

Naujos knygos

Dailės istorija šiandien: Estijos pavyzdys

EESTI KUNSTI AJALUGU / HISTORY OF ESTONIAN ART.

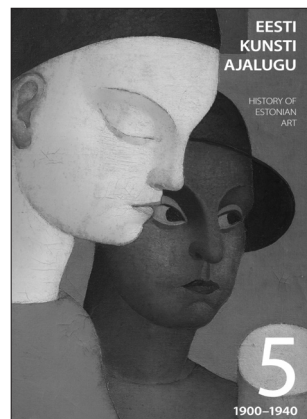
Vol. 5: 1900–1940. Ed. M. Kalm. Tallinn: Eesti kunstiakadeemia, 2010, 712 p.

Kai atverčiau puošnų, rankas sveriantį foliantą, dingtelėjo mintis: ir vėl jie mus aplenkė, tie estai! Nors toli gražu nesu prabangių leidinių mėgėja (sakyčiau, priešingai, dažniausiai žvelgiu į juos su ironija, o kartais – su pasidvygėjimu), tačiau šį sykį apėmė pavydas. Profesionalus maketas, aukščiausios kokybės spauda, daug teksto, puikios iliustracijos, išsami santrauka anglų kalba – iš viso septyni šimtai dvylika didelio formato puslapių, kuriuose išguldyti 1900–1940 m. estų dailės klausimai¹. O ką turime mes? Vis dar tuos pačius du dabar jau kukliai atrodančius tomelius, publikuotus vėlyvajame sovietmetyje², ir 2002 m. išleistą mokomąją priemonę, tiksliau – kompendiumą, aprėpiantį Lietuvos dailę nuo priešistorinių laikų iki postmodernizmo³.

Estijos dailės akademijos profesoriaus dr. Marto Kalmo sudarytas tomas – penktoji 1998 m. pradėtos rengti šešiatomės Estijos dailės istorijos dalis. 2005 m. pasirodžius pirmajam sintetiniam veikalui, skirtam 1520–1770 m. dailei, jo sudarytoja Krista Kodres tvirtino, kad visa leidybos programa bus įvykdyta per trejus–ketverius metus⁴. Tačiau monumentalus nacionalinės reikšmės projektas užtruko. Jo pabaiga nukelta į 2014-uosius ne tik dėl didžiulės tyrimų ir spaudos darbų apimties, bet ir dėl metodologinių sunkumų, kurie iškilo daugeliui mokslininkų, pasiryžusių pateikti naują Estijos dailės istorijos versiją.

Štai jau du dešimtmečius svarstymai apie naujų istorinę raidą apibendrinančių studijų poreikį neduoda ramybės postsovietinio regiono valstybių humanitarams. Žlugus komunistiniams režimams, tarytum atsirado visos galimybės parašyti savą, tikrą, autentišką istoriją, be primestų ideologinių stereotipų, priverstinio selektyvaus požiūrio ir pasenusių tyrimo metodų balasto. Atrodė, kad lėkštas sovietinės bei sovietizuotos istoriografijos mitus įveikti bus taip lengva. Tačiau iš karto iškilo klausimas, kas yra „sava“ ir „tikra“ istorija? Surasti vienareikšmį atsakymą trukdė ne tik vidinės protų kolizijos, t. y. prieštaringos istorinės patirties traumuota nacionalinių mokslo bendruomenių savimonė, bet ir sudėtingos išorinės sąlygos. Įsitraukę į bendrą Europos minties erdvę, buvusio Rytų bloko šalių tyrėjai susidūrė su Vakarų humanistikai būdingomis metodologinio virsmo problemomis, itin apsunkinančiomis istorinių sintezių rašymą.

Iki XX a. 7-ojo dešimtmečio Vakarų menotyroje vyravo modernistinis modelis, paremtas stilistinės tipologizacijos ir biografinės prieigos deriniu. Meno istorija konstruota kaip nepaliaujamo modernėjimo idėjos persmelktas „didysis pasakojimas“ apie iškilų menininkų reprezentuojamų stilių bei krypčių seką. Šis modelis tobulai tiko sintetiniams veikalams rengti: jis buvo paprastas, vientisas, enciklopediškai informatyvus, be to (o tai ypač svarbu), optimistinis. Praeičiai suteikdamas raciona-



1 *Eesti kunsti ajalugu / History of Estonian Art. Vol. 5: 1900–1940.* Ed. M. Kalm. Tallinn: Eesti kunstiakadeemia, 2010.

2 *Lietuvių dailės istorija.* Mokslinė redaktorė I. Korsakaitė. T. 1, 2. Vilnius: Vaga, 1982, 1983.

3 *Lietuvos dailės istorija.* Sud. A. Andriškevičius, A. Butrimas, R. Butvilaitė ir kt. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2002.

4 Kodres, K. How to Write Art History: the Estonian Experience. *AHAB.* 2005. 1: 5.

lias klasifikacinės formų sistemos ir linijinės chronologijos koordinatės jis skleidė techninį progresą bei kūrybinį genijų aukštinačią ideologiją ir projektavo aiškų, objektyvistinį istorinį regratį. Pagal modernistinės istoriografijos principus sumodeliuotas naratyvas nepriekaištingai atliko svarbiausią istorinių sintezių uždavinį – lavinti visuomenę. Todėl nenuostabu, kad šis mokslinis modelis su nedidelėmis pataisomis šiandien sėkmingai tebegyvuoja ir yra labai populiarus tarp komerciškai bei švietėjiškai angažuotų autorių.

