip gyvajai liturgijos daliai), todėl pagrindiniai direktyviniai dokumentai kaip tik ir apėmė sakralinės muzikos sritį. Popiežius Pijus X 1903 m. lapkričio 22 d. išleido reikšmingąjį *Motu proprio*, skirtą grigališkojo giedojimo prikėlimui bažnyčiose ir apskritai bažnytinio giedojimo reglamentacijai. Liepta iš bažnyčių pašalinti pasaulietinio pobūdžio iškilmes, vokalinės ar instrumentinės muzikos koncertus – visa, kas netinka pamaldų šventumui ir didingumui. Ši nuoroda taikyta ir bažnyčių dailei. Popiežiaus rašto aiškintojų buvo pabrėžiama, kad Pijus X reikalavęs, jog į bažnyčias turi patekti tik tikrojo, aukštojo, meno kūriniai.

Bažnyčios sugrįžimą prie istorinių ištakų liudijo ir to paties popiežiaus inicijuotas senaisiais tekstais atnaujinto „Graduale Romanum“ išleidimas (1907) ir brevijoriaus reformavimas (1911). Aktualizuodamas savo pirmtako pradėtus darbus, praėjus 25-eriems metams po minėto Pijaus X *Motu proprio*, 1928 m. gruodžio 20 d. popiežius Pijus XI (1922–1939) paskelbė apaštališką konstituciją *Divini cultus*, kurios

intencija – „uoliau rūpintis liturgija ir grigališkuoju bei apskritai giedojimu“¹³. Siekiant puoselėti liturgiją, čia išakmiai nurodyta gerinti dvasininkų ir tikinčiųjų muzikinį išsilavinimą, dar sykį vargonininkams pakartojamas draudimas neįsileisti modernių muzikos formų, nes jos skleidžia profanišką dvasią. Šioje konstitucijoje primenama nuostata, jog labai „svarbu, kad visokie liturgijos papuošimai būtų bažnyčios tvarkomi tam tikromis taisyklėmis ir įsakymais, idant menas, kaip tauriausias tarnas tinkamai tarnautų Dievo garbei; tam pačiam menui, vartojamam šventose vietose ne tik nedaro nuostolio, bet išsina didesnei jo garbei ir klestėjimui“¹⁴.

Nuo seniausiųjų laikų bažnytinė įstatymdavystė dailės srityje kėlė sau tokius pagrindinius uždavinius: neleisti perdėto religinių atvaizdų garbinimo, skatinančio tokį kultūrą, kuris pritinkas tik pačiam Dievui; teigti nuorodas, kokie turi būti atvaizdai, kad stimuliuotų tikinčiųjų religinius jausmus ir keltų jų dvasią Dievop; prižiūrėti, kad dailės kūrinuose niekuomet nebūtų nusižengiama dogmos ir istorijos tiesai. Bažnytinės dailės kūriniai keliamas tikslas – įkūnyti dieviškąjį pradą, šlovinti Kūrėją. Bažnyčios požiūriu kūrinys vertingas tada, kai šis tikslas yra pasiektas. Bažnyčių dailės krizė XIX a. pab. – XX a. pr. daugiausia susidarė dėl tradicionalistiškai orientuotos katalikiškos bendruomenės, jos atgyvenusių vertinimo kriterijų, nustatančių, ar bažnytinės dailės kūriniai keliamas tikslas yra įgyvendintas.

Taisyklės bažnyčių dailei apibendrintai apibrėžė „Codex juris canonici“, atnaujinto 1917 m., kanonai (1164, 1201, 1255, 1279, 1280, 1281, 1399 m. ir kt.), kuriais sakralinės dailės priežiūra faktiškai pavedama vyskupijų ordinarams. Apaštališkojo Sosto kongregacijos XX a. I pusėje dažnai bažnytinės dailės normų šaltiniu nurodė Tridento susirinkimo nutarimus. Buvo vadovaujama jo metu priimtomis nuostatomis, papildytomis teiginiais iš popiežių Urbono VIII (*Sanctissimus*, 1625 ir *Sacrosancta*, 1642), Benedikto XIV (*Sollicitudini*, 1745) konstitucijų. Tiesa, kai kurie ankstesniais amžiais iškelti reikalavimai jau nebetaikomi.

