

žinoma, galėjo sukelti maža A. Samuolio kambariuoko erdvė, kurioje, matyt, buvo laikomi visi iki 1933 m. autoriaus sukurti paveikslai, tarp jų ir mokykliniai darbai. Šiandien nežinome daugumos kūrinių pavadinimų, pobūdžio, ar jie buvo užbaigti, tik pradėti, o gal tik etiudai. V. Čiurlionytė-Karužienė, 7 dešimtmečio viduryje rašydama apie A. Samuolį, minėjo, kad tapytojas „daug paliko neužbaigtų, vos užmestų dažais kompozicijų, daug darbų liko eskizuose. Jo sumanymų vykdymą trukdė kelios ligos ir nutraukė ankstyva mintis“ (žr. Gyvenimas, skirtas kūrybai, *Kauno tiesa*, 1964-06-03). Autorė tada buvo Nacionalinio M. K. Čiurlionio muziejaus vyr. mokslinė bendradarbė, gerai pažinojo 4 dešimtmečio lietuvių tapytojų kartą, tad į jos žodžius tikrai reikėtų įsiklausyti. Svarbu tai, kad ji, žinodama apie A. Samuolio kūrybą, mini pradėtas ir neužbaigtas kompozicijas, eskizus. Bet ką šiuo atveju ji turėjo omenyje?

Antra, straipsnis parašytas tuo metu, kai V. Čiurlionytės teiginius „daug paliko“, „daug darbų liko eskizuose“ dar galėjo paliudyti arba paneigti A. Samuolio amžininkai dailininkai, artimieji. Šiame straipsnyje autorė taip pat nurodė, kad Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus 7 dešimtmečio viduryje teturėjo savo rinkiniuose tik 7 A. Samuolio paveikslus. Taip ji užuomina pasakė, kad tokį menką rinkinį reikėtų papildyti kitais, pas gimines likusiais A. Samuolio paveikslais.

Tačiau vėl klausimas: kodėl dailininkas palyginti mažai jų rodydavo parodose, jeigu jų, anot V. Vizgirdos ir paties A. Samuolio, „buvo“? Štai Jaunųjų dailininkų parodoje 1930 m. pavasarį jis eksponavo 5, *Nepriklausomųjų* pirmojoje parodoje (1930) – 2, pirmojoje *Arso* parodoje (1932) – 7 (tiek pat rodė ir antrojoje *Arso* parodoje 1934 m). Nieko nežinome, kiek darbų rodyta nenusisėkusioje A. Samuolio, V. Vizgirdos ir A. Valeškos parodoje Marijampolės restorane 1932 metais, taip pat tiksliai pasakyti, kiek A. Samuolis kūrinių eksponavo ARS modernaus meno kolekcijoje 1933 gegužę. Taigi iki 1933 m. interviu su V. Vizgirda rodyta ne tiek jau daug tapytojo kūrinių. Daugiau kūrinių parodose rodė jo bendražygiai arsininkai – A. Gudaitis, V. Vizgirda, ypač A. Galdikas. Ar tai dailininko kuklumo, ramaus būdo, neskubraus darbo pasekmė? O gal naujų kūrinių paprasčiausiai nebuvo?

Vėlesnėse parodose dailininkas eksponavo taip pat nedaug kūrinių: pirmojoje *Rudens dailės* parodoje (1935) – 4; antrojoje *Rudens dailės* parodoje (1936) – 2, Lietuvių dailės parodoje Rygoje ir Taline (1937) – 4. Straipsniuose minimas argumentas, kad A. Samuolio darbų nepirko, visuomenė jo kūrinių nesisidomėjo, todėl autorius ir neteikė kūrinių parodoms, nėra labai tvirtas. Šiek tiek vis dėlto pirko. 4 dešimtmetyje įvairiose tuo metu surengtose parodose M. K. Čiurlionio dailės galerija nupirko A. Samuolio „Moterį geltonu rūbu“, „Girtuoklį“, „Sodybą pamiškėje“. A. Gudaičio prisiminimuose, užrašytuose Raimundo Samulevičiaus (1937–1981), skaitome, kad 2 ar 3 A. Samuolio paveikslus buvo nupirkęs kunigas A. Sabaliauskas. Jam mirus šiuos darbus perėmė jo giminės ar „kažkoks kunigas“ nuo Marijam-

polės. Vadinas, tai, kad „niekas nepirko“, nėra rimtas argumentas A. Samuolio kūrybos kiekiui parodose pagrįsti.