Modernistinėms istoriografijos nuostatoms įsigalėti didelę įtaką turėjo meno praktikos, akcentavusios besąlyginę menininko individualybės ir estetinės kūrinio vertės reikšmę. Tačiau pradėjus irti modernistinės kūrybos pagrindui – meno kūrinio, kaip nekintamą prasmę bei vertę turinčios autonomiškos formalios struktūros, sampratai, ėmė keistis ir rašymo apie meną pobūdis. Plintant „atviro“ kūrinio ir į kasdienį gyvenimą įsiterpiančios bei su juo susiliejančios kūrybos strategijoms, įvairių meno rūšių tyrimuose įsivyravo kontekstinės prieigos ir antiesencialistiniai požiūriai. Naujojoje metodologinėje paradigmoje tiesa iš mokslo absoliuto virto situacine, interpretacine, reliatyvia kategorija. Tačiau „[s]uabejojus istorinės tiesos objektyvumu, tenka suabejoti pačia svarbiausia istorijų rašymo pažintine funkcija“⁵. Šis paradigminis lūžis kvestionavo istorinių sintezių tradiciją ir vietoj universalaus „didžiojo pasakojimo“ siūlė individualaus naratyvo formulę. Meno istorijos „archipelagas“ ėmė transformuotis į „salyną“, kuriame, pasak Tojanos Račiūnaitės, „salos“ gali steigtis kartu su kiekvienu netyrinėtu ar ne taip tyrinėtu paminklu arba tema⁶. XX a. pabaigoje menotyra išsišakojo į daugybę aspektiškų ir fragmentiškų diskursų. Nuo bendrų panoraminių istorijos vaizdinių mokslinė analizė vis labiau kryo į tai, kas kasdieniška, atskira, konkrečiu. Rašymas apie meną darėsi vis labiau polifoniškas ir antifundamentalus, todėl parankesnis originalioms autorinėms monografijoms nei kolektyvinėms apžvalginėms studijoms. Savaimė suprantama, kad tokiomis sąlygomis istorinių sintezių rengėjai privalėjo arba radikalčiai atnaujinti savo metodologinį instrumentarijų, arba ieškoti kompromiso. Kaip tik pastarąjį kelią, tapusį pačiu įprasčiausiu būdu reanimuoti „sunkiasvorį“ kapitalinės istorijos žanrą, ir pasirinko estų specialistai.

Be sudarytojo M. Kalmo, aptariamąjį penktąjį tomą rengė patyrę vyresniosios ir vidurinės kartos mokslininkai: Ene Lamp, Ants Hein, Mai Levin, Karin Hallas-Murula, Heiki Pärdi, Elle Vunder, Eha Komissarov, Reet Mark, Johannes Saar, Tiina Abel, Mari-Liis Paaver, Katrin Kivimaa, Peeter Linnap, Jüri Hain, Ivar Sakk. Tarp jų nėra nė vieno 1977 m. išleistos antrosios Estijos dailės istorijos dalies⁷ bendraautorio. Kitaip tariant, rengiant knygą nedalyvavo tie, kurie sovietmečiu prisidėjo prie tuometinių estų istoriografijos stereotipų įtvirtinimo. M. Kalmas neslepia, kad jo sudarytas kolektyvinis veikalas – „perinamasis reiškinys, neišvengiamai heterogeniškas ir eklektiškas“⁸. Kaip tik tuo laikotarpiu, kai buvo imtasi daugiatomio projekto, estų dailėtyroje įvyko esminis poslinkis vadinamosios naujosios dailės istorijos link. Įvairūs mokslininkai į paradigminius disciplinos pokyčius reagavo skirtingai, ir šis įvairialypis jų atsakas paliko pėdsakus knygoje.

Tomo rengėjai anaipatol neketino beatodairiškai paminti klasikinių dailėtyros metodų ir terminų. Panašiai kaip tradicinėse apžvalginėse istorijose, čia diskutuojami neoklasicizmo, *art nouveau*, neoromantizmo, geometrinės abstrakcijos, ekspresionizmo, realizmo ypatumai, kurie siejami su tapybos, skulptūros, grafikos, taikomosios dailės, architektūros raidos klausimais. Nauju požymiu reikėtų laikyti nebent išplėstinį šakų klasifikacijos spektrą, greta senųjų dailės sričių aprėpiančią dar ir pramoninį dizainą, tipografiją, fotografiją bei profesionaliosios dailės poveikį patyrusius liaudies amatus. Tačiau svarbu tai, kad šakinė-stilistinė tipologizacija netapo struktūrine knygos dominante,

5 Jurgutienė, A. Diskusijos apie literatūros istorijos rašymą. *Senoji Lietuvos literatūra*. Kn. 23. 2007. P. 300.

6 Račiūnaitė, T. *Reprezentacija ir meno istorijos pabaiga. Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis 2006*. Sud. J. Mušvičiūtė, D. Klajumienė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006. P. 11.

7 *Eesti kunsti ajalugu: kahes köites*. K. 2: *Eesti kunst: 19. sajandi kekspaigast kuni 1940. aastani*. Toinetuskollegium B. Bernstein... [et. al.]. Tallinn: Kunst, 1977.

8 *Eesti kunsti ajalugu*: 633.

pagrindiniu taksonominiu tinkleliu, lemiančiu mokslinės minties plėtrą. Ši metodologinė pozicija estų veikalą skiria nuo minėtos 2002 m. pasirodžiusios *Lietuvos dailės istorijos*, kurioje iš esmės laikytasi modernistinei dailėtyrai įprastos analizės, grindžiamos kūrinį rūšivimu pagal medžiagas, technikas ir stilistines formas. Priešingai nei lietuviai, į tiriamąjį objektą kaimynų dailės istorikai pažvelgė kaip į dinamišką vaizdinės kultūros problemų lauką ir pasistengė jį nusakyti daugiaaspekčiu, griežtos diachronijos nesilaikančiu dėstymu. Jie vadovavosi bendru *Estijos dailės istorijos* rengėjų tikslu – susieti socialinius, kultūrinius veiksnius su estetinėmis, vaizdinėmis praktikomis ir pasekti istoriškai kintančią meno recepciją bei įvardyti jos kaitos priežastis⁹.