Religinio gyvenimo aktualijos atsispindėjo Šv. Oficijos ir Šv. Ritų Kongregacijos nurodymuose, kurių dvasininkai privalėjo laikytis. Šv. Oficijos kongregacijos dekretai gynė per amžius bažnytiniame mene susiklosčiusią vaizdavimo tradiciją, draudė nepageidautinas, Šv. Istoriją iškraipiančias katalikiškos ikonografijos naujoves. Antai 1916 m. Šv. Oficijos kongregacija uždraudė vaizduoti Švč. Mergelę Mariją kunigo rūbais¹⁵, 1921 m. – religinius Alberto Servaes tapybos mokyklos kūrinius, kaip neatitinkančius kanono 1399/12¹⁶, o 1928 m. – žmogaus pavaldulį vaizduoti Šv. Dvasią¹⁷.

Dvasininkijai rūpimais kulto klausimais Šv. Ritų Kongregacija pateikdavo atsakymus-direktyvas. Pri-

silaikant anksčiau išvardytų kanonų ar Apaštalų Sosto kongregacijų reikalavimų buvo rengiamos bažnytinių provincijų, vyskupijų sinodų nuostatos, o pagal jas tvarkytas konkrečios vyskupijos, bažnyčios religinis gyvenimas. Pavyzdžiui, Lietuvos Bažnyčios oficiozo „Tiesos kelio“ redakcija skaitytojui, norėjusiam sužinoti, ar leistina, kad toje pačioje bažnyčioje ant didžiojo ir šoninio altorių yra po Švč. Jėzaus Širdies statulą, nurodė, kad viena iš dviejų tokių skulptūrų iš bažnyčios turi būti pašalinta, nes pagal Šv. Ritų Kongregacijos nustatytą tvarką (S. R. C. 1890 m. gegužės 20 d. ir 1892 m. rugpjūčio 27 d.) negalima toje pačioje bažnyčioje viešam garbinimui išstatyti dviejų paveikslų ar statulų, vaizduojančių tą patį šventąjį, Jėzų ar Mariją tais pačiais titulais¹⁸. 1926 m. balandžio 23 d. Šv. Ritų Kongregacijos nuoroda¹⁹, į kurią atsižvelgta ir Lietuvos bažnytinės provincijos vyskupijų 1934–1936 m. sinodų nuostatuose, neleido Švč. Jėzaus Širdies skulptūrų statyti ant tabernakulio. Todėl vyskupas J. Staugaitis, 1928 m. vizituodamas Tūbinių bažnyčią, paliepė klebonui nuo tabernakulio nukelti Švč. Jėzaus Širdies stovylą²⁰.

Teigiama, kad Pijus IX sulaikė jo kurijoje ir apskritai Italijoje kilusį nepasitenkimą dėl bažnyčių architektūroje, įrangoje, liturginių indų, rūbų formose ir net liturginiuose audiniuose įsivyravjančios neogotikos stilstikos²¹. Taip neogotikos (pseudogotikos) stilius, radęsis romantizmo epochoje, propaguotas tokių teoretikų kaip E. Viollet-le-Duco, paskatintas Kėlno katedros statybos ir gausybės iliustruotų katalogų, albumų, atitikęs istoriškumo reikalavimą, ilgam tapo neoficialiu, tačiau visuotiniu bažnytiniu stiliumi.

XX a. pradžioje Vakarų Europos liturginių reikmenų dirbtuvės ir bažnyčioms dirbę dailininkai vis labiau orientavosi į seniausius išlikusius krikščionių kulto objektus, t. y. jų meninę išraišką, ornamentiką. Todėl šalia neogotikinių daugėjo vadinamųjų „autentiškiausių“ – neoromaninių, neobizantinių dirbinių ar tokios stilstikos vaizduojamosios dailės kūrinių. Tipiškas ir kartu iškalbingas dokumentas, liudijantis, kad dvasinė valdžia protegavo kulto reikmenų neoistorizmą, yra Pijaus X auksakalio Vilhelmo Rauscherio iš Fuldos²² 1914–1915 m. dirbinių katalogas, išleistas vokiečių, prancūzų, anglų ir vengrų kalbomis²³. Čia, kaip ir kituose to laiko panašaus pobūdžio leidiniuose, be liturginio reikmens iliustracijos, nurodomų matmenų, medžiagos, kainos, visur greta įvardijamas gaminio stilius. Daugiausia – neoromaninių ir neogotikinių, mažiau – neorenesansinių, neorokokinių dirbinių. Modernių dirbinių kataloge nėra, galima pastebėti tik vieną kitą secesijai būdingą elementą. Parodose gauti medaliai, reikmenis įsigijusių dvasininkijos hierarchų (minimu atveju ir karališkų asmenų) pripažinimas-rekomendacijos tokioms dirbtuvėms garantavo plačią klientūrą. Dvasi-

ninkijos daugumą tenkino neoistoristinis liturginių reikmenų pavidalas. Todėl nenuostabu, kad 1899 m. ir 1921 m. „Liono katalikiško meno“ kataloguose pateikiami liturginiai objektai skyrėsi tik kainomis, jų pavidalai kone identiški²⁴. Dar ir 1925 m. Tarpautinėje bažnytinio meno parodoje Romoje, surengtoje jubiliejinių Bažnyčiai metų proga, buvo junta stipri istorizmo, taip pat ir gotikizacijos dvasia.

Didelės reikšmės bažnyčių meniniam paveldui ir naujai bažnyčių dailei turėjo Pijaus X sekretoriato 1907 12 12 aplinkraštis visoms Italijos vyskupijoms, kuriuo kiekvienoje diecezijoje nurodyta įsteigti meno ekspertų komisija. Ji turėjo rūpintis dailės ir architektūros paminklų priežiūra, restauravimu ir patikrinti bei apruooti visus bažnyčių statybos, perstatymo ir netgi puošybos projektus. Šio nurodymo pagrindu vėliau (1923 m.) papildyti Bažnyčios įstatymai. Sekdami minėtu aplinkraščiu Austrijos vyskupai 1911 m. nutarė savo vyskupijose įsteigti Meno ir paminklų tarybas, kuriose dalyvautų meno specialistai. Aplinkraštis paakino Vokietijos dvasinę vyresnybę paskelbti nurodymus, beje, ganėtinai prieštarigus: Kėlno kardinolas Fischeris 1912 m. rekomendavo statyti gotikos ar romanikos stiliaus bažnyčias, Limburgo vyskupas Augustinas 1914 m. nurodė vyskupijos dvasininkams į bažnyčias neįsileisti fabriku „kepamų“ šventųjų figūrų ir pan.²⁵

Apaštalų Sostas, siekdamas apsaugoti bažnytinio meno paveldą, 1924 m. nutarė įsteigti Romoje centrinę komisiją bažnyčių meniniam palikimui globoti ir įsakė visoms Italijos vyskupijoms organizuoti tokias komisijas diecezijose, kad būtų sudaryti meno vertybių inventoriai, steigiami ir puoselėjami muziejai, tvirtinami naujų ar rekonstruojamų pastatų planai ir apskritai ugdomas meno pajautimas²⁶. Taip pat buvo nurodyta, kad seminarijose alumnai turi būti supažindinami su bažnytiniu menu, šios srities žinovai turi ugdyti būsimų dvasininkų skonį religinės dailės pavyzdžiais²⁷. Šie reikalavimai, privalomi Italijos vyskupijoms, tapo sektinu pavyzdžiu kitų šalių bažnytinėms provincijoms. Lietuvoje prie vyskupijų (Kauno, Kaišiadorių, Vilkaviškio) kurijų tarpukariu taip pat egzistavo bažnytinio meno/dailės komisijos, bet aktyvios jų veiklos pėdsakų autorei dar nepavyko aptikti. Seinų vyskupijoje Bažnytinės dailės taryba (Consilium artisticum) buvo įkurta kapitulos ir dekanų konferencijoje 1925 m. rugsėjo 17 d. Joje numatyta, kad esant reikalui, statydamas ar kapitaliai remontuodamas bažnyčią ar kleboniją, klebonas privalo sukviesti minėtą tarybą ir atsiklausti jos nuomonės, be to, bažnyčių statybos ir rekonstrukcijos planai turi būti peržiūrėti tarybos ir su jos pastabomis pateikti tvirtinti vyskupui²⁸.

Jau minėta bažnytinės tradicijos laikymosi bažnytinėje dailėje taisyklė buvo siejama su dailininkui keliamu *pictor christianus* reikalavimu, t. y. dailinink-

kas turėjo būti aukštos moralės, religingas, išmanyti tikėjimo tiesas, kad savo kūriniuose jis kartu būtų ir pamokslininkas. Tokias savybes atitiko nuo 1809 m. veikęs tapytojų nazarėnų sambūris (Šv. Luko sąjunga) ir Beurono mokyklos (apytikslė chronologija 1868–1930, oficialiai ji įkurta 1894 m.) dailininkai vienuoliai. Būtent nazarėnai ir vėliau gausūs jų šalininkai (ne viena karta) suformavo vadinamąjį bažnytinį dailės stilių, ypač akivaizdų tapyboje ir gajų dar net iki šių dienų. Beurono mokyklos įkūrėjų Jakobo (Gabrielio) Wügerio (1829–1892) ir Peterio (Deziderijaus) Lenzo (1832–1928) idėja įkurti menininkų vienuolyną rėmėsi Šv. Luko sąjungos tradicija. Tačiau jų meninė ideologija visiškai skyrėsi nuo nazarėnų, kurie savo kūryboje siekė atgaivinti viduramžių ir renesanso dailės dvasią. Benediktinai dailininkai, kurdami „sinkretinę“ (liturginio vyksmo aplinkos ir jame naudojamų reikmenų) dailę Beurono ir kitoms savo konvento sakralinėms erdvėms Maria Laach, Prahoje, Rüdeshime-Eibingene, orientavosi į senąjį krikščionių (iki Giotto) bei Egipto meną. Naudodami senosios dailės motyvus, kompozicinius principus, statiką, apimties neperteikiantį stilizavimą, vienuoliai siekė suformuoti griežtai reglamentuotą aukščiausios prasmės, kanoninės formos „l'art pour Dieu“ – savotišką priešpriešą *menas menui* koncepcijai. Pagrindinis Beurono meno teoretikas P. Lenzas puoselėjo didingus planus: projektavo idealiosios bažnyčios modelį, atmesdamas natūrą atkartojantį vaizdavimo principą, pagal vadinamąją „geometrinę teologiją“ kūrė žmogaus figūros kanoną²⁹. Tėvas Deziderijus ir Adolfas (Paulius) Krebsas plėtojo ir hieratinę spalvų schemą. Visa tai, vienuolių supratimu, turėjo tarnauti liturgijos menui, nes absoliutus meno kūrinys yra pamaldos – tobula liturginio veiksmo, giedamo choralo ir vaizduojamojo meno darna³⁰.

Neretai amžininkų laikytas anachronizmu ir koreguotas vienuolyno vyresniųjų, Beurono vienuolių menas praktiškai neperžengė kongregacijos ribų (tarpukariu suklestėjo vadinamoji Maria Laach vienuolyno dailė) ir beveik nepaplito kituose kulto namuose. Iš pirmo žvilgsnio nuasmeninta Beurono mokyklos dailė gali atrodyti vietinis meno reiškiny. Nors jis ir radosi Bažnyčios viduje tarp liturgijos puoselėtojų benediktinų ir buvo populiarus per devocionalijas³¹, bet neatvėrė naujos eros sustabarėjusioje bažnytinėje dailėje. Tačiau Beurono dailės mokyklos tyrinėtojai vis labiau linksta manyti, kad Beurono vienuolių veikla – svari liturginio atsinaujinimo, atvedusio prie II Vatikano susirinkimo reformos, dalis. Turėjusi įtakos Mauricui Denis (1870–1943) bei kitiems *Nabis* grupės dailininkams, per Verkade veiklą beuroniškių kūryba paveikė ne tik bažnyčių dailės modernėjimą, bet ir visą XX a. dailės raidą. Apskritai P. Lenzo 1863–1873 m. kūrybą galima traktuoti kaip itin ankstyvą modernaus meno vystymosi stadiją.

XX a. pradžioje Beurono dailininkų kūryba liovėsi būti vien uždaru vienuolyno dailės fenomenu – ji pradėta eksponuoti religinės dailės parodose (Vienoje – 1905 m., Aachene – 1907 m.). XIX a. pab. – XX a. I pusėje Europoje buvo surengta galybė religinės dailės parodų, kuriose eksponuojami objektai, jų stilistika atspindėjo margą šios dailės retrospektyvą. Tokios ekspozicijos, neretai kartu rengtos religinės dailės draugijų ir katalikų menininkų grupių, buvo gyvai, kartais itin prieštaringai aptariamose spaudoje. Po Pirmojo pasaulinio karo dažnai rengtose parodose daugėjo modernios išraiškos kūrinių³². Dvasininkija (o ir menininkai) palaipsniui atsivėrė kultūriniam dialogui, liberalėjo Bažnyčios pažiūros modernios kultūros bei kultinės dailės atžvilgiu. Vis daugiau buvo statoma modernios architektūros bažnyčių, kuriose daugėjo modernios dailės kūrinių. Ypač tai pasakytina apie Prancūziją, kurioje po Pirmojo pasaulinio karo katalikiškoji inteligentija plačiai išskleidė bažnytinės dailės atgimimo sąjūdį. Svarbi sąjūdžio figūra Prancūzijoje buvo M. Denis, bažnytinės dailės teoretikas ir praktikas. Vokietijoje bažnytinės dailės atsinaujinimo viltys neretai tuomet buvo siejamos su ekspresionizmu. Tačiau pirmieji ekspresionistinės dailės kūriniai bažnyčiose katalikiškos bendruomenės nebuvo palankiai priimti. Praėjus ne vieneriems metams po D. Böhmo suprojektuotos ir E. Rheinholdo sienine tapyba papuoštos Dettingeno Šv. Petro ir Pauliaus bažnyčios pastatymo, 1935 m. ją vizituodamas vyskupas M. Ehrenfriedas stipriai piktinosi bažnyčios išvaizda. Jis teigė, kad bažnyčia suteršta neleistina religinės tapybos parodija. Vyskupui pritarė daugelis parapijiečių³³.

Panašiai ekspresionizmo dailė dvasininkų vertinta Lietuvoje. A. Jakštas viename savo straipsnių vokiečių ekspresionistų lygino su pamirštais XVIII a. Žemaitijos šventųjų atvaizdų kūrėjais, tik pirmųjų nenaudai nurodė, kad jie „šlykštynės“ dirba ne iš nemokšiško, kaip žemaičių liaudies meistrai, o sąmoningai, „iš noro pasižymėti savo modernumu ir originalumu“³⁴. Norėdamas Lietuvos bažnyčias apsaugoti nuo meno, panašaus į vokiečių ekspresionistų kūrinius religine tematika, A. Jakštas pasitelkė tokius ginklus: bažnytinių įstatymų kodekso 1279 m. kanoną ir 1752 m. Varniuose įvykusio Žemaičių vyskupijos sinodo nutarimus, kuriais drausta platinti ir liepta iš žmonių atimti *monstra Lerae* – „atstumiančius savo išvaizda ir poza“ šventųjų atvaizdus, sukurtus liaudies menininkų.

Pateikti pavyzdžiai liudija, kad didelė katalikų dalis buvo konservatyviai nusiteikusi naujovių (bent jau radikalesnių) bažnytinėje dailėje atžvilgiu.

Garsėjęs kaip sakralinių pastatų statybos ir renovacijos Italijoje iniciatorius, popiežius Pijus XI gana ultimatyviai atsiliepė apie modernią religinę dailę. Bene aiškiausiai jo pozicija išsakyta kalboje Vatika-

no pinakotekos atidarymo proga (1932 m.). Ši popiežiaus kalba buvo plačiai cituojama³⁵ pabrėžiant, kad Pijus XI nesmerkia modernaus bažnytinio meno apskritai, tačiau ryžtingai atmeta kūrinis, kuriuose sukarikatūrinamos ar profanuojamos šventos vertybės. Pagrindinis popiežiaus išpėjimas: niekas vardan meno neturi ižeisti altorių šventumo ir drumsti tikinčiųjų dievotumo. Pijus XI pabrėžė, kad meno kūrinys tikėjimo tiesos turi būti aiškiai išreiškiamos, lengvai tikinčiųjų atpažįstamos.

Beje, tai, kad ši popiežiaus kalba laikyta svarbiausiu, gal net vieninteliu tiesioginiu šio popiežiaus pozicijos dėl sakralinės dailės šaltiniu, turėjusiu direktyvinį atspalvį, liudija ir kitą dalyką. Nors XX a. I pusėje plačiai sklido katalikų liturginio atsinaujinimo sąjūdis, kurį rėmė ar inicijavo tuometiniai popiežiai, nors Romos kurija išleido svarbių raštų, skirtų bažnytiniam menui, nors Bažnyčios atstovai ketino iš sąstingio „prikelti“ bažnytinę dailę, visgi aptariamuoju laikotarpiu bažnyčių dailė buvo tik menkutė Bažnyčios interesų dalis plačios veiklos paraštėje. Tuo pat metu į bažnyčių architektūrą ir dailę skverbėsi moderniojo meno formos ir istorizmo dvasia. Nors dvasinė vyresnybė Vakarų Europoje (Lietuvoje taip pat) pasisakė prieš standartizuotą, pramoninį kultinio meno pavidalą, tačiau bažnyčiose tebebuvo daug šabloninių dailės objektų. Jie atitiko sakralinio kūrinio funkciją – būti aiškiu, tikinčiajam lengvai suvokiamu ženklu.

Gauta 2004 07 14

Nuorodos

- 1 I. Grabowski, *Malarstwo w ustawach kościelnych*, Lwow, 1921, s. 17. (Šis leidinys buvo kun. P. Kraujelio bibliotekoje.)
- 2 Wł. Luszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Warszawa, 1887. (Šis leidinys buvo kun. J. Reitelaičio bibliotekoje, dabar – VUB.)
- 3 U. Rapp, *Kirche und Kunst der Zeit 1888–1920, „München leuchtete“*. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München, 1984, S. 55–56.
- 4 A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum: theologische Kunstkritik; Position der Moderne*, Paderborn, 1991, S. 26–35.
- 5 P. Keppler, Džiaugsmas ir menas, *Draugija*, 1939, Nr. 7, p. 424.
- 6 Beje, kone visi Vokietijos vyskupai tarpukariu savo viešose prakalbose ar raštuose ne kartą buvo išdėstę panašų požiūrį į modernią bažnytinę dailę. Pvz., P. Kepplerio įpėdinis Rottenburgo vyskupas J. B. Sprollis 3-jojo deš. pabaigoje viešame pamoksle pareiškė, kad iš bažnytinio meno sričių mažiausiai nuogaštavimų kelia nauja bažnyčių architektūra, o didžiausią susirūpinimą – tapyba (A. Pfeffer, Dr. Bischof, Sproll über die religiöse Malerei, *Die christliche Kunst*, 1927–1928, Nr. 24, S. 343–344). Ypač pažymėtinos Freiburgo arkivyskupo Konrado Grueberio studijos, publikacijos. Jo veikalas „Bažnyčia ir menininkas“ (*Kirche und Künstler*, Freiburg i. Br., 1932) lietuvių katalikų spaudoje ne sykį buvo cituojamas ir rekomenduojamas skaityti Lietuvos dailininkams.
- 7 P. Keppler, *Daugiau džiaugsmo*, K., 1940, p. 118.
- 8 Ten pat, p. 119.
- 9 „Ne mažiau reikia vertinti **reprodukcijos**, atgaivinimo menas. Jis dabar teikia gražiausia ir geriausia, ką visų laikų menas buvo sukūręs, visiems žmonėms. Šis menas žymiai padengia šių laikų meno trūkumus“ (P. Keppler, Džiaugsmas ir menas, *Draugija*, 1939, Nr. 7, p. 424).
- 10 I. Grabowski, ten pat, s. 16.
- 11 Pijaus X enciklika „Pascendi dominici gregis“ (1907) ekskomunikavo modernistus ir reikalavo, kad dvasininkai angažuotųsi antimodernistinei pozicijai – duotų priešaišką.
- 12 *Liturgija a sztuka*, Poznan, 1934, s. 198–200.
- 13 Apaštališkoji konstitucija..., *Tiesos kelias* (Oficialinė dailis), 1929, Nr. 6, p. 73–78.
- 14 Ten pat, p. 74.
- 15 I. Grabowski, ten pat, s. 19.
- 16 *AAS*, 13 (1921) 197.
- 17 *AAS*, 20 (1928) 103.
- 18 *Tiesos kelias*, 1933, Nr. 12, p. 728.
- 19 *AAS*, 18 (1926) 291
- 20 *LVIA*, f. 669, ap. 48, b. 7, l. 47v.
- 21 Pijus IX neaprobavo ir nepaskelbė Romos kurijos ceremonijų meistro Corazzos 1863 m. parengto neogotiką pasmerkiančio rašto (B. Berthod, É. Hardouin-Fugier, *Dictionnaire des arts liturgiques XIX^e–XX^e siècle*, Paris, 1996, p. 39).
- 22 W. Rauscherio dirbtuvė taip pat buvo popiežių Leono XIII, Benedikto XV, Pijaus XI auksakalė.
- 23 [Wilhelm Rauscher, *Hofjuwelier Sr. Heiligkeit Papst Pius X, Katalog- Ausgabe 1914/1915*], Fulda, [1914] (naudotasi leidiniu be titulinio lapo). Dirbtuvės produkcija buvo žinoma ir Lietuvoje. Antai iš W. Rauscherio firmos Plikių bažnyčiai 1932 m. buvo nupirktos bažnytinės žvakidės, smilkytuvai, indai švestam vandeniui ir kt. metaliniai reikmenys (*LVIA*, f. 669, ap. 48, b. 297, l. 61).
- 24 B. Berthod, É. Hardouin-Fugier, ten pat, p. 43.
- 25 T. Wieschebrink, *Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917–1927*, Münster, 1932, S. 71–73.
- 26 P. Rogė, Religinio meno muziejus-institutas Vilniuje, *Draugija*, 1940, Nr. 2, p. 68.
- 27 T. Wieschebrink, ten pat, S. 74–75.
- 28 Seinų vyskupijos kurijos 1925 09 17 aplinkraštis Nr. 1380, *Tiesos kelias*, 1925, Nr. 9, p. 57–58.
- 29 Savo teoriją P. Lenzas grindė Senojo Testamento žodžiais, kad Dievas sutvarkė visa „žiūrėdamas saiko ir skaičiaus ir svorio“ (Išm 11, 21), kartu manė, kad dogmos tiesas galima pritaikyti, adaptuoti meninio vaizdavimo modeliams. Jo sukurtas idealus žmogus – tai geometrinių figūrų, kuriomis įkūnyta religinė simbolika, suma.
- 30 H. Krins, *Die Kunst der Beuroner Schule: „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron, 1998, S. 103.
- 31 1898 m. Beurone įkurta leidykla rūpinosi vienuolyno menininkų idėjų ir kūrinių platinimu (H. Krins, ten

pat, S. 11). Joje išleisti devociniai paveikslėliai cirkuliuo ir tarp Lietuvos katalikų.

³² Jau cituotame veikalė T. Wieschebrinkas atskleidė gyvą pirmosios po Pirmojo pasaulinio karo dekados religinės dailės gyvenimą Vakarų Europoje – parodos, leidiniai, suvažiavimai, skirti bažnytiniam menui, draugijos, konkursai. Dažniausiai visa tai buvo skirta vienam tikslui – įveikti istorizmą.

³³ G. Koch, *Kirche und Kunst im Dialog*, Hirschberg, 2001, Oktober (internetinė versija).

³⁴ A. Jakštas, *Ekspresionizmas mene ir poezijoje*, *Draugija*, 1921, Nr. 314.

³⁵ P.vz., *Der Papst über neue religiöse Kunst*, *Die christliche Kunst*, 1932–1933, Nr. 29, S. 53–54; I. Šlapelis, *R.-K. bažnyčios meno istorija*, K., 1935, p. 151–152.

Skirmantė Smilingytė-Žeimienė

ON THE POSITION OF THE CATHOLIC CHURCH WITH RESPECT TO RELIGIOUS ART IN THE LATE 19TH AND THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

S u m m a r y

The article aims at describing the main standards applied to religious art in the period under discussion. The canons of the new *Codex juris canonici*, which was promulgated in 1917, actually entrusted the care of religious art to diocesan ordinaries. In the first half of the 20th century, the Roman congregations frequently treated the decrees of the Council of Trent as the canons of religious art. The topical matters of religious life were reflected in the norms of the Congregation of the Holy Office and

the Congregation of Rites. The requirement to come back to historical tradition, which was among the most important requirements for religious art in the late 19th and the first half of the 20th century, was based theologically. It was associated with Neothomism, the official Church's philosophy, and with the essential aim of the Holy See in the early 20th century to revitalize the internal life of the Church and to strengthen the Christian spirit. For this purpose, the matters of special concern included liturgy, the purity of liturgical practice as well as religious art. In their celebration of historical Christian art, the spiritual authorities simultaneously protected the historicizing art.

Despite the fact that the first half of the 20th century saw a wide spread of the Catholic liturgical renovation movement which was supported or initiated by the popes, and notwithstanding the issuing by the Roman Curia of important documents dedicated to religious art and the intentions of Church representatives to restore religious art from the state of stagnation, religious art constituted a small portion of the Church's interests and was on the margins of the broad range of Church's activities in the period under review. Though spiritual authorities in Western Europe (as well as in Lithuania) spoke against the standardized, industrial form of religious art, churches abounded in stereotyped objects of art. They fulfilled the function of a religious work, because they were clear signs that could be easily perceived by the faithful. On the other hand, the unified production of art in churches, to paraphrase Pius XI, neither violated the sanctity of altars nor had a negative impact on piety of the faithful nor profaned the sacred values as some pieces of modern Christian art do.