Laikoma, kad dailininko kūrybos baigtis yra 1937 m. Tuomet Aukštosios Panevėžės tuberkuliozės sanatorijoje jis nutapė paveikslą „Ligonis“. Daugelio publikacijų autoriai, parodų katalogai nurodė, kad tai yra gretimoje palatoje besigydyusio skulptoriaus Roberto Antinio portretas. Palyginus skulptoriaus to meto nuotrauką su jo atvaizdu paveiksle – panašumas neabejotinas. Todėl neįtikina versija, pateikta R. Samulevičiaus straipsnyje (Nežinau, kokia bus mano ateitis... // Literatūra ir menas, 1964 m. birželio 6 d.) ir knygoje „Baltoji obelis“ (1985, p. 21, 49), kad paveikslas yra A. Samuolio autoportretas ir labai primena vieną paties A. Samuolio fotografiją bei atitinka autoriaus veido bruožus. Dailininkas sanatorijoje buvo netrumpą laiką – nuo 1936 m. rudens iki 1938 m. pavasario. Ar tik ši vieną paveikslą per visą tą laiką jis tenutapė? Lietuvos dailės muziejaus direktorius R. Budrys prisimena, kaip 1966 m. rengiant muziejų A. Samuolio parodą, vienas iš jos rengėjų Petras Juodelis jam minėjęs, jog lankydamas sanatorijoje besigydančią savo giminaite, jis matė A. Samuolį, apsikrovusį „didelėmis drobėmis“ ir tapantį verandoje. Kyla klausimas: jei buvo nutapytas šis vienas geriausių portretų, kodėl per netrumpą laiką sanatorijoje negalėjo rasti ir daugiau kūrybinių? Neužilgo po dailininko mirties paskelbtame straipsnyje (Dail. A. Samuolis ir jo kūryba // Į laisvę, 1942 m. gegužės 28 d.) studijų draugas Rimtas Kalpokas, lankęs tapytoją sanatorijoje, mini, kad „dailininkas svajojo apie dažus, guodėsi, kad nuvaikyti monotoniškai jis nemažai piešiąs“. 1960 m. užrašytuose R. Antinio prisiminimuose minima, kad pas jį buvo keli A. Samuolio paveiksliukai iš mokyklos laikų (vienas iš jų – aktas) ir tie kūriniai prieš R. Antiniui išvykstant į Paryžių buvę kažkam atiduoti ir „dingę“.

1938 m. išėjęs iš sanatorijos, dailininkas išvyko gyventi į brolio Vaclovo šeimos nupirktą sodybą Prauliuose, Jonavos rajone. Vyko pasiėmęs dažų dėžę. Tai, remdamasi dailininko brolienės Stasės atsiminimais, teigia jų šeimos tarnaitė G. Malinauskaitė. Atokiau nuo sodybos, miškelyje, dailininkui buvo pradėta statyti jo paties suprojektuota „klėtelė“ – studija, neišlikusi iki mūsų dienų (reprodukuota „Baltojoje obelyje“, 26 il.).

Prauliuose A. Samuolio sukurtų tapybos paveikslų nežinoma. Tačiau kai ką A. Samuolis, kad ir sirgdamas, vis dėlto dar sukūrė. Jonavos krašto muziejui priklausančioje Praulių sodyboje tarp asmeninių dailininko daiktų (muzikos instrumentai, dažų dėžė su palete, etiudininkas, garsusis patefonas ir kt.) saugomas iš faneros padarytas ir ryškiomis geltona, mėlyna, raudona spalvomis nudažytas vaikštas – judanti figūrėlė. R. Samulevičius „Baltojoje obelyje“ tvirtina, kad dėdė žaislą sukūręs jam palinksminti.

Galima daryti labai atsargią prielaidą, kad po Aukštosios Panemunės sanatorijos dailininkas dar turėjo jėgų tapyti. Padarytas žaislas – taip pat šioks toks užsikabinimas.

1939 m. gegužės mėnesį tapytojas išvyko gydytis į Šveicariją. Mažai tikėtina, kad jis tapė ar ką nors kitaip kūrė besigydydamas Leisine, nors pateikiama menkų prielaidų. T. Sakalauskas cituoja kelionėje tapytoją lydėjusį A. Gudaitį, kad A. Samuolis „vežėsi dažų“ (žr. T. Sakalauskas, Šventės mansardose. Esė apie dailę ir dailininkus, *Vyturys*, 1992, p. 139). Tuo tarpu jokiam A. Samuolio laiške artimiesiems net neužsimena apie kūrybą. Juose – tik nusiskundimai bloga sveikata, nuolatiniu gulėjimu, nusilpimu (svėrė 48 kg), pinigų trūkumu.

Kol kas vis dar mįslingi, atskiro tyrimo nusipelnę A. Samuolio daryti dekoravimo ir tapybos darbai Vandžiolgalos, Bagaslaviškio, Pagramančio, Siesikų bažnyčiose ir ypač Kauno kunigų seminarijoje. Išlikusios nuotraukos iš Vandžiolgalos įrodo, kad A. Samuolis su A. Tamošaičiu darbavosi 1925 metų vasarą šio miestelio bažnyčioje. I. Piščiko prisiminimuose minima, kad 1928 m. liepos pabaigoje jam buvo pasiūlyta seminarijai nutapyti 15 darbų (šventųjų), kai kuriuos – ant mūro bei skardos. Sunkiuosius darbus, anot I. Piščiko, „ant mūro“, sutiko atlikti A. Samuolis, kuris tapė pakeltas aukštyn medinėje dėžėje. Atsekti tuos „dekoravimo“ (iš tiesų – dažymo) pėdsakus po kelių remontų bažnyčiose šiandien sunku.

Spėlionės apie A. Samuolio palikimą grindžiamos tuo, kad įvairūs autoriai (pirmiausia amžininkai ir artimieji) užsimena apie didesnę kiekį A. Samuolio kūrinių. Be minėtų autorių (V. Vizgirdos, V. Čiurlionytės-Karužienės), galima atkreipti dėmesį į R. Samulevičiaus „Baltoji obelis“ rankraštį: „... muziejai nepirko jo paveikslų. Jie gulėjo susukti, nugrūsti į kampą ir tik brolio Vaclovo dėka išliko iki šios dienos“ (Maironio lietuvių literatūros muziejaus archyvas, p. 37). Dailininko brolis Vaclovas mirė 1955 m. Tai, kad paveikslus tokios būklės galėjo matyti tuomet 18 metų amžiaus jo sūnus Raimundas, visiškai tikėtina. Vėliau dailininko kūrinių rūpinosi Vaclovo žmona Stasė Samulevičienė. Svarbūs šie minėtos citatos žodžiai „susukti“ ir „iki šios dienos“ – t. y. 8 dešimtmečio pradžios (manau, kad tuo metu jau buvo parašyti R. Samulevičiaus apybraižos apmatai). Be abejo, išlikę kūriniai galėjo būti ir šiandien jau mums žinomos muziejuose saugomos drobės. Bet vėl klausimas: kodėl „susukti“? Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus apie 1972–1974 m. iš Stasės Samulevičienės nupirko nemažą kiekį A. Samuolio paveikslų, kurių drobės nėra temptos ant naujų porėmių. Žinome, kad ne visos šiandien žinomos drobės tuomet buvo pas dailininko artimuosius, kai ką jau turėjo privatūs asmenys: A. Kazlauskienė, dailininkai L. Kazokas, Č. Kontrimas, A. Martinaitis.