Knygos naratyvas telkiasi ties keturiomis pagrindinėmis temų grupėmis. Vienoje iš jų apžvelgiama vietinių vokiečių – iki XIX a. pabaigos kultūriškai vyravusios tautinės bendruomenės – architektūra, taikomasis bei vaizduojamasis menas. Antroji siejasi su estų tautinio sąmonėjimo istorija – ji conceptualizuojama nagrinėjant nacionalinį romantizmą bei profesionaliojo ir liaudies meno sąveiką. Trečiasis, pats didžiausias, probleminis blokas skirtas Estijos avangardui ir jo sąsajoms su Vakarų Europos modernizmo praktikomis. Dar vienas temų telkinys atskleidžia konservatyvias, retrospektyvias dailės tendencijas, kurias 4-ajame dešimtmetyje paskatino vietinė ir tarptautinė politinė situacija. Visi šie teminiai arealai nagrinėjami tarpusavio sąryšyje: judriame istorinės analizės audinyje jie tai persidengia, susipina, tai vėl atsiskiria, išryškindami savo probleminius branduolius. Atsiverdami įvairiais organizacinių dailės gyvenimo formų, šakų, stilių bei dailininkų asmenybių skerspjuviais, jie sukuria išsamią, daugialypę, kintančią XX a. pirmosios pusės Estijos vizualinės kultūros projekciją. Pažymėtina, kad meninės kūrybos faktai ir reiškiniai pateikiami plačiame sociokultūriniame kontekste, kuris pasitelkiamas ne formaliai, t. y. ne tokio pobūdžio sintezėse dažniausiai pasitaikančiais įvadiniais straipsniais, o integraliai – kaip vidinė sudedamoji dailėtyrinio diskurso dalis, persmelkianti visą mokslinės minties raidą. Pastanga įveikti meno ir nemeno sferų atskirtį – vienas svarbiausių naujojo istorizmo įtaką liudijančių knygos bruožų. Bene nuosekliausiai šios nuostatos pavyko laikytis architektūros istorikams – tai liudija Marto Kalmo parašyti skyriai: *Besiformuojantis vidurinės klasės pasaulis – 3 dešimtmečio architektūra*, *Moderni modernaus gyvenimo forma*, *Nuostabiosios Estijos statyba valdant prezidentui Konstantinui Pätsui*, taip pat Antso Heino *Baltijos vokiečių dvarai: bobų vasara* ir Karin Hallas-Murullos *Talinas – nuo provincijos miesto iki sostinės*.

Estų veikale aptiksime ir daugiau naujai dailės istorijai būdingų principų. Antai renkantis pavyzdžius meniniams procesams iliustruoti, čia nesivadovauta estetinės kūrinio vertės kriterijumi. Brėžiant istorijos kontūrus, remtasi ne tik pirmarūšiais įžymiųjų darbais, bet ir į modernistinio kanono reglamentuojamą mokslo akiratį niekuomet nepatekusia vidutiniška periferinių dailininkų produkcija. Leidinyje taip pat vengiama vaizduojamosios ir taikomosios, profesionaliosios ir mėgėjų, unikaliosios ir masinės dailės priešpriešos. Visų rūšių architektūra ir dailė traktuojama kaip žmogaus gyvenimosios dalis – jo patirties vaizdinė forma ir medžiaginių bei dvasinių poreikių realizavimo priemonė. Be to, daug dėmesio skiriama marginalinėms kultūrinėms grupėms – tautinėms mažumoms ir moterims. Be jau minėtų vokiečių, aptariama po bolševikinės revoliucijos iš Rusijos į Estiją emigravusių architektų, dailininkų veikla ir vietinių rusų sentikių kūryba. Ypač plačiai pristatoma moterų dailė. Ji nagrinėjama ir kaip sudedamoji Estijos vizualiosios kultūros dalis, ir kaip savitas reiškinys – šiam klausimui skirtas atskiras Katrin Kivimaa skyrius *Dailininkė moteris ir „moterų“ dailė*. Tokiam įdėmiam žvilgsniui kaimynai turi rimtų argumentų. Skirtingai nei Lietuvoje, kurioje pirmąją „tikrą“, t. y. profesionalią, dailininkę, ko gero, reikėtų laikyti XX a. pradžioje debiutavusią Sofiją Römerienę, Estijoje moterys, daugiausia vokiečių kilmės merginos, vis dažniau ėmėsi plastinių menų jau paskutiniaisiais XIX a. dešimtmečiais. Be iš Vyborgo kilusios grafikės Klaros Zeidler, kuri 1897–1918 m. mokytojavo Sankt Peterburge, o 1919 m. tapo Talino taikomosios dailės mokyklos dėstytoja, tarp pirmiejių minimos Anna Elisabeth von Maydell, Marie Magdalene Luther, Bertha Helena Ebba Weiss,

⁹ Kodres: 12.

Caroline Augusta Bertha Walther, Lydia Christine von Ruckteschell, kitos dailininkės, XIX a. pabaigoje ir šimtmečių sandūroje studijavusios Taline, Diuseldorfe, Helsinkyje, Paryžiuje, Berlyne. Įdomu tai, kad Estijoje palyginti anksti atsirado ne tik moterų tapytojų ar su moteriškų rankdarbių tradicija siejamos taikomosios dailės specialisčių, bet ir menininkių, pasirinkusių „vyriškas“ profesijas, kaip kad XX a. pradžioje karjerą pradėjusi skulptorė Constance Elisabeth von Wetter-Rosenthal arba tarpukariu architektūros studijas baigusios Paula Delacherie-Ilves ir Erika Nõva.

Apskritai skaitant knygą, norisi nuolat lyginti Estijos ir Lietuvos dailės istoriją – mat dviejų Baltijos regiono šalių praeitis kartais stebėtinai panaši, bet dažniau – intriguojančiai skirtinga. Ir Taline, ir Vilniuje nacionalinės dailės idėja buvo konkretizuota tais pačiais 1907 m., kai įsisteigė Estų dailės ir Lietuvos dailės draugijos. Tačiau nuo tada kaimynų dailės gyvenimas įgijo kur kas spartesnę pagreitį. Jau 1909 m. pradėjo veikti Estijos nacionalinis muziejus. 1912 m. Estų dailės draugija organizavo piešimo kursus, kurie po dvejų metų buvo pertvarkyti į Talino taikomosios dailės mokyklą, o ši 1920 m. – į valstybinę mokymo įstaigą. Tarpukariu avangardo banga čia nusirito dar 3-iajame dešimtmetyje, t. y. anksčiau nei Lietuvos dailėje, bet anksčiau prasidėjo ir jos atoslūgis. Estijos Respublikos demokratinio valdymo laikotarpis užsitęsė ilgiau (jis baigėsi tik 1934 m. Konstantino Pätso įvykdytu perversmu), tačiau režimo poveikis kultūrai buvo radikalesnis ir pasireiškė drastiškesnėmis formomis. Antai nuo 1934 m. Švietimo ministerijoje veikusio Profesinės kvalifikacijos departamento direktorius prezidento brolis Voldemaras Pätšas priėmė potvarkį, pagal kurį dailininku buvo patvirtinami tik dailės mokslo diplomą turintys asmenys. Į valdišką aprobaciją galėjo pretenduoti ir tie, kurie paskutiniuosius penkerius metus buvo aktyvūs parodų dalyviai, tačiau tam tikslui jiems reikėjo gauti asmeninį paties departamento vadovo leidimą, o šis turėjo teisę pareikalauti egzamino profesiniam kandidatui meistriškumui patikrinti. Dėl tokio valdžios sprendimo susiklostė paradoksali ir dramatiška padėtis. Nors reikiamus dokumentus pateikusiųjų ir dailininkais įsiregistravusiųjų susirinko daugiau nei šimtas, tik mažesnė jų pusė iš tikro užsiėmė kūryba. Tuo tarpu į oficialius sąrašus nepatekusiųjų (o tokių netrūko dėl XX a. pradžioje dažno nesisteminio lavinimosi) laukė nepavydėtina ateitis: jie neteko teisės būti išrinktais dailininkų atstovais valstybinėse institucijose, negalėjo gauti viešų apdovanojimų, tapti pensijų fondų nariais ir tikėtis, kad valstybė pirks jų darbus. Minėtas potvarkis ne kartą buvo pasmerktas simboliniais aktais, kai žinomi meno žmonės, turėdami reikiamus dokumentus, atsisakė registruotis, o 1939-aisiais į diskriminacinę valdžios politiką reaguota masinio protesto akcijomis¹⁰. Kita vertus, tolerancijos ir demokratiško bendrabūvio gestų taip pat būta. 1935 m. išleistoje Rudolfo Pariso apybraižoje *Naujesnioji estų dailė* Baltijos vokiečių menas pirmą kartą buvo pateiktas kaip Estijos dailės istorijos dalis¹¹. Lietuvoje, kurioje 4-ojo dešimtmečio viduryje ortodoksiškas etnolingvistinis nacionalizmas itin suaktyvėjo, analogišką lietuvių laikyseną lenkalkalbių dailininkų atžvilgiu būtų tiesiog sunku įsivaizduoti.

Žinoma, galima vardyti dar daug Estijos ir Lietuvos dailės skirtumų bei paralelių. Akivaizdu, kad lietuvių dailėtyrininkams labai praverstų nuodugniau susipažinti su kaimynų darbais. Iki šiol dėl kalbos kliūties laimingų progų pasitaikė mažai. Dabar naujų galimybių suteikia daugiatomio rengėjų nuostata kiekvienoje knygoje pateikti išsamią anglišką originalaus teksto santrauką. Vis dėlto tai tėra dalinis problemos sprendimas. Norėtusi tikėti, kad kada nors bus išleistas suglaudintas naujosios *Estijos dailės istorijos* variantas anglų kalba, kuris paskatins plėtoti lyginamąsias studijas ir pažįstant kaimynus padės geriau pažinti savo šalies praeitį.

Tačiau tai – ateitis. O kaipgi šiandiena? Ir kaip atrodome mes, lietuviai, septynymyliais batais žengiančių estų mokslininkų akivaizdoje. Geras tonas reikalautų recenzijos pabaigoje žvaliai sušukti: rašykime, rašykime naująją kapitalinę Lietuvos dailės istoriją! Bet kam tokia formali, proginė retorika reikalinga? Iš tiesų apie naująsias istorijas Lietuvoje ne tik įnirtingai diskutuojama – jos rengiamos ir leidžiamos. Šiame bare jau daugelį metų triūsia istorikai ir literatūrologai. Ne naująsias,

¹⁰ *Eesti kunsti ajalugu*: 637.

¹¹ *Eesti kunsti ajalugu*: 638.

o pirmąsias istorijas rašo muzikologai ir teatrologai. Dailėtyros padėtis – kitokia. Lietuvių mokslininkai pasirinko ne istorinį paveldą konceptualizuojančią fundamentalią sintezę, o enciklopedinį žanrą – dailininkų biografių žodyną. Regis, šiuo metu toks sprendimas kaupti būsimiems veikalams reikalingus duomenis yra vienintelė reali išeitis turint omeny, kad Lietuvos dailėtyros mokslas vis dar išgyvena Giedrės Mickūnaitės kadaise apibūdintą atomizacijos laikotarpį¹². Jis vis dar skaidosi į individus ir kryptis krypteles, niekaip nepasiekiančias „kritinės masės“, būtinoms metodologinėms mokykloms steigtis. Kita vertus, Lietuvos dailės tyrimuose dar esama tiek daug „baltųjų dėmių“, o tariamai ištyrinėtose zonose – tiek daug pasenusių ideologinių bei metodologinių stereotipų, kad kyla pagrįsta abejonė, ar per artimiausius penkerius metus atsiras iniciatyva suburti tyrėjų komandą, kuri ryžtųsi imtis rašyti kolektyvinę istoriją. Ko gero, dar negreit ateis tas laikas...

Jolita Mulevičiūtė

Kristiāna Ābelē: totalinė monografija apie Johaną Valterį

Kristiāna Ābelē.

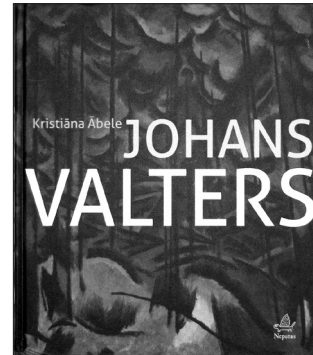
JOHANS VALTERS.

Rīga: Neputns, 2009, 400 p.

2011 m. vasarį Latvijos dailės akademijos Dailės istorijos institute Rygoje Kristiāna Ābelē gynė daktaro disertaciją, kuri latvių dailėtyroje tapo neeiliniu įvykiu. Disertacijos tezės „Johann Walter (Walter-Kurau) 1869–1932“ apgintos 2009 m. publikuotos monografijos *Johans Valters* pagrindu. Šią knygą kaimynų dailės istorikas profesorius Edvards Klavinš neatsitiktinai pavadino „totaline monografija“.

Knyga skirta vienam mįslingiausių XX a. pirmosios pusės latvių dailininkų – Johanui Valteriui, laikomam jų nacionalinio atgimimo laikotarpio dailės klasiku, vienu žymiausių to meto Latvijos tapytojų. Kartu su Peterburgo dailės akademiją baigusiais latviais Vilhelmu Purvičiu ir Janiu Rozentaliu XIX a. pabaigoje Valteris priklausė grupei „Rūkis“, kuri siekė kurti tautinį, naują, modernų meną. Po studijų grįžę į Latviją, Rygoje ir kituose miestuose jie rengė latvių meno parodas, aktyviai gaivino krašto meninį gyvenimą. Tiesa, Valterio padėtis buvo išskirtinė ir sudėtinga: kilęs iš Baltijos vokiečių šeimos, jis buvo susijęs su vokiška kalba ir kultūra, kurią latvių nacionalinio atgimimo šalininkai laikė „svetima“.

Po studijų Valteris įsikūrė gimtojoje Mintaujoje, kur beveik dešimtmetį ne tik kūrė ir skleidė naujovišką tapybą, bet ir vedė dailės studiją. Vienas gambiausių ir mylimiausių Valterio mokinių joje buvo Petras Kalpokas, vadintas *enfant terrible*, patyręs stiprią mokytojo įtaką. Tautinės tapatybės keblumai, noras kurti meno metropolijoje paskatino Valterį 1906 m. persikelti iš provincialios Mintaujos į Vokietiją, „Elbės Florencija“ pramintą Dresdeną. Iki Pirmojo pasaulinio karo jis gyveno Drezdene, po karo – Berlyne ir į Latviją daugiau nebesugrįžo. Taigi jo kūrybinė biografija suskilo į atskiras dalis, tapo fragmentinė, užtemdyta įvairių mitų, prasimanymų ir klaidų, kurias nuosekliai atskleidė Ābelē, ištyrinėjusi didžiulę, prieštarinę latvišką ir vokišką istoriografiją, archyvinę medžiagą apie dailininką. Problemos prasidėjo jau nuo dailininko pavardės rašybos: gimtoji, autentiška jo pavardės forma – Johann Walter, latviška – Johans Valters, o Vokietijoje dailininkas naudojo dvigubą (tėvo ir motinos) pavardę Walter-Kurau. Tad nekeista, kad dailėtyroje egzistavo kelios skirtingos šio dailininko ir jo kūrybos vizijos, o viename vokiškame dailininkų vardyne (*Verzeichnis der bildender Künstler von 1880 bis heute*, 1988) jis net pateikiamas kaip du atskiri asmenys. Paimi tautinės tapatybės problema, su kuria susiduriame tirdami to paties meto Lietuvos dailę (jos lietuviškumą / lenkiškumą), iškyla ir mūsų kaimynams, pasireiškdamą latviškojo / vokiškojo



Latviją, Rygoje ir kituose miestuose jie rengė latvių meno parodas, aktyviai gaivino krašto meninį gyvenimą. Tiesa, Valterio padėtis buvo išskirtinė ir sudėtinga: kilęs iš Baltijos vokiečių šeimos, jis buvo susijęs su vokiška kalba ir kultūra, kurią latvių nacionalinio atgimimo šalininkai laikė „svetima“. Po studijų Valteris įsikūrė gimtojoje Mintaujoje, kur beveik dešimtmetį ne tik kūrė ir skleidė naujovišką tapybą, bet ir vedė dailės studiją. Vienas gambiausių ir mylimiausių Valterio mokinių joje buvo Petras Kalpokas, vadintas *enfant terrible*, patyręs stiprią mokytojo įtaką. Tautinės tapatybės keblumai, noras kurti meno metropolijoje paskatino Valterį 1906 m. persikelti iš provincialios Mintaujos į Vokietiją, „Elbės Florencija“ pramintą Dresdeną. Iki Pirmojo pasaulinio karo jis gyveno Drezdene, po karo – Berlyne ir į Latviją daugiau nebesugrįžo. Taigi jo kūrybinė biografija suskilo į atskiras dalis, tapo fragmentinė, užtemdyta įvairių mitų, prasimanymų ir klaidų, kurias nuosekliai atskleidė Ābelē, ištyrinėjusi didžiulę, prieštarinę latvišką ir vokišką istoriografiją, archyvinę medžiagą apie dailininką. Problemos prasidėjo jau nuo dailininko pavardės rašybos: gimtoji, autentiška jo pavardės forma – Johann Walter, latviška – Johans Valters, o Vokietijoje dailininkas naudojo dvigubą (tėvo ir motinos) pavardę Walter-Kurau. Tad nekeista, kad dailėtyroje egzistavo kelios skirtingos šio dailininko ir jo kūrybos vizijos, o viename vokiškame dailininkų vardyne (*Verzeichnis der bildender Künstler von 1880 bis heute*, 1988) jis net pateikiamas kaip du atskiri asmenys. Paimi tautinės tapatybės problema, su kuria susiduriame tirdami to paties meto Lietuvos dailę (jos lietuviškumą / lenkiškumą), iškyla ir mūsų kaimynams, pasireiškdamą latviškojo / vokiškojo

¹² Mickūnaitė, G. Dailėtyra Vilniaus dailės akademijoje, 1980–2005. *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis* 2006. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006: 30.

identitetų versija. Savo knygoje Ābelė pateikia Valterį kaip tipišką hibridinę, tranzitinę meno figūrą, kuri neatitinka nacionalinės dailės istorijos diskurso ir gerokai apsinkina etnocentrinį dailės raidos naratyvą, todėl tyrėja susitelkė ne į nacionalinę, o į meninę Valterio tapatybę. Monografija iš esmės skirta ilgam ir sudėtingam jo kūrybos keliui nuo latviškojo periodo plenerinio realizmo, nuotaikos peizažų ir sinestezijos bandymų iki Drezdeno periodo *fête galante* motyvų, Cézanne bei Van Gogho poveikio ir Berlyno periodo posūkių ekspresionistinės tapybos link. Būdingas Ābelės tyrimų bruožas – aukštas formaliosios tapybos analizės lygis, jautri kūrinių meninės kalbos klausia, gebėjimas matyti stilistinius niansus. Šiuolaikinėje dailėtyroje formali kūrinių analizė, neretai nustumta į antrą planą, užleidžia vietą sociologiniams, ideologiniams, semantiniams kūrinių aspektams, tuo tarpu Ābelė lieka ištikima klasikinės menotyros principams. Jos atlikta lyginamoji Valterio kūrinių analizė to meto tapybos, daugybės garsių, tačiau šiandien užmirštų tapytojų kūrybos kontekste tiksliai atskleidžia jo vietą ir įtaką sudėtingame XIX a. pabaigos – XX a. pirmojo trečdalyje Europos tapybos žemėlapyje.

Monografiją apie Valterį Ābelė pradėjo rašyti 1997 m., o baigė 2009 metais. Darbas užtruko ilgiau nei dešimtmetį, nes tyrimų metu ji nuolat atrasdavo nežinomas medžiagos užsienyje: atskleidė naujus Valterio kūrinių rinkinius Vokietijoje ir Italijoje, archyvinius šaltinius, ikonografinę medžiagą, XX a. pirmosios pusės publikacijas, parodų, aukcionų katalogus. Posovietiniu laikotarpiu atsivėrusios Vakarų šalių sienos, kelionės, tyrimai bibliotekose leido atkurti ne tik mįslėmis ir mitais užtemdytą autentišką biografiją, bet ir kūrybos procesą. Jos knyga kartu yra išsamus dailininko *catalogue raisonné*, vertingas ir Latvijos, ir Vakarų dailės istorikams, kolekcininkams, nes po Europą yra pasklidę daug Valterio bei jo mokinių darbų. „Totalinėje“ 400 puslapių Ābelės monografijoje-albume yra 419 iliustracijų, prieduose pateikta 900 Valterio bibliografijos pozicijų, jo parodų dokumentacija. Ābelės publikacijų sąrašas disertacijos tema apima 22 mokslinius straipsnius latvių ir užsienio spaudoje, 27 pranešimus tarptautinėse ir Latvijos konferencijose – taigi gerokai pranoksta formalius disertacijos reikalavimus. Dar būtina paminėti įspūdingą retrospektyvinę Johano Valterio kūrybos parodą Nacionaliniame dailės muziejuje Rygoje 2009–2010 m., kuruotą Ābelės. Rengdama disertaciją ji nemažai nuveikė su doktorantūros tema nesusijusių darbų: išleido monografiją apie XX a. pradžios dailininką Peterį Krastinšį (2006), paskelbė straipsnių, sudarė ne vieną dailėtyros straipsnių rinkinį. Be to, ji verčia latvių dailės istorikų publikacijas į anglų, vokiečių kalbas, kurias puikiai moka. Kadangi tyrinėju tą patį dailės laikotarpį, kaip Ābelė, domiuosi ir žinau jos straipsnius: darbščių ir preciziškos dailėtyrininkės tekstai pasižymi moksliniu patikimumu, geru medžiagos išmanymu. Kai Ābelė rengėsi disertacijos gynimui, juokavau, kad ji iškart nusipelnė ne „Dr. Ph.“, o „Dr. Habil.“ vardo. Šitas sąmojus pagrįstas rimtomis priežastimis.

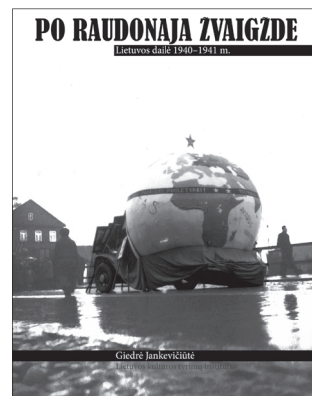
Laima Laučkaitė

PO RAUDONĄJA ŽVAIGŽDE:

LIETUVOS DAILĖ 1940–1941 M. [PARODOS KNYGA]

Sud. G. Jankevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Nuo 2010 m. birželio vidurio iki 2011 m. liepos vidurio Istorinėje prezidentūroje Kaune eksponuota paroda, kurios medžiaga, paskelbta pristatomame leidinyje, buvo vienas įsimintiniausių ne tik pastarojo meto, bet ir, ko gero, viso posovietinio laikotarpio kultūrinės atminties projektų, kuriais mėginta prakalbinti nesena Lietuvos praeitį. Tai lėmė ne vien neįprastai ilga parodos ekspozicijos trukmė, bet visų pirma parodos rengėjų subrandintas konceptualus turinys bei jo realizavimo forma, padariusi įspūdį daugeliui jos lankytojų. Tačiau ši kartą rašysime ne apie parodą,



kurios privalumus atskleidė ne vienas medijų žinovas, o apie jos poligrafinį pavidalą ir originaliai atkurtą istorinę tikrovę.

Iš karto reikia pažymėti, jog tai nėra tipiškas parodos katalogas, į kuriuos paprastai mėginama (daugiau ar mažiau sėkmingai) įsprausti visiškai kitokius vizualinei recepcijai pritaikytus jų objektus. Tekstinis naratyvas čia yra nemažiau svarbus ir įdomus nei tikrai išpūdingos parodos eksponatų reprodukcijos. Jis skaitytoją ne tik įtraukia į kiekvienos knygos dalies ir skyriaus turinį, bet ir plačiau supažindina su kai kurių vaizdų atsiradimo aplinkybėmis, buvusiomis jų funkcijomis, jų kūrėjų tuometinio viešo elgesio detalėmis. Pripažįstant, kad leidinio sudarytojai pavyko išlaikyti tinkamą tekstinės ir vaizdinės informacijos proporciją, ši leidinį derėtų apibūdinti ne kaip katalogą, kurio žiūrėjimui netrukdo nedideli teksto intarpai, o kaip rišlų pasakojimą, kurio skaitymą palengvina gausios iliustracijos.

Kitas išskirtinis parodos ir ją pristatančio leidinio aspektas, mano manymu, yra tai, kad juose atspindėta ne tik (tik) pačios dailės 1940–1941 m., bet ir (veikia) per dailės prizmę parodyta viso viešojo gyvenimo sovietizacija. Daugiausia vietos čia skirta taikomosios dailės šakoms: plakatams, spaudos iliustracijoms, politinių renginių ir naujų švenčių atributikai, knygų grafikai ir teatro dailei. Tuo tarpu toms dailės šakoms, kurios normaliomis sąlygomis geriausiai reprezentuoja dailės gyvenimą, – molbertinei tapybai ir skulptūrai – ši kartą beveik neatsirado vietos. Ir galbūt ne vien todėl, kad, kaip pažymi pati sudarytoja, išliko tik nedidelė šios meninės produkcijos dalis, bet dar ir dėl to, kad tuo metu dailė iš esmės funkcionavo tik kaip ideologinis įrankis naujai visuomenės sąmonei formuoti. Tapyba ir skulptūra buvo kur kas inertiškesnės dailės šakos, o sovietų režimo kultūros politikos, suabsoliutinusios taikomąją dailės funkciją, sąlygomis – ir ne tokios patrauklios dailininkams, pajutusiems lengvo ir didelio uždarbio kvapą.

Dailininkų elgesys okupacijos ir brutalaus įprastų gyvenimo formų laužymo akivaizdoje yra viena labiausiai leidinio sudarytoją dominančių temų. Tam skirtose dviejose knygos dalyse (III ir V) atskleisti skirtingi dailininkų likimų vingiai. Dalyje „Likimai“ pateikti tie negausūs atvejai, kai menininkai, vėlgi ne tiek dėl režimui nepriimtino jų elgesio 1940–1941 m., o dėl savo veiklos nepriklausomoje Lietuvoje (Jonas Juozas Burba), socialinės padėties (Sofija Dembovskytė-Romerienė, Juozas Perkovskis) ar politškai nepatogių giminytės ryšių (Adomas Smetona) tapo režimą įtvirtinančiomis aukomis. Gerokai gausesnis dailininkų būrys noriai priėmė okupacinio režimo siūlomus užsakymus ir be didesnių skrupulų, konfliktų su sąžine ir savo ankstesniu kūrybiniu *credo* greitai įsisavino primityvią socialistinio realizmo meninės raiškos programą. Tarp jų buvo ne tik simpatijomis „kulturbolševizmui“ ir prokomunistine veikla dar iki okupacijos pasižymėję kūrėjai, bet ir nemažai žymių, politinei dešinei artimų dailės klasikų ar naujoviškoms raiškomis priemonėmis spėjusių išgarsėti jaunų talentų.

Atsakyti į klausimą, kodėl didžioji dalis nepriklausomos Lietuvos dailės elito taip neskausmingai prisitaikė prie sovietų režimo primestų sąlygų, leidinio sudarytoja mėgina paskutinėje knygos dalyje. Ieškodama priežasčių, paaiškinančių tokį dailininkų elgesį, G. Jankevičiūtė pasiūlo šiuos gana įtikinamus galimus motyvus: 1) nepasitenkinimą tautininkų režimo kultūros politika; 2) amatininkišką daugumos dailininkų, įpratusių vykdyti valdiškus užsakymus, mentalitetą; 3) kai kuriais atvejais tiesiog naivumą; 4) demonstratyvų okupacinio režimo rūpestį menininkais (gausūs ir gerai apmokami užsakymai, butai prestižiniame name, skolų anuliavimas, aukštas menininko socialinis statusas viešojoje erdvėje) ir pažadai ateičiai¹.

Visiškai pritardamas tokiai aiškinimo strategijai, manau, kad ateityje ją bus galima papildyti ir kitais dailininkų veiksmus padedančiais suprasti veiksniais. Pavyzdžiui, knygos vaizduose bei tekste užfiksuotos gana dažnos Lietuvos menininkų kelionės į Sovietų Sąjungą 4-ajame dešimtmetyje, kuriose viešai ir privačiai dalyviai žavėjosi tenykščiu kultūros gyvenimu. G. Jankevičiūtė to pernelyg

1 Daugiau apie tai žr.: G. Jankevičiūtė. Dailė kaip propaganda 1939–1941 metais. *Darbai ir dienos*. 2010. 52: 121–138.

nesureikšmina, tačiau dalis dailininkų, atrodo, iš tikrųjų jautė palankumą sovietiniam menui. Nors 4-ajame dešimtmetyje viešajame SSRS dailės gyvenime jau buvo įsitvirtinęs revoliucijos nutrauktą akademinio realizmo tradiciją susigrąžinti siekiantis oficialus socrealizmo kanonas, eksportui skirtas sovietinis menas Vakaruose dar rėmėsi porevoliucinio avangardo vardais ir pasaulyje išsikovota šlove², kurie, tikėtina, turėjo įtakos jauniems, į eksperimentus linkusiems Lietuvos menininkams. Kai kuriems vyresnės kartos dailininkams, subrendusiems XIX–XX a. sandūroje, ko gero, buvo nesvetimi ir akademinio realizmo raišką atkartojantys socrealizmo bruožai. Pagaliau, turint galvoje kai kuriuos jau žinomus atvejus, negalima atmesti ir tos galimybės, kad kai kurie žymūs kultūrininkai palankią sovietiniam menui terpę savo pasisakymais kūrė ne be atlygio, gaunamo iš atitinkamų sovietų režimo tarnybų.

Lygiai taip pat galima svarstyti prielaidą, kad kai kurie dailininkai jau tuo metu jautė realų represijų pavojų, kurį mėgino sumažinti desperatiškai kovodami dėl naujos valdžios užsakymų. Juolab kad tuo metu ir pats režimas, siekdamas įtraukti kuo daugiau talentingų kūrėjų, nesistengė pernelyg niveliuoti jiems įprastos raiškos formų ir toleravo socrealizmo ikonografijos dar pakankamai neįvaldžiusių dailininkų nesąmoningus nukrypimus nuo turinio kanono (tą iškalbingai liudija ir keletas parodos eksponatų). Patikimesnes išvadas apie 1940–1941 m. dailininkų veiksmus nulėmusius motyvus būtų galima daryti, jeigu istorikai turėtų daugiau vienalaikių šaltinių, užfiksavusių autentišką išgyventų įvykių patirtį ir tuo metu dailininkų sluoksniuose vyravusias nuotaikas: dienoraščių, laiškų ir kitų panašių liudijimų. Deja, išliko vos viena kita tokio šaltinio nuotrupa, nedaug tepadedanti tyrėjams paremti savo hipotetinius svarstymus.

Neatskiriama sovietų režimo kultūros politikos dalis buvo ne tik naujų meno funkcijų ir naujos meninės kalbos diegimas, bet ir iki tol buvusių kultūrinio gyvenimo formų naikinimas. Pastaroji jos pusė neliko pamiršta ir parodoje bei jos leidinyje, kurio viena dalis buvo skirta Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus kolekcijų staigaus pasipildymo istorijai. Kaip teigia leidinio sudarytoja (p. 230), šio muziejaus rinkinio „aukso fondą“ sudaro iš nacionalizuotų dvarų 1940–1941 m. suvežti dailės kūriniai. Formalų pagrindą perimti daugumą kultūrinių vertybių į valstybės rankas po to, kai jų buvusieji šeimininkai buvo eksproprijuoti, sudarė 1940 m. liepos 17 d. priimtas sprendimas dėl įsigaliojančio Kultūros paminklų apsaugos įstatymo. Šis įstatymas ir jo ilgalaikiai padariniai gali būti iškalbingu sovietų sėkmingai vykdytos propagandinės manipuliacijos pavyzdžiu. Nors šis įstatymas buvo parengtas dar nepriklausomybės laikotarpiu, naujoji valdžia visus nuopelnus prisiskyrė sau, tvirtindama, kad tik ji pradėjo deramai rūpintis tautos (liaudies) kultūrinio paveldo apsauga. Liūdniausia tai, kad Lietuvos Respublikos kultūros ministerija ir kai kurie valstybiniai muziejai iki šiol iš esmės vadovaujasi panašia logika, atsisakydami kažkaip atlyginti už sovietmečiu iš privačių asmenų nusavintas dailės kūrinių kolekcijas³. Tai tik dar vienas patvirtinimas, kad skvarbesnis žvilgsnis į sovietizacijos ištakas Lietuvoje tebėra aktualus, o paroda ir jos knyga *Po raudonąja žvaigžde* tėra pirmas rimtas žingsnis į gilesnį šio proceso apmąstymą.

Arūnas Streikus

2 И. Голомшток. *Тоталитарное искусство*. Москва: Галарт, 1994. С. 65.

3 Plg. A. V. Karosienės teismo ieškinio istoriją, kurioje LR Apeliacinis teismas 2011 m. liepos 1 d. paliko galioti ieškovei palankų žemesnės instancijos teismo nuosprendį, įpareigojusį išmokėti kompensaciją už nusavintus paveikslus.