

Naujos knygos

Sztuka wileńska ze skarpy na Zarzeczu

Laima Laučkaitė.

ART IN VILNIUS. 1900–1915.

Vilnius: Baltos lankos, 2008, 199 p.

Laimy Laučkaitė *Art in Vilnius. 1900–1915*

to wytworny album, a równocześnie naukowa rozprawa z metodologiczną przedmową i przy-

pisami, praca – w obu swoich wydaniach, litewskim i angielskim – piękna i pożyteczna. Jest piękna, ponieważ została ozdobiona wyszukаныmi z najwyższą starannością i smakiem ilustracjami, w każdym calu profesjonalnie połączonymi z tekstem przez, skądinąd znakomitego, fotografa, Andriusa Surgailisa. Jest pożyteczna, gdyż ukazuje sztukę wileńską początku XX wieku systematycznie, kadr po kadrze, rozdział po rozdziale. Opisuje środowiska twórcze i poszczególnie dokonania artystów działających w dawnej stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego: Polaków (*The Poles: 1. Merry-go-round of Exhibitions; 2. Art as Guardian of the Past*), Litwinów (*The Lithuanians: The Activities of the Lithuanian Society of Art; 2. Collisions in the Art of Young Lithuania*), Żydów (*The Jews*) i Rosjan (*The Russians*). Nie omija po drodze problemów związanych z tradycyjnym i nowoczesnym rozumieniem przynależności narodowej (*The Duality of Lithuanian Art*), a na koniec pierwszej części prezentuje próby scalania różnych działań artystycznych, na przekór rozmaitym narodowym waśniom i w poprzek międzypokoleniowych pęknięć (*The Searches for the National Reapproachment*). Jest to jeden z najcenniejszych fragmentów książki, ponieważ dążności integracyjne rzadko zauważają nawet ci badacze, którym leży na sercu wzajemne poznanie się i pojednanie mieszkańców i spadkobierców *Polish-Lithuanian Commonwealth*, na przykład przez Andrzeja Romanowskiego w jego *Młodej Polsce wileńskiej* – gruntownej przeciecz, a po macoszemu traktującej zagadnienie współpracy między środowiskami literackimi.

W drugiej części *Sztuki wileńskiej* autorka przedstawia najbardziej wpływowe osobistości i omawia dominujące prądy w ówczesnej sztuce Wilna. Nie zacierając rozwarstwień i różnic między nimi, nie wyciszając sporów i nie abstrahując od ocen jakości artystycznej, daje jednak obraz całościowy, odpowiednik nadrzędnego wówczas synkretyzmu kulturowego oraz idei Sztuki integralnej, zasadnie pisanej dużą literą.

Wielokierunkowe i niejednokrotnie sprzeczne dążenia tworzą malowniczą panoramę, nad którą unosi się i której spójność nadaje wileński *genius loci*. Autorka wprawdzie zastrzega, że ten obraz nie jest pełny, ale to chyba zbytnia ostrożność. Gdyby bowiem rejestrowała detalicznie wszystkie możliwe zjawiska, jej wykład stałby się przeładowany i nieruchawy, widok miasta nieprzejrzysty. Tymczasem Laimie Laučkaitė udało się obrać znakomity punkt obserwacyjny, pozwalający nie tylko na zachowanie rozległej perspektywy, ale i na poszerzenie horyzontu o zjawiska europejskie – tam, gdzie uznawała to za pożyteczne – głównie zresztą z Europy Środkowo-Wschodniej. Zważywszy na to, że „styk dziewiętnastego i dwudziestego wieku uważa się dzisiaj za okres powstania i odnowy sztuki europejskiej”, badaczka sztuki zastanawia się, „czy można mówić o podobnym zjawisku w Wilnie”. Pyta, czy „istniał tu podobny «srebrny wiek»?”. Mając świadomość rozległości tego tła, dysponując imponującą wiedzą na jego temat, nie traci z oczu wileńskiej specyfiki, przeciwnie, stara się ją uchwycić, docierając do różnych świadectw epoki, przeprowadzając mrówcze kwerendy w bibliotekach i archiwach, czytając dzienniki i korespondencję, penetrując nawet raporty carskiej cenzury. Tym bardziej więc na uznanie zasługuje umiar, z jakim Laučkaitė z wyników tej szpera-

niny korzysta, ów całkowicie naturalny, niewymuszony, nieprzeciążony efekt końcowy. Ogrom wykonanej pracy zdradzają jedynie przypisy dyskretnie rozmieszczone po marginesach, które nie narzucają czytelnikowi, choć są bez wątpienia warte uwagi.

Jest więc to praca napisana ze znajomością zasad współczesnych metodologii faworyzujących na ogół różne postaci komparatystyki. Laučkaitė sięga po nie ostrożnie i ugruntowuje dzięki nim obserwacje, prowadzone wszelako nie z perspektywy ściśle zewnętrznej wobec epoki, lecz z umiejętnością wniknięcia w tamten świat. Można by nawet powiedzieć, że punkt widzenia Laimy Laučkaitė znajduje się na Zarzeczcu. U Ferdynanda Ruszczyca. To jak gdyby z jego mieszkania w wysoko położonej kamienicy rozpościera się ta cała wspaniała panorama *Sztuki wileńskiej*. Widok roztacza się z okien tego salonu, w którym wokół malarza – postrzegającego całe Wilno jako dzieło sztuki, uśpione, ale czekające już na rozbudzenie i włączenie do światowego obiegu kulturalnego – gromadziła się grupa ludzi gotowych służyć Pięknemu. Z tego środowiska, w pewnym stopniu kosmopolitycznego, ale w większym jeszcze przepojonego miłością do wyjątkowo urodzivego miasta, emanował dalej, skądinąd nie zawsze, nie przez wszystkich akceptowany, duch współpracy na rzecz jego duchowego, estetycznego ożywienia. Niejako na wzór tej skarpy, u której podnóża stoi dziś Akademia Sztuki, piętrzy się też materiał zawarty w książce, osiągając kulminację w rozdziale zatytułowanym *Artystyczna działalność Ferdynanda Ruszczyca: między estetyzmem a patriotyzmem*. Jest to zresztą, nie licząc mimo wszystko odmiennego w charakterze fragmentu o Józefie Montwille (*Józef Montwill and the Manifestation of Art Nouveau*), jedyna część pracy, poświęcona nie całemu zjawisku artystycznemu czy grupie, ale jednemu artyście. Nawet Čiurlionis nie dostał takiego zaszczytu, będąc wprawdzie najważniejszym, ale nie wyłącznym bohaterem rozdziału o litewskim symbolizmie (*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Lithuanian Symbolism*). W Wilnie jednak, jak wiadomo, twórca ten działał krótko, a choć zamiary miał rozległe i dalekosiężne, to jednak na ich realizację zabrakło mu nie tylko czasu, ale i środków. Przy jego cygańskiej kondycji nie sposób było znaleźć eleganckiego lokalu, umeblować go choćby skromnymi – jak to uczynił Ruszczyca, rzecz jasna, ze względu na ich piękno – sprzętami z okolicznych majątków,łożyć na wydawnictwa, współfinansować parateatralne i teatralne inscenizacje, planować wszystko bez skrępowania, a niekiedy ze spektakularnym rozmachem, realizować z precyzją. Laučkaitė, charakteryzując rozmaite inicjatywy twórcze tego autora, „dla których nie było rzeczy mniej ważnych“, tzn. nie zasługujących na to, by pozostawać poza granicami niepodzielnej Sztuki – przypominała źródła jego pomysłów, między innymi twórczość prerafaELITÓW czy postulaty i osiągnięcia Williama Morrisa. Jest to stały rys jej wykładu, wszędzie bowiem, gdzie pojawia się nowa kwestia, autorka stara się w paru słowach uzmysłowić jej kontekst europejski, a zwłaszcza środkowoeuropejski; mówiąc na przykład o „Tygodniku Wileńskim“, wymienia inne magazyny artystyczne, począwszy od „The Studio“, a skończywszy na polskiej „Chimerze“, fińskim „Ateneum“, łotewskich „Vērotājs“ i „Zalktis“. Kiedy zaś wprowadza nazwisko artysty czy nazwę prądu, od razu podaje podstawowe wiadomości o nich, w tak zresztą umiejętny sposób, by początkujący czytelnik nie poczuł się zagubiony, a wytrawny nie męczył jak na powtórce dla najsłabszych uczniów. Można by rzec, że jest to cecha wydawnictw popularnych, pisanych „po amerykańsku“, ale autorka *Sztuki wileńskiej* bardzo sprawnie godzi wymagania stawiane poważnym pracom badawczym z celami popularyzatorskimi, potrzeby odbiorców fachowych z oczekiwaniami nieprzygotowanych; dla tych ostatnich kłopotliwy może okazać się jedynie wstęp, który – wraz z przypisami – daje pierwszym gwarancję naukowej wiarygodności.

Dla jednych będzie to przewodnik, dla innych – czytających przypisy – rzetelne kompendium wiedzy o sztuce wileńskiej przełomu XIX i XX wieku.

Pod względem bezstronności i rzetelności *Sztuka wileńska* od wstępu po dwa ostatnie rozdziały, tworzące swego rodzaju uzupełnienie całości: o echach awangardy (*The Rise of the Avant-Garde*) i stylu życia wielkiego świata (*Was there la Belle Epoque in Vilnius?*) – budzi najwyższe uznanie. Budzi je choćby wówczas, gdy Laima Laučkaitė pisze „niewykluczająco“, że od 1864 roku zakazane było używanie pisowni i litewskiej, i polskiej. Tu i ówdzie jednak pojawiają się też drobne wątpliwości. Część z nich to wynik przekładu na angielski, uważnego, leksykalnie bardzo bogatego, jednak redukującego pewne sensy czy niuanse, które respektował lub implicite zawierał oryginał litewski. Mimo że w bardzo delikatnym przypadku pisowni nazwisk tłumaczenie zachowuje dbałość o to, by ich forma była zgodna z samoidentyfikacją narodową bohaterów wykładu (autorka deklaruje to na str. 20), Wiwulski to już tylko Vivulskis, nawet we fragmencie dotyczącym jego „podwójnej świadomości narodowej” (str. 57), a postaci z dalszej przeszłości pojawiają się już tylko w odmianie litewskiej: Kanutas Ruseckas, Mykolas Andriolis, Vincentas Smakauskas czy też np. Słuška. Z kolei zachowanie w angielskim tekście litewskiego słowa *verbos*, kiedy mowa o kolekcji Ruszczyca, jest w istocie przekładem dwuwarstwowym i wymagałoby przynajmniej uzupełnienia o polskie słowo „palmy” lub nieco wnikliwszego objaśnienia. Można byłoby też wytknąć pewne niedopatrzienia rzeczowe, jak to, że na mapie Europy Środkowej i Wschodniej odznaczały się trzy, a nie dwa imperia zaborcze – oprócz Austro-Węgier i Rosji jeszcze Prusy; Supraśl, leżący w granicach Polski, na Białostocczyźnie, przyznany został Białorusi, a prawosławne święto Jordanu zaliczone do obrzędów katolickich. Ale też wobec dużej liczby faktów całkowity brak omyłek byłby bardzo dziwny, nawet przy tak dużych kompetencjach i ogromnym takcie, jakimi dysponuje Laima Laučkaitė. Na zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę przemawiają one za słusznością twierdzenia autorki, że „skłonność do wyróżniania, co w obopólnym wielowiekowym etnicznym dziedzictwie należało do Polaków, a co do Litwinów, była silna aż do ostatnich lat XX wieku”.

Sztuka wileńska jednak powstała już na początku naszego stulecia, w czasach sprzyjającym, oby nie na krótko, odszukiwaniu tego, co wspólne. Jej autorka z bywalcami salonu Ruszczyca dzieli przekonanie, że to udział w kulturze uniwersalnej, a nie jej nacjonalizacja, stanowi istotny cel partykularnych aspiracji narodowych, tym bardziej, gdy rozumie się je jako dążenia ogólnoludzkie. Podobnie kult Sztuki przeciwdziała podporządkowywaniu pracy artystycznej zadaniom służebnym. Z tej perspektywy można zobaczyć, jak Wilno na przełomie wieków równa do europejskich stolic Piękną. Trzeba się tylko wspiąć z Laimą Laučkaitė na zarzeczańską skarpe.

Radosław Okulicz-Kozaryn

Dalia Vasiliūnienė.
ŽEMAIČIŲ KALVARIJA. PILGRIMINIO
CENTRO ISTORIJA IR DAILĖ XVII–XIX A.
Vilnius: Aidai, 2010, 478 p.

periodinėje spaudoje. Prieš iškeliant retorinį klausimą, kodėl Žemaičių Kalvarija ir jos piligriminis centras yra toks mėgstamas tyrėjų, trumpai reikėtų paminėti ir aptarti ankstesnius tyrimus. Bažnyčios statybos eiga, joje esantys kūriniai, pilgriminio centro formavimasis yra tirtas istoriko Adomo Butrimo (*Žemaičių Kalvarija, buvęs dominikonų vienuolynas ir Švč. Mergelės Marijos*

Paskutiniai dešimtmečiai buvo itin palankūs Žemaičių Kalvarijos tyrėjams. Per keletą pastarųjų metų pasirodė kelios Žemaičių Kalvarijai ar atskiriems jos objektams skirtos studijos – moksliniai straipsniai ir publikacijos

apsilankymo bažnyčia), menotyrininkė Neringa Markauskaitė publikavo tyrimą apie Žemaičių Kalvarijos Švč. Mergelės Marijos paveikslą, istorikas Arvydas Pacevičius rašė apie dominikonų knygų rinkinius ir paskelbė straipsnį „Knygos kultūra Žemaičių Kalvarijos dominikonų vienuolyne: komunikacinis aspektas“, o menotyrininkas Augustinas Vitėnas savo magistro darbe rašė apie Žemaičių Kalvariją, vėliau jį publikavo atskiru straipsniu „Žemaičių Kalvarijos Kančios kelias: istorija, tradicijos ir architektūrinis ryšys su evangeline Jeruzale“. Visi šie autoriai savo tyrimus paskelbė monografinio pobūdžio keturių autorių studijoje *Žemaičių Kalvarija: vienuolynas, bažnyčia ir Kryžiaus kelio stotys* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003). Visai neseniai pasirodė Vincento Juzumo apybraiža „Žemaičių Kalvarija“ (*Naujasis Židinys*, 2010, Nr. 7–8), kurioje aprašoma „gyvoji“ šios vietovės istorija, neminint kitų XIX a. pab. – XX a. tyrėjų darbų.

Šių mokslinių publikacijų kontekste Daliai Vasiliūnienei imantis dar vienos monografinio pobūdžio studijos apie šio objekto istoriją ir dailės paminklus, reikėjo rasti savo požiūrio tašką ir nenugrimzti ankstesnių tyrimų sraute. Akivaizdu, kad rašydama apie Žemaičių Kalvarijos vienuolyno ir Kryžiaus kelio komplekso istoriją, ji siekė išryškinti architektūros ir dailės paveldą, todėl įvertino Žemaičių Kalvarijos kompleksą piligriminių centrų Europoje kontekste, atskleidė pirminį Kryžiaus kelio komplekso sumanymą, rekonstravo dominikonų suformuotą interjero ikonografinę programą, apžvelgė šios programos įgyvendinimo, kūrimo kelią. Savo disertacijos tyrime, vėliau virtusiame šia monografinė knyga, D. Vasiliūnienė patikslino kai kuriuos jau publikuotus faktus ir pateikė daug naujų, šaltiniais paremtų duomenų, pavyzdžiui, XVII–XVIII a. Žemaičių Kalvarijos priorų ir vienuolių, XIX a. priorų sąrašus.

D. Vasiliūnienės monografija – dar viena puiki senosios vienuolijos, bažnyčios ir piligriminio centro istorinė apybraiža. Autorė demonstruoja profesinį dailėtyrininkės gebėjimą, pasitelkiant formalią dailės kūrinio, jo formos analizę, nustatyti atskirų dailės paminklų ir religijos reikmenų sukūrimo laiką, jų kilmę. Labai geras šios srities išmanymas rodo, kad tikslus kūrinio datavimas gali tapti dar vienu istorijos faktu, padedančiu geriau suvokti pačios Žemaičių Kalvarijos piligriminio centro fenomeną ir jo istorijos kaitą. Taigi ši autorės bruožą laikyčiau šio darbo privalumu, išskiriančiu jį iš kitų jau žinomų Žemaičių Kalvarijos publikacijų.

Profesionaliai naudodamasi menotyrene medžiaga autorė atskleidžia pradinę Žemaičių Kalvarijos sumanymo idėją ir piligriminio centro kaitą, išskirdama vėlesnius laikus, kai piligriminė vieta įgavo liaudiško pamaldumo formas, gausiai pasipildė vietinių meistrų vėlyvais liaudiškais dailės kūriniais.

Monografijos autorė daug dėmesio skyrė pamaldumo tradicijoms XVII a. viduryje, vyskupo Jurgio Tiškevičiaus indėliui į jo paties sumanytą ir įsteigtą piligriminio centro formavimą, akcentuodama Jėzaus kančios ir Švč. Mergelės Marijos kultus. Naudodama klasikinį dailės kūrinio plastikos aprašymą dailėtyrininkė išryškina seniausius dailės kūrinius, kuriais parodomos intencijų ištakos, seniausi išlikę architektūros ir dailės objektai, leidžiantys įsivaizduoti buvusio barokinio Kryžiaus kelio ansamblio grožį. Daug dėmesio skirta ankstyviausiems Jėzaus kančios atvaizdams, kurių buvimas pirmiausia nurodė pirminę kulto objekto paskirtį – atskleisti Jėzaus kančią ir jos prasmę žmonijos Išganymui. Nuosekliai atpasakotas Jėzaus kančios kelias Žemaičių Kalvarijos kryžiaus stotyse, procesijose komentuojamas giedamomis giesmėmis, aiškintas pamokslais. Pagrindinis temos akcentas yra ir dabar virš didžiojo altoriaus esanti medinė ankstyvo baroko Nukryžiuotojo skulptūra, garsėjusi stebuklais ir dar XVII a. buvusi

Nukryžavimo koplyčioje, vėliau, XVIII a., pernešta į bažnyčią, o garsas apie ją sklido liaudies raizžiniais ir kitomis formomis. Knygos autorės nuopelnas yra ir tas, kad ji išaiškino kitą reikšmingą šiai vietai ankstyvojo baroko kūrinių – „Jėzaus prie stulpo“ skulptūrą, nurodė jo kilmę ir vertę, taigi galėjo iškelti hipotezę apie pirminį Ž. Kalvarijos sumanymą, kurio įgyvendinimui buvo pasitelktos profesionalių skulptorių pajėgos.

Monografijos autorė patikslino kai kuriuos iki šiol miglotai žinotus arba jokia medžiaga neparemtus faktus: tyrinėdama seniausią ir didžiausios pagarbos nusipelnusių dailės ir kulto objektą – Švč. Mergelės Marijos paveikslą, pagal šio paveikslo restauracijos duomenis ir naujausią tyrimų medžiagą argumentuotai patikslino paveikslo sukūrimo laiką – XVII a. I pusę ir įvardijo jo pirmavaizdį. Paveikslo restauravimas, publikuota archyvinė nuotrauka atskleidė autentišką stebuklais ir malonėmis garsėjančio paveikslo dydį. Nustatytas pirmavaizdis – Neapolio Dievo Motina, vadinama *Madonna del Carmine* vardu. Iš D. Vasiliūnienės tyrimo sužinome, kad šio stebuklingo paveikslo kartotė yra seniausias žinomas Lietuvos ir Lenkijos teritorijoje šio paveikslo pirmavaizdis. Jo skiriamasis bruožas – ant dešiniojo Marijos peties nutapyta aštuoniakampė žvaigždė, kuri po gaisro ir nuolatinių pertapymų palaipsniui buvo prarasta. Nustačius pirmavaizdį, buvo rekonstruotos ir patikslintos kitos pirminės paveikslo piešinio detalės, iškraipytos jį pertapant, kruopščiai aprašytas vėliau paveikslą dengęs aptaisas.

Monografijoje atsiskleidžia knygos autorės, dailės istorikės, pašaukimą atliepiantys „žygiai“. Pavyzdžiui, rekonstruota ir fotomontažo būdu knygoje pateikta nuo amžių garsėjusi Žemaičių Kalvarijos krikštykla, originalios skulptūrinės kompozicijos, datuojama XVIII a. I ketvirčiu: surinkus atskiras jos dalis, saugomas keliose vietose, ir pasitelkus J. Perkovskio eskizinį piešinį, buvo sumontuotas vizualus jos atvaizdas, viliantis, kad ateityje krikštykla bus restauruota ir vėl surinkta į vieną unikalų dailės objektą. Savo tekste D. Vasiliūnienė išryškino ne vieną unikalų dailės objektą, pavyzdžiui, įvertino ištaisai skarda dengtą XVIII a. Rožinio brolijos altorėlį, kitus šios brolijos išlikusius apeigų reikmenis. Taigi autorės tyrimui yra būdingas patikslintų žinių integravimas į mums kiek labiau pažįstamą tyrimų lauką, naujų, svarbių dailės kūrinių išryškimas ir jų įvertinimas.

Nors knyga tarsi suskaidyta į du stambius blokus – piligriminio centro istoriją ir dailę, tačiau abi dalys, glaudžiai perspindamos, ima viena kitą kartoti. Tiek Kryžiaus kelio stočių ir bažnyčios istorija, tiek ir joje esantys dailės kūriniai yra tos pačios istorijos dalis, todėl pasakojimą padalijus į dvi dalis, neišvengta pasikartojimų. Atrodytų, kad jas sujungus į vientisą pasakojimą, labiau išryškėtų profesionaliosios dailės pradžia ir dominikoniškoji tradicija, jos pamaldumas; tekste būtų išvengta pasikartojimų, tų pačių istorinių faktų minėjimo, tekstas būtų tapęs vientisesnis, lengviau perskaitomas, o knygos makete chronologiškai sudėliotos iliustracijos ryškiau atskleistų paties objekto ir jame esančių dailės kūrinių kaitą. Tačiau ir be šio recenzentės tobuliausio kūrinių įsivaizdavimo galima džiaugtis kokybiško teksto, iliustracijų ir knygos išvaizdos harmonija. Negaliu nepagirti knygos dailininko Tomo Mrzausko indėlio į monografijos skoningai parinktą rūbą, atsiskleidžiantį pasirinkto šrifto, popieriaus, iliustracijų dydžių, spalvų ir įrišimo darna. Atrodo, kad knyga yra verta solidaus objekto ir, atvirkščiai, objektas vertas tokio kūrinių.

Ar dar galima pasakyti ką nors nauja apie tiek daug kartų aprašytą Žemaičių Kalvariją? Liko dar daug, kaip visada lieka nuo gausaus vaisių stalo. Istorija nesibaigia, ji nuolat pasipildo naujais

radiniais, faktais, o tyrėjams dar yra kur pasireikšti, pavyzdžiui, sudaryti XIX a. vienuolių ar žymių mokytojų sąrašą, patikrinti bibliotekos knygų įrašus, paieškoti įvairiais paveikslėliais plitusios ikonografinės medžiagos. O ką bekalbėti apie gyvąją istoriją, jos tradicijas? Nenorintiems tyrinėti pasiūlyčiau nuvykti į Žemaičių Kalvariją per atlaidus. Nors niekas eidamas nebesiplaka rimbais ir grandinėmis, nebegaudžia dūdos, trimitai ir būgnai, nebešlama nešamos vėliavos ir nebešaudoma iš muškietų, kaip tai buvo daroma XVII–XIX a., tačiau verta pereiti Kalvarijos kalnus, kad pajustum tebeplakantį šios vietovės traukos pulsą.

Jolita Liškevičienė

Bernardiniškojo dvasingumo ženklai vieno konvento istorijoje

Rūta Janonienė.

BERNARDINŲ BAŽNYČIA IR KONVENTAS VILNIUJE.

Pranciškoniškojo dvasingumo atspindžiai ansamblio įrangoje ir puošyboje.
Vilnius: Aidai, 2010, 512 p.

Ši knyga turėjo būti parašyta jau labai seniai. Tai, ką pradėjo Eustachijus Tiškevičius 1857 m. publikuodamas „Istorines žinias apie katalikų vyrų ir moterų vienuolynus...“,

galėjo būti nuosekliai tęsiama. Mokslinės bažnytinių istorinių šaltinių publikacijos, įvairių vienuolių ir žymiausių konventų istorijos, pačių vienuolių kadaise užrašytos kronikos į vakarus nuo Lietuvos buvo intensyviai publikuojamos jau XIX šimtmečiuje. Visi gerai žinome Lietuvos padėtį. Dėl sudėtingų, neretai kritiškų ir dramatiškų istorinių aplinkybių bei tam tikrų kultūrinės raidos ypatumų praradome ne tik daug laiko ir mokslinių pajėgų. Dviejų pasaulinių karų ir okupacijų metais netekome ir daugybės istorinių šaltinių, buvo nutrauktos šimtmetės tradicijos, sugriauti ir išplėsti vienuolynai, išblaškytos ir išgrobstytos meno vertybės. Vaizdziai tariant, Lietuvos vienuolių kultūros tyrimus pastaraisiais dešimtmečiais teko gaivinti ties užmaršties dulkėmis nusėstais griuvėsiais.

Tiesa, Vilniaus bernardinų konventas šiuo požiūriu užėmė išskirtinę padėtį. Nors jis nebuvo apsaugotas nuo uždarymo ir niokojimo, dėl savo istorinės reikšmės atsidūrė lenkakalbės bernardinės istoriografijos akiratyje, o vienuolyno bažnyčios – Šv. Pranciškaus Asyžiečio ir šv. Bernardino, taip pat konvento globojama Šv. Onos – dėl unikalios architektūrinės vertės tapo gotikinės Vilniaus architektūros reprezentantėmis ir neišvengiamai pateko į Lietuvos architektūros istorijos apžvalgas. Pasirodė vien šiam ansambliui skirtos studijos, gerai pažįstami siluetai ne kartą šmėžavo albumuose ir atvirukuose. Paradoksalu, bet vertės pripažinimas sovietmečiu neišgelbėjo apleistos bažnyčios interjero.

Taigi ansamblis nebuvo visiškai užmirštas, bet ką mes apie jį žinojome? Ką galėjome pasakyti apie čia veikusią pranciškonų observantų (bernardinų) vienuoliją, puoselėtą pranciškoniskąjį dvasingumą, įspūdingus gotikinius mūrus kadaise puošusius, dabar po Lietuvą išvežiotus arba seniai nebeegzistuojančius meno kūrinius? Pripažinkime, kurį laiką Vilniaus Bernardinų bažnyčia ir vienuolynas tebuvo įstabus lukštas, kurio vidus užsklęstas, o turinys neperskaitytas.

Rūtos Janonienės knyga *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje*, regis, ir buvo rašoma norint atverti Vilniaus bernardinės palikimo turinį. Galime remtis pačios autorės žodžiais: „tikiuosi, kad pavyko atskleisti bendriausius Vilniaus konvente puoselėtus pranciškonų observantų idealus, siekius, parodyti didžiulę jų dvasingumo tradicijos reikšmę Lietuvos kultūrai, apibūdinti reikšmingiausius su šiuo ansambliu susijusius meno kūrinius ir jų grupes“ (p. 425).

Dailės istorikės knygoje pirmą kartą taip išsamiai pateikta Vilniaus bernardinų konvento istorija, kartu daug dėmesio skirta vienuolijos dvasingumo ypatybėms atskleisti. Čia norisi pastebėti, kad R. Janonienė, besigilinančiai į pranciškonų observantų dailės palikimą, teko pradėti nuo istorijos ir dvasingumo kultūros studijų – ieškoti archyvinių šaltinių, perversti šimtus leidinių, leisti į europinės bernardinės istoriografijos labirintus. Spėju, kad tokiam tyrimui reikėjo daug laiko ir pastangų. Nuodugniai peržiūrėti Lietuvos ir Lenkijos rankraštiniai, kuriuose saugomi su Lietuvos bernardinų provincija susiję dokumentai, panaudota ir gana sunkiai prieinama archyvinė medžiaga – Lenkijos konventuose išlikę dokumentai, Viskončių Sforcų fondo rinkiniai Milano valstybės archyve. Nemažai vertingų faktų šia tema atrasta Lenkijos provincijos konventams skirtose publikacijose. Istorinės žinios rinktos labai kruopščiai, kai kuriais atvejais Vilniaus vienuolių gyvenimo rekonstrukcija sudėliota iš smulkiausių užuominų derinant jas su analogais ir bendromis žiniomis apie ordiną. Pavyzdžiui, tai, kad Vilniaus konventą statė patys vienuoliai, R. Janonienė teigia pasitelkusi žinias apie brolių Blažiejų iš Lietuvos, kuris keletą metų gyveno ir dirbo Bydgoščiaus bei Varšuvos konventuose, kur apie 1485 m. projektavo, rūpinosi ir prižiūrėjo tenykščių vienuolynų statybas, tad tikėtina, kad tokia pat veikla užsiėmė ir Vilniuje. Mat „observantai paprastai patys projektuodavo savo ansamblius ir patys dalyvaudavo savo konventų ir bažnyčių statybose“ (p. 57).

Knygoje lengvai, keliais strichais, tačiau konstruktyviai ir skaidriai pristatoma bernardinų vienuolija, aiškinamasi, koks jos santykis su kitomis pranciškoniškomis atšakomis, pasakojama, kaip šio ordino atstovai atsirado Vilniuje, ką čia veikė, kokia buvo jų bendruomenės struktūra, vidinis gyvenimas, mišnių tvarka, kaip rutuliojosi jų santykiai su miesto visuomene. Nubrėžiamos kadaise Vilnelės vingio supamos vienuolyno teritorijos ribos, fiksuojami kintantys ansamblio kontūrai XV–XIX a. Pažymėtina, kad Vilniaus konventas ir jo istorija analizuojami plačiame visos provincijos, viso ordino veiklos fone. Tyrimo gijos autorę neretai nuveda į Krokuvą, Gdanską, Bydgoščių, Vartą, netgi Paryžių, Romą ar Salamanką. Taigi Vilniaus bernardinai stoja prieš mūsų akis kaip visoje Europoje veikusios gausios organizacijos nariai, kurių savastimi visiškai natūraliai galėjo tapti tolimajame Maroke 1220 m. nukankinti dvasios broliai.

Tiesa, įsigilinus į bernardiniską pasaulį, žvelgiant į religinį gyvenimą iš observantiškojo centro, kai kuriais atvejais kiek suabsoliutinamas šios vienuolijos indėlis į katalikybės tradicijas. Pavyzdžiui, rašant apie Senojo ir Naujojo Testamentų paralelių paieškas teigiama, kad tai būdinga bernardiniskajai teologijai (p. 124), nors, manyčiau, visa krikščioniška teologija tuo pasižymėjo nuo pat šv. Pauliaus laikų, ir šiuo požiūriu nevertėtų prioritetu teikti kuriai nors vienuolijai. Kaip kad komentuojant popiežiaus Inocento III sapno siužetą, kuriame pranciškonų ordino įkūrėjas laiko Laterano katedrą (p. 107–109), neužsimenama, jog esama šio siužeto variantų (vienas jų yra Vilniaus Šv. Dvasios bažnyčioje), kuriuose svyrančių bažnyčių šv. Pranciškus laiko kartu su šv. Dominyku.

Knyga dar sykį įrodo istorinių šaltinių reikšmę – neretai juose aptikti pavieniai faktai kvestijonuoja istoriografijoje įsivyravusias nuostatas. Pavyzdžiui, inertišką nuomonę, kad į Vilnių bernardinai atvyko iš Krokuvos, paneigia Poznanės konvento istoriniai šaltiniai, kuriuose esama žinių, jog 1468 m. „du vienuoliai iš Poznanės – tenykščio konvento gvardijonas Andrius Rėjus su jį lydinčiu pamokslininku ir nuodėmklausiu Celestinu – atvyko į Lietuvą priimti naujos fundacijos“ (p. 55). Šis svarbus faktas taip pat liudija, kad Vilniaus religiniai ir kultūriniai ryšiai buvo kur

kas sudėtingesni ir įvairesni, nei mums kartais atrodo. Knygoje paneigtas dar vienas stereotipas, kad meno įtakos tarp Lietuvos ir Lenkijos skleidėsi viena kryptimi – iš vakarų į rytus. Autorė konstatavo, kad Gdansko Šv. Onos koplyčios ir Švč. Trejybės bažnyčios frontonai, kartais laikomi Vilniaus Šv. Onos bažnyčios pirmavaizdžiu, buvo pastatyti šiek tiek vėliau. Negana to, bažnyčia Vilniuje, nors iškilo anksčiau už savo „analogą“ Gdanske, „yra daug sudėtingesnė, menine prasme vientisesnė ir originalesnė“, taigi jų architektūrinio sprendimo panašumas tiesiog „atspindi sudėtingus to meto architektūrinių ir kultūrinių įtakų kelius“ (p. 60).

Pagrindinė Vilniaus bernardinų istorijos pasakojimo gija nuolat persipina su spalvingomis faktografinėmis smulkmenomis, kurios vienuolių gyvenimo aprašymui ir pačiam tekstui suteikia gyvastį. Atlaidų išvardijimas pajvairinamas 1768 m. vykusių šventinių fejerverkų vaizdo, ketvirtą valandą ryto virš Vilniaus aidėjusio galingo mortyrų salvių griausmo, triukšmingai skelbusio Švč. Mergelės Marijos Nekaltojo Prasidėjimo aštuondienio iškilmės pradžią, nupasakojimu (p. 49–50). Autorė sugeba net smulkiausias, su Vilniaus konventu susijusias, ilgų istorinių ieškojimų metu sunkiai atrastas ir neabejotinai ją pradžiuginusias detales jausti į bendrą istorijos audinį suteikiant jai vaizdumo. Štai žinutė apie Oršos mūšyje žuvusį Kirilą Horną praverčia kalbant apie ordino tradiciją dalyvauti kariniuose žygiuose (p. 140).

Tačiau ši Vilniaus bernardinų istorija parašyta menotyrininkės, tad dailės kūriniai joje prabyla ne mažiau iškalbingai nei knygos tekstas. Pristatydama Vilniaus vienuolyno meno lobyną R. Janonienė laikėsi chronologinio kontekstualumo principo, paskirų kūrinių ar jų grupių aptarimą įterpdama į konvento istorijos pasakojimo tėkmę. Manau, kad pasirinkta struktūra kuo puikiausiai atitinka autorės tikslą – pateikti dailės vertybes kaip vizualią bernardiniško pamaldumo išraišką, glaudžiai susijusią su konkrečios vietos istorija ir dvasingumo tradicijos raida. Galbūt, nenorint griauti vientiso pasakojimo, atskirai trijuose paskutiniuose skyriuose gana lakoniškai aptarti tik svarbiausi jau žinomi liturginių reikmenų rinkinio objektai, bibliotekos vertybės bei konvento reikšmę miesto gyvenime liudijantys antkapiniai paminklai ir paties „nekropolio“ istorija.

Pasak Rūtos Janonienės, domėtis Vilniaus bernardinų vienuolynu ją paskatino 1993–1996 m. atidengtos sienų tapybos kompozicijos, tapusios „atspirties tašku, pradedant nelengvas Mažesniųjų brolių paveldo studijas“ (p. 425). Knygos skyriuje „Ansamblio statyba ir dekoravimas Jogailaičių laikais“ freskų analizei skirta labai daug vietos – jos pirmą kartą taip visapusiškai nagrinėjamos: nuo datavimo ir galimos autorystės iki pirmavaizdžių ir pačios autorės identifikuotų siužetų aktualumo to meto Vilniaus bernardinams. Skyrių užbaigia intriguojantis pasakojimas apie vienuolyno galerijos XVI a. sienų tapybą. Tekste pateikti faktai žadina vaizduotę: kokie gi dar neatidengti siužetai slypi po nebyliu tinku arba vėlyvesnės tapybos sluoksniu. Vilniaus konvento freskas tyrėja pagrįstai laiko išskirtinėmis, neturinčiomis analogų Vidurio Europos vėlyvųjų viduramžių kontekste.

Didžiulis darbas nuveiktas aiškinantis XVII–XVIII a. tapytų, vienuolyno koridorius puošusių paveikslų siužetus. Juolab kad dėl dabartinės jų būklės daugiausia teko naudotis 1958 metų nespaltotomis nuotraukomis. Ordinui aktualių šventųjų veiklos atvaizdai, ištisi jų gyvenimų istorijas iliustruojantys ciklai sudaro labai specifinę vienuolių meninio palikimo dalį. Tokių paveikslų užsakovai būdavo patys konvento gyventojai, gerai susipažinę su savo ordino istorija ir puikiai išmanantys hagiografiją. Specialaus pasirengimo neturinčiam šiuolaikiniam žiūrovui šie siužetai sunkiai perprantami. Konvento galerijos paveikslų analizė neabejotinai yra viena įdomiausių monografijos dalių. Tiesa, kiek miglotai nupasakotas šių drobių likimas sovietmečiu (p. 205).

Rekonstruojant Bernardinų bažnyčios XVI ar XVII a. interjero vaizdus naudojamosi pavieniais išlikusiais dailės kūriniais (freskų fragmentais, Nukryžiuotojo skulptūromis, istorinėmis žiniomis apie Šv. Mykolo Arkangelo bažnyčioje vėliau gerbtą Švč. Mergelės Marijos paveikslą) ir mūsų dienas pasiekusiais rašytiniais šaltiniais. Skrupulingai surinkta visa įmanoma informacija, papildyta LDK kultūros ir bernardinės tradicijos žiniomis, gana vaizdžiai prieš skaitytoją „išstato“ prabangiai, su užmoju įrengtą altorių ansamblį, leidžia pasigėrėti reto grožio vargonais, bent mintimis peržengti šventoriuje XVII a. įrengtų Kryžiaus kelio koplyčių slenkstį. Ties kai kuriais knygoje pateiktais faktais netgi norėjosi platesnio komentaro. Antai tekste apie XVII a. stovėjusį Šv. Barbaros altorių skaitome apie tikrai retą kompozicijos atvejį: „Po šio altoriaus mensa, už grotelių gulėjo medinė, polichromuota ir paausuota šv. Barbaros figūra“ (p. 179).

Reikia pažymėti, kad dėmesys Vilniaus bernardinų istorijai ir pamaldumui į antrą planą nustūmė formaliąją menotyrinę analizę – palyginti nedaug vietos skiriama dailės kūrinių plastinei raiškai, stiliaus ar formos bruožams, iš esmės vyrauja ikonografinis tyrimas. Tačiau XVIII a. II pusėje sukurta Šv. Pranciškaus Asyžiečio ir šv. Bernardino bažnyčios altorių ansamblis pateikiamas pagal visus klasikinės menotyrinės analizės principus: nuo to laikotarpio interjero rekonstrukcijos faktų ir autorystės klausimo iki plastinės formos ir altorių ikonografinės programos.

Tarp didžiausių autorės nuopelnų reikia paminėti po visą Lietuvą, nuo Vilniaus iki Molėtų, nuo Rukainių iki Kudirkos Naumiesčio, išblaškytų, kadaise bernardinams priklausiusių dailės kūrinių paieškas. Šie vienuoliškos meninės kultūros liudytojai bent knygoje sugrįžo į vieną draugiją. Greta senose nuotraukose fiksuotų, balzganos šviesos sutaurintų, niokojimo dar nepatyrusių interjerų vaizdų išvystame Vilniaus Šv. Baltramiejaus bažnyčioje esantį, kadaise malonėmis garsėjusį Nukryžiuotąjį, Šv. Dvasios bažnyčioje dar sovietmečiu prisiglaudusius altorinius paveikslus, nežinomais keliais į Kudirkos Naumiestį patekusį šv. Petro iš Alkantaros atvaizdą, muziejuje atsidūrusią XVII a. procesijų vėliavą. Net mažutė relikvinė širdelė, restauracijos metu rasta nupuolusi už altoriaus, knygos puslapiuose atsidūrė greta nežinia kur esančio, XX a. 4-ajame dešimtmetyje altorių dar puošusio šv. Pranciškaus Asyžiečio atvaizdo.

Pabaigai norėtusi atkreipti dėmesį į pačią knygą. Malonu pajusti, kad „Aidų“ leidyklai ir knygos dailininkui Tomui Mrazauskui buvo nesvetimas teksto autorės susižavėjimas tyrimo objektu. Klasikinis maketas, dėmesys kiekvienai detalei, subtilus bendras leidinio koloritas tarsi atkartoja puslapius puošiančių Jurgio Hopeno fotografijų tonus ir pablyškusius senųjų freskų spalvinius derinius.

XV a. įsteigto pranciškonų observantų vienuolyno ansamblis Vilniuje yra vienas tų Lietuvoje atgimstančių objektų, kurių istorijos kol kas neįmanoma pabaigti. Ir ne todėl, kad senuose mūruose vėl aidi bernardinės maldos ir rašomas naujas konvento gyvenimo puslapis. Istorija nebaigta, nes vis dar vyksta negailestingai išblaškymo bernardinų kultūrinio palikimo paieškos, ir net pačiame vienuolyne, kaip tikina autorė, tebėra neatskleistų paslapčių.

Dalia Vasiliūnienė