Viltį aptikti iki šiol mums nežinomų A. Samuolio darbų teikia dar viena aplinkybė. Samulevičių namelyje Vaisių g. 14 (toks adresas nurodomas 4-ojo deš. parodų kataloguose, tik vėliau atsiranda Vaisių g. 16) yra gyvenę daug šeimų – nuomininkų. Samulevičiams, ypač Stasei, Vaclovo žmonai, su jais sekėsi nekaip, buvo nesutarimų, kai kurie iš nuomininkų net nuniokojo patalpas, reiškę pretenzijas į nuosavybę. S. Samulevičienei ir G. Malinauskaitei 1979 m. net teko bylinėtis dėl na-

melio. Svarbus atrodo šis faktas: dar 1941 m. į namelį prie gatvės, kuriame buvo ir garsusis dailininko kambarys, pavaizduotas viename jo paveikslų, atsikėlė gyventi Mečislovo Deksnio (Dekšnio?) šeima. Gyveno ji čia apie 20 metų. Kaip atsikėlus nuomininkams buvo pasielgta su kurį laiką namelyje buvusiais dailininko kūriniiais, jei ne visais, tai dalimi? Ar jie visi buvo išnešti? Kur buvo saugomi? „Baltojoje obelyje“ (p. 43) R. Samulevičius rašo, kad pokario metais jam yra tekę matyti M. Deksnio garaže A. Samuolio ankstyvųjų drobių (aktų). Apie 1959 m. energingai domėtis dėdės kūryba pradėjusiam R. Samulevičiui, be abejonės, išlikę „susukti“ ankstyvieji garaže matyti kūriniai turėjo rūpėti. Kaip 1941–1960 m. laikotarpiu susiklostė A. Samuolio kūrinių likimas – mįslė.

Stasė Samulevičienė mirė 1989 m. Ji iki mirties nemažai A. Samuolio kūrinių pardavė Nacionaliniam M. K. Čiurlionio dailės muziejui. Bet ar viską iš A. Samuolio palikimo jai pavyko išlaikyti savo atmintyje ir žinioje?

Kol kas nieko nežinome apie A. Samuolio piešinius, eskizus. Jų nekūrė, neišliko? Iki šiol nesurasta? Kuo remdamasi V. Čiurlionytė-Karužienė minėtame 1964 m. straipsnyje rašė, kad „daug darbų liko eskizuose“ – ar turėta galvoje *tik* tapybos eskizai? Ar būta ir piešinių? Maironio lietuvių literatūros muziejus saugojo dailiai A. Samuolio ranka rašytą sąsiuvinį „Paišybos metodika“, kuriame išdėstyti piešimo (autorius visur rašo – „*piešymo*“) mokymo būdai, pateikti elementarūs pieštuku ir akvarele nupiešti daiktų, formų pavyzdžiai pamokoms. Medžiaga tikriausiai parengta A. Samuoliui susiruošus po studijų Meno mokykloje vykti į Raseinius ir dirbti čia piešimo mokytoju, kur jį kvietė tuomet ten mokytojavęs arsininkas V. Vizgirda. Į Raseinius A. Samuolis nenuvyko. Sąsiuvinio medžiaga vėl leidžia daryti prielaidą, kad piešimo metodikos rengėjas negalėjo būti visai abejingas piešimui, kad, mokant kitus, reikėjo ir pačiam pasiilgti piešimo judesių.

Ne aš pirmas keliu mintį apie galimą didesnę kiekį išlikusių A. Samuolio kūrinių. Apie tai R. Samulevičiaus knygos „Baltoji obelis“ pratarmėje rašo (p. 5) ir dailėtyrininkė Nijolė Tumėnienė: „(...) galimas dalykas, jog ne vienas tapybos darbas (A. Samuolio – V. L.) dar bus atrastas ateityje“. Jos pastebėjimas vertintinas kaip nuojauta, jog ne viskas dar aišku apie A. Samuolio kūrybos palikimą, kad lieka tikimybė susidurti su šio tapytojo nežinomais kūriniiais.

Kita paini problema – A. Samuolio kūrinių datavimas. Paskelbtuose apie jo kūrybą straipsniuose, leidiniuose, kataloguose, muziejų ekspozicijose skiriasi tų pačių kūrinių sukūrimo datos, kai kurios datos neįtikina. Net apie tapytoją rašę tie patys autoriai yra nurodę skirtingas tų pačių jo paveikslų sukūrimo datas. Kai kurių 7 dešimtmečio publikacijų apie A. Samuolį autoriai, nebūdami tikri dėl kūrinių sukūrimo laiko, tiesiog vengė nurodyti straipsniuose minimų darbų datas. Viena šių netikslumų priežasčių, mano galva, yra R. Samulevičiaus 1962 m. „Pergalėje“ (nr. 2) apie dėdę Antaną parašytas straipsnis ir pateiktos kūrinių datos. Tai nebuvo kiek tvirtesniais

argumentais paremtas kūrinų datavimas, todėl vėliau „Baltojoje obelyje“ R. Samulevičiui teko prisipažinti apie šiame straipsnyje „gerokai supainiotą paveikslų datavimą“. Jo manymu, „tiksliai ir drąsiai nurodyti galima tik gal kokių dešimties paveikslų sukūrimo datas. Kai kurių kitų paveikslų metus dailėtyrininkai dar ilgai turės spėlioti, o gal ir visai nepavyks jų išaiškinti“ (R. Samulevičius, *Baltoji obelis*, 1985, p. 11).

Painiavos tiriant A. Samuolio palikimą inešė ne tik paveikslų datavimo tikslumo stoka, bet ir jų pavadinimai. Regis, ir pats autorius pernelyg nekreipė dėmesio, kaip jo darbas bus pavadintas. Gal tiesiausiu keliu, nesivargindami dėl pavadinimų ir datų, nuėjo įvairių parodų organizatoriai, katalogų rengėjai. Jau pirmojoje parodoje, kurioje dalyvavo A. Samuolis (pirmoji Jaunųjų dailininkų paroda, 1930 m. kovo 23 d. – balandžio 7 d.), trys paveiksai įvardijami kaip „kompozicijos“ nr. 1, nr. 2 ir nr. 3. Kiti du rodyti paveiksai pavadinti „Etiudu“ ir „Natiurmortu“. Neaiškumų, spėlionių, koks paveikslas buvo rodytas, kelia šiuo atveju ne tik trys „kompozicijos“, bet ir „Etiudas“. Kuris A. Samuolio paveikslas galėjo būti pavadintas „Etiudu“? Juk remiantis rodytų vienoje parodoje kūrinų pavadinimais galima teigti, kad autorius ar parodos organizatorius matė skirtumą tarp „Kompozicijos“ ir „Etiudo“. Tais pačiais metais surengtoje Nepriklausomųjų dailininkų parodoje jis eksponavo „Kompoziciją“ ir „Natiurmortą“. Pirmojoje ARS parodoje 1932 m. visi A. Samuolio eksponuoti paveiksai pavadinti „tapyba“. Laikui bėgant, kai ką nustatyti, kas buvo eksponuota, padėjo parodų recenzijos, kūrinų reprodukcijos spaudoje, dailininko bendražygių ir amžininkų atsiminimai. V. Vizgirda 1933 m. interviu mini „Nukryžiuotąjį“, „Nukryžiuotą buržua“ (Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus).

Po dailininko mirties surengtos kelios dailininko kūrybos parodos (pirmoji įvyko 1966 m. Kaune, Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, tais pačiais metais ji perkelta į Vilnių; paskutinė, skirta tapytojo 100-osioms gimimo metinėms, 1999 m. taip pat surengta Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje), atrodo, turėjo paskatinti ir parodų rengėjus, ir dailėtyrininkus imtis spręsti A. Samuolio paveikslų mįslių, patikslinti ir suvienodinti pavadinimus, kūrinų datavimą. Tačiau ši proga nebuvo išnaudota. Gaila, kad tai nebuvo padaryta, nes anuomet menotyrininkams dar galėjo talkinti buvę gyvi A. Samuolio amžininkai ir artimieji. Atsirado painiavos, nesutapimų. Štai vienas pavyzdys. Neturėtų taip būti, kad žinomas dailininko paveikslas Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus nuolatinėje ekspozicijoje vadinamas „Moteris geltonu rūbu“ (1933; kaip minėjau, įsigytas dar 4 dešimtmetyje), o akademinėje „XX a. lietuvių dailės istorijoje“ (2 kn.) ir ką tik Vilniaus dailės akademijos išleistoje „Lietuvos dailės istorijoje“ jis vadinamas ir datuojamas kitaip – „Geltona moteris“ (1934). Ir tai ne vienintelis tokios painiavos atvejis. Man regis, tokio žinomo ankstyvojo (apie 1928–1929) jo darbo, dabar vadinamo „Darbininko šeimos poilsis“, pavadinimas irgi yra sukurtas vėliau – „darbininkas“ atsirado norint suteikti autoriaus kūrybai socialinio reikšmingumo.

Praėjo daug metų, nebeliko dailininko artimųjų, jo bendramokslių ir bendražygių, trūksta kitų duomenų. Ar iš viso dar įmanoma viską išsiaiškinti? Paveikslų atributika dažnai paaiškėja laikui bėgant. Naivu būtų manyti, kad, menininkui pasitraukus iš gyvenimo, mums pasilieka tvarkinga, tiksli, nė kiek abejonių nekelianti jo biografija, kūrybos faktai, aiškūs kūrinių pavadinimai ir jų sklaidos duomenys (paveikslų savininkai). Reikia pripažinti, kad per keletą dešimtmečių vis dėlto yra sudėlioti kertiniai jo kūrybos bei gyvenimo faktai. Bet ne galutiniai. Turime kūrybos istoriją, dėl kurios klausimų netrūksta. Kai kas joje žinoma, kažko svarbaus nėra, kai kas tebekelia abejones.

Dailininko likimas kažkuo panašus į jo nutapytos obels. 1941 m. pavasarį po smarkios audros nulūžo A. Samuolio nutapyta baltoji obelis, augusi namelio Vaisių g. 14 sode. Pasodinta buvo nauja, bet ir ji neišlaikė vėjų, buvo nupjauta. Nuo 1958 m. pas Samulevičius gyvenusios G. Malinauskaitės liudijimu, atsodintoji obelis šakų išlinkiais buvusi neįtikėtinai panaši į „samuoliškąją“.

Unsolved Riddles in Antanas Samuolis' Creative Path

Viktoras Liutkus

The publication postulates that the work and the history of the life of the painter Antanas Samuolis (1899–1942) still remains in Lithuanian art history as one of our modern painting issues, asking all kinds of questions and giving rise to speculation. The works proper and their fate after the artist's death also raise the some questions. The author discusses his known and kept in Lithuania works and makes an attempt to answer the basic question in this publication – is A. Samuolis painting heritage such as we know in Lithuania today? The author also thoroughly discusses the artist's path of life and work and asserts that it would be naive to think that after the artist's death we shall face no problems concerning his accurate, raising no intricacy, biography, the facts of work, the clear titles of his works and the data (owners of the paintings) of their dispersion, etc. In A. Samuolis case, one should acknowledge that during several decades the key facts of his work and life have been put together. By no means final. It is the history of work full of question marks. Certain things are known, something lacks or much still remains to be answered.

Margarita Matulytė

Antanina ir Kazys Lauciai. Nerealizuotas modernizmas fotografijoje: karų karta

Fotografijos istorijos dugne nugrimzdęs ne vienas ryškus tarpukario vardas, kūrinys ar reiškiny. Sąmoningai sovietmečiu slopinta kolektyvinė atmintis iki šiol inertiškai reprodukuoja skurdžią faktografiją, vengdama gilesnio įsiskverbimo į archyvinius praeities sluoksnius. Fortūnos apsaugoti nuo išnykimo ir iškelti į paviršių fotografai Balys Buračas, Kazys Daugėla ar Vytautas Augustinas mitologizuojami ir tiražuojami, o ne mažiau nusipelnę Otto Milaševičius, Antanas Naruševičius, Antanina ir Kazys Lauciai, kiti lietuvių fotografijos meno kūrėjai lieka kultūros paveldo aktualizavimo užribyje. Tokį neadekvatų istorinių realijų išdėstymą visų pirma lemia dingę archyvai. Tiesa, iki šiol jų ir nebandyta ieškoti, analizuoti priešasčių, lėmusių ištisos fotografijos epochos praradimą.

Pagrindinis tyrinėjimų šaltinis išlieka tarpukario spauda. Muziejų, bibliotekų, archyvų rinkiniuose gausu nepriklausomos valstybės gyvenimą iliustruojančių fotodokumentų, tačiau fotografijos meno pavyzdžių, eksponuotų parodose, atitinkančių kūrinio atlikimo kokybės ir formato standartus, nėra. Paradoksalu, tačiau fotografija, kurią, palyginus su kitomis dailės šakomis, galima neribotai tiražuoti, išnyko. Be kelių žinomų autorinių kolekcijų ir pavienių eilinių atspaudų, fotografijos meno kūrinių neišliko. Pagal skurdų palikimą sudėtinga spręsti apie tarpukario fotografų kūrybos visumą, vertinti atskirus procesus, išvelgti tendencijas. Pagrįstai išskylančią abejonę – ar kūrė lietuviai fotomeną tarpukariu – išsklaido ne tik žinutės spaudoje, bet ir archyviniai dokumentai, kuriuose užfiksuoti faktai atskleidžia ir liudija aktyvų kūrybinį gyvenimą.

Straipsnyje atsiribota nuo Lenkijos okupuoto Vilniaus krašto fotografijos, kuri turėjo gilesnes tradicijas ir vystėsi žymiai sparčiau – jau 1919 m. Stepono Batoro universitete įsteigta Fotografijos meno katedra, kurios pagrindu Janas Bułhakas suformavo Vilniaus fotografijos mokyklą ir subūrė talentingus fotografus, dalyvavu-

sius tarptautinėse parodose ir salonuose, leido almanachus, rengė parodas. Neap-
tariamai ir profesionalių dailininkų fotografiniai eksperimentai¹, išplėtė jų kūrybinę
saviraišką, tačiau neturėję įtakos bendrai fotografijos raidai.

Šia publikacija siekiama reabilituoti tarpukariu ryškių fotografų Antaninos ir Ka-
zio Laucių kūrybą ir tuo pačiu apmąstyti jų – karų kartos – nerealizuotų galimybių
dramą. Pastangas aptikti valstybiniuose ar privačiuose rinkiniuose bent vieną A. ir
K. Laucių fotografiją simboliškai iliustruoja Lietuvių išėivijos instituto archyve sau-
gomas tuščias Kaziu Lauciui adresuotas vokas² – išliko tik vardas ir efemeriška le-
genda. Tokį tragišką kūrybinės asmenybės likimą paaiškina ir pateisina baudžia-
moji byla iš Lietuvos ypatingojo archyvo – vienintelis šaltinis, kuriuo remiantis pa-
vyko rekonstruoti fotografo ir iš dalies jo žmonos Antaninos biografijas. Laikotar-
pio fotografijos konteksto atodangoms atskleisti naudoti Lietuvos centriniame vals-
tybės archyve saugomi tarpukariu veikusių ir 1940 m. likviduotų organizacijų do-
kumentai, tarpukario periodinė spauda. Tyrinėjimo metu surinkta daugiaspektė
faktografinė medžiaga naudota apmąstant fotografijos funkcionavimą tarpukariu,
įvertinant potencialias galimybes moderniai meninei raiškai ir apibrėžiant ją nu-
traukusias istorines aplinkybes.

Antaninos ir Kazio Laucių dosjė

Kazys Laucius gimė 1906 m. balandžio 26 d. valstiečių šeimoje Kuršėnuose, Šiau-
lių apskrityje. Baigęs Kauno Vytauto Didžiojo universiteto Teisės fakultetą, tarny-
binę karjerą pradėjo 1927 m. Šiaulių apskrities viršininko įstaigos Spaudos skyriaus
raštvėdžiu. 1928 m. perkeltas į Kauno apskrities viršininko įstaigos kanceliariją,
1929–1932 m. tarnavo Kauno policijos Teismo reikalų skyriaus viršininko padėjėju,
1932–1938 m. – Kauno policijos Ypatingųjų reikalų skyriaus, o 1938–1939 m. –
Teismo reikalų skyriaus viršininku. 1939–1940 m. K. Laucius buvo neetatinis apy-
gardos teismo kandidatas ir dirbo Kauno apskrities viršininko padėjėju, laikinai ėjo
viršininko pareigas. Pirmaisiais sovietų okupacijos metais buvo Miškų ūkio liaudies
komisariato juristkonsultu. Žmona Antanina (g. 1904 m.) taip pat tarnavo Lietuvos
policijoje – Kauno policijos Nepilnamečių priežiūros skyriuje³.

Laucių veiklos sritis, kuria jie aistringai domėjosi ir skyrė visą savo laisvalaikį,
buvo fotografija. K. Lauciaus pastangomis prie Lietuvos policijos sporto klubo
įsteigta fotografijos sekcija. „Policijos“ laikraštis buvo ne tik gausiai iliustruotas ge-
riausių Lietuvos fotografų darbais, bet jame dažnai buvo skelbiami straipsniai ir
apie fotografiją. K. Laucius buvo vienas iš steigėjų ir aktyviausių Lietuvos fotomė-
gėjų sąjungos narių, metodinio leidinio ir pirmojo vadovėlio fotografijos mėgėjams
„Fotografuoti gali kiekvienas“ (1933, 1938) autorius, tarptautinio žurnalo „Galerija“
bendradarbis, fotografijos meno Lietuvoje kūrimo strategas. Laucių fotografijos
eksponuotos parodose, publikuotos spaudoje.



„Lietuva žengia“. 1938. Galerija

Montažas Juozo Šakovo, fotografijos Vytauto Augustino ir Otto Milaševičiaus

1941 m. birželio 14 d. K. Laucius buvo suimtas – apkaltintas pagal RSFSR BK 58-13 straipsnį už tarnybą Lietuvos Respublikos policijoje ir kovą prieš revoliucinį judėjimą ir Komunistų partiją. Nuo 1941 m. birželio 14 d. (suimtas ir išvežtas) iki 1942 m. spalio 29 d. (skubiai perkeltas į Sverdlovsko kalėjimą) jis kalintas Sevuralago 10 Garčinsko skyriuje⁴. Ypatingosios NKVD tarybos sprendimu už aktyvią kontrevoliucinę kovą K. Laucių nutarta sušaudyti, turtą konfiskuoti, o memoran-



Kazys Laucius. 1941.

Fotografija iš baudžiamosios bylos. Lietuvos ypatingasis archyvas



Kalinio Kazio Lauciaus anketa.

1941. Lietuvos ypatingasis archyvas

dume paminėta, kad verbuoti netikslinga. K. Laucius sušaudytas 1942 m. lapkričio 21 d. Sverdlovske⁵. 1989 m. reabilituotas pagal SSSR Aukščiausiosios Tarybos Prezidiumo įsaką „Dėl papildomų priemonių atstatant teisingumą vykusių represijų aukų atžvilgiu“⁶. Antanina Laucienė išstremta į Krajuškino rajoną, Altajaus kraštą⁷. Vienas iš bylos dokumentų mini, kad 1989 m. jos buvo ieškota ir nerasta⁸. Dukters Onos likimas taip pat nežinomas.

Per tardymus K. Laucius nė vienu žodžiu neužsimena apie fotografinę veiklą. Kratos metu buvo rasti tik du fotoaparatai: „Leica“ ir „Ikonta“. K. Lauciaus pareiškimu jie priklausė nuomininkui J. Balčiūnui (policijos tarnautojui ats. jaun. leit. J. Balčiūnui – M. M.)⁹. Nebuvo konfiskuota, vadinasi, nerasta nė viena fotografija. Jam buvo lengviau pripažinti, kad tarnavo Nepriklausomos Lietuvos policijoje ir tuo nusikalto sovietinei valdžiai, negu atskleisti, kad abu su žmona yra fotografai. Būdami policijos pareigūnais, jie, galima spėti, ne tik baltuosius lokius fotografavo (vienas garsiausių K. Lauciaus darbų „Šeima“), bet fiksavo ir šalies politinį, socialinį gyvenimą, dokumentavo policijos kasdienybę. Toks archyvas NKVD rankose būtų tapęs viena pagrindinių identifikavimo, inkriminavimo ir kaltinimo priemonių. Panašu, kad tai numatę ir įvertinę padarinius, A. ir K. Lauciai savo archyvą paslėpė¹⁰ arba sunaikino. Išnyko ne tik kūrybinis palikimas, pamirštas ir Kazio Lauciaus vardas, nors tarpukariu tai buvo ryški asmenybė – teisininkas, fotografas, publicistas, eruditas, mokėjęs vokiečių, anglų, lenkų, rusų kalbas, aktyviai atstovavęs Lietuvai užsienyje.

„Pelargoninės“ fotografijos laikas

Pirmieji Nepriklausomos Lietuvos fotografai tęsė įprastą darbą kukliose dar imperinės Rusijos laikais įrengtose fotoateljė. Nereiklius klientus tenkino jų pasiūla – tarp pelargonijų, prie dekoratyvinių tvorelių, pigių peizažų fone visada vienodai sustatytų ar susodintų, ne tik atpažįstamų, bet ir retušu pagražintų žmonių portretai, tinkami atminimui. Išrankesnė publika kreipdavosi į moderną imituojančius fotografus, kurie parinkdavo šiek tiek įmantresnę pozą, subtilesnę apšvietimą, paslaptingesnę aplinką ir taip sukurdavo žavų kliento įvaizdį. Spaudos fotografija taip pat nepasižymėjo gera kokybe. Dėmesys buvo sutelktas į koncentruotą vaizdo informaciją: kas, kur, kada. Tačiau kintanti bendra kultūra skatino keisti ir fotografijos kalbos stilių. 4 dešimtmečio pradžioje žurnalų puslapiuose atsirado „prezentuojanti“ iliustracija, kurianti atsinaujinančio krašto idilę. Spaudoje įdiegtas deklaratyviai dekoratyvus stilius – smetoniškasis tautinis realizmas ne tik prigijo, bet ir tapo pagrindine meninės raiškos forma.

Pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį plėsdami paslaugas fotoateljė ir spaudos fotografai stengėsi ne tik kontroliuoti rinką, bet reikškė pretenzijas ir į kitas fotografijos sklaidos sritis. 1926 m. įkūrė Lietuvos fotografų profesionalų draugiją¹¹, jie įtvirtino savo amatininkų cechą. Iš esmės tai buvo profesinė sąjunga, kuri atstovavo komercinei fotografijai, tačiau įstatuose deklaravo gana kilnius siekius: „fotografijos išsivystymas ir plėtojimas Lietuvoje, etnografinių ir istorinių dokumentų rinkimas; muziejaus įkūrimas, etinių principų išsivystymas ir auklėjimas fotografijos profesijoj; rūpinimasis profesiniu išsilavinimu, narių – profesionalų suvienijimas jų interesams apsaugoti ir mokėjimui naudotis padedamomis priemonėmis ir žinojimais pakelti“¹². Draugijos steigėjais tapo fotografai, fotoateljė savininkai Berelis Abramavičius, Juozas Zenkevičius, Šimonas Bajeras, Misejus Aronas, Izraelis Besarabijus, Girša Vinokuras, dailininkas Antanas Šumauskas¹³. Pagal įstatus tikraisiais nariais galėjo tapti bet kokios lyties ir tautybės fotografai, išskyrus fotodirbtuvių savininkus, nuomininkus. Steigėjų, valdybos narių sąrašai ir statistika rodo, kad į draugiją susibūrė žydų tautybės fotografai, ginantys savo įmonių interesus. Paskutiniaisiais veiklos metais¹⁴ draugiją sudarė 65 nariai, iš jų – 16 lietuvių ir 49 žydai¹⁵.

Ne be pagrindo Lietuvos fotografų profesionalų draugija įsipareigojo rūpintis etnografinė fotografija. Tai buvo viena prioritetinių kultūros strategų kultivuojamų ir propaguojamų sričių. Impulsą kraštotyrimui davė ne tiek liaudies paveldo nykimas ir naikinimas, kiek naujosios Lietuvos kūrimo politikos įgyvendinimas. Dailininkas Adomas Varnas, rengdamas kryžių ir kitos mažosios architektūros fiksavimo ekspedicijas, įtraukė į šį darbą Balį Buračą, vėliau tapusį Lietuvos kaimo fotometraštininku. Kraštotyriminę fotografiją plėtojo 1935 m. gruodžio 19 d. prie Lietuvos matininkų ir kultūrtechnikų sąjungos įsteigta fotografijos sekcija, kurios veik-

loje dalyvavo Jonas Bagdonas, Kazys Daugėla, Povilas Karpavičius, Kazys Šešelgis ir kiti fotografijos mėgėjai¹⁶. Jų surengtose parodose ir konkursuose dominavo žemėtvarkos ir melioracijos, Lietuvos kaimo, lietuvių tipų, krašto vaizdai. Kraštotyros fotografija rūpėjo ir K. Lauciui, sukūrusiam etnografijos fotografavimo metodiką ir raginusiame fotografus fiksuoti kryžius, koplytėles, kapų paminklus, bažnyčias, pirkias, drabužius, darbo įrankius, papročius, šventes: „o visa tai mūsų tautos dvasiai, protėvių kultūrai ir papročiams pažinti labai svarbi ir brangi medžiaga. Ją surinkti ir išsaugoti būsiančioms kartoms yra mūsų visų uždavinys ir čia, tarp kitų priemonių, labai yra svarbi fotografija.“¹⁷

Fotografai, portretuojantys klientus, iliustruojantys šalies įvykius spaudos puslapiuose, dokumentuojantys kraštą – visi jie dirbo savo srityse, turėjo skirtingus profesinius įgūdžius, tačiau siekė to paties: įtikti vartotojui ir prisitaikyti prie standarto. Jų fotografijos – be jokių iššūkių ar eksperimentų. Kaip ir anuomet vos ne ant kiekvienos palangės augintos pelargonijos – su specifiniu kvapu, nelepios, o dar ir žydinčios.

Fotoaparatas vietoj pistoleto

Dar viena fotografijos sklaida besirūpinanti institucija buvo 1932 m. prie Lietuvos policijos sporto klubo įsteigta Fotografijos sekcija. Policijos, aprūpintos moderniausia technika, arsenale viena iš tyrimams naudotų priemonių buvo fotoaparatas, o balistinei ekspertizei Kauno pareigūnai pasitelkdavo net mikrofotografiją¹⁸. Fotografijos sekcijos steigėjas ir vadovas K. Laucius, teigęs, kad „fotografija su policijos tarnyba tiek susijusi, kad be jos policijos tarnautojas nebegali apsieiti“¹⁹, ir pats perfrazavęs savo žodžius „fotografuoti gali kiekvienas“ į „fotografuoti privalo kiekvienas“.

Aktyviausias Lietuvos policijos dvisavaitinio laikraščio „Policija“ bendradarbis buvo K. Laucius, beveik kiekviename numeryje skelbęs straipsnius policijos gyvenimo, teisės teorijos klausimais, rašęs daug, kritiškai ir šmaikščiai²⁰. Dažnai leidinio puslapiuose jis svarstė apie fotografijos teoriją ir praktiką, ne vieną tekstą skyrė fotografijos technikai: „Fotografijos panaudojimas policijos tarnyboje Vokietijoje“ (1933), „Koks fotoaparatas tinka policijos tarnautojui“, „Policijos tarnautojas turi mokėti fotografuoti“ (1934) ir kt. Laikraščio redakcija pasitelkdavo geriausius Kauno fotografus: Izidorių Girčį, Vytautą Augustiną, Meerį Smečėchauską, Miką Prancūną, Petrą Babicką. Viršeliams naudotos reprezentatyvios fotografijos, pavyzdžiui, tarptautinėje parodoje laimėjusi diplomą Vytauto Augustino fotografija „Policijos rezervo kalvėje“, arba su humoru, tokios kaip Eduardo Albrechto „Šaudytojo policisto ir taikinio „apdūmojimai“ prasidėjus šaudymo sezonui“.

Fotografija naudota metodiniam policininkų budrumui lavinti. Štai „Policijos“ laikraštyje (1932, nr. 22) išspausdinta fotografija „Kuris čia yra vagis?“ su komentaru: „Fotografinis uždavinys policijos tarnautojams! Paveikslė matome žmonių sambūrį gatvėje, dažnai tokiais atvejais kišenvagiai naudojasi proga ką nors apvogti.



Kazys Laucius. „Rytas“.
Fotomėgėjas, 1934, nr. 2



Eduardas Albrechtas. „Šaudytojo policisto ir taikinio
„apdūmojimai“ prasidėjus šaudymo sezonui“.
1940. Policija

Čia mes matome muštynes, kurias apstoję žmonės žiūri. Tuo tarpu vienas kišen-vagis „darbuojasi“. Ar jūs per 5 minutes galite nurodyti, kuris yra vagis ir kuris apvajiamas?“

Gerinant Lietuvos policininkų pasiruošimą fotografijos srityje, rengtos parodos²¹, 1933 m. paskelbtas fotografijos konkursas „Policijos tarnyboje“²². Vertinimo komisija – Lietuvos fotomėgėjų sąjungos pirmininkas Steponas Kolupaila, Aukštesniosios policijos viršininkas Augustas Ramanauskas ir Nuovados ypatingiems reikalams prie Kauno miesto ir apskrities viršininko įstaigos vadovas Kazys Laucius. Ji tarp 9 autorių atsiųstų 62 nuotraukų tinkamų premijuoti nerado, tačiau paskatino tris fotografijos mėgėjus: pasienio policijos pareigūną Vincą Labutį, policininkus Eduardą Albrechtą ir Jeronimą Jankauską – apdovanojo knyga „Fotografuoti gali kiekvienas“. Tokia gausa ir įvairovė policininkų profesiniam ugdymui skirtų priemonių buvo ne elementari edukacija, o greičiau išskirtinis reiškinys, kurį inicijavo ir entuziastingai kurstė K. Laucius, autoritetingas teisės saugos valdininkas.

Ar fotografija menas?

Ne viena taikomoji fotografija atrado vietą mene. Ryškus pavyzdys yra kauniečių fotografų Tallat-Kelpšų šeimos ateljė darbai: „Retas kuris, eidamas Laisvės Alėja,

nestabtelėja ties I. Tallat-Kelpšienės fotoateljė fotografinių pavyzdžių vitrinomis. Stabtelėja, atidžiai prisižiūri ir vietą užleidžia kitam. Kas atidžiau jį žvilgtelės, įsitikino, kad čia išstatytos fotonuotraukos yra kitokios, negu kitų fotografų vitrinose: į akį krito portretai, kurie drąsiai gali konkuruoti su dailininkų tapytais portretais. Tai ne paprasti fotografijos portretai, bet aukštos vertės, fotostudijos, padarytos su didele menine nuovoka, skoniu, su gyva išraiška²³. Daugelį vitrinoje eksponuotų darbų sukūrė Boleslava Tallat-Kelpšaitė, studijavusi fotografiją Vilniuje pas Janą Bułhaką ir svajojusi tęsti mokslus Vokietijoje, Italijoje, Prancūzijoje. Fotografės ankstyvieji darbai, ypač futuristiniai etiudai, ryškiai skyrėsi nuo įprastos realistinės fotografijos. Neradusi savitai kūrybai terpės Kaune, ji sugrįžo į Vilnių, kuris tapo pagrindiniu Boleslavos ir jos vyro Edmundo Zdanowskio fotografavimo objektu.

1933 m. sausio 15 d. įkurta Lietuvos fotomėgėjų sąjunga²⁴ subūrė įvairių profesijų atstovus. Skirstymas į profesionalus ir mėgėjus reiškė tik veiklos statusą, bet ne meistriškumą, nes būtent mėgėjai įstatuose deklaravo tikslus, susietus su fotografijos meno sklaida. Meniška atlikta bet kurios srities fotografija sąjungos parodose eksponuota šalia kūrinio su konceptualiai realizuota idėja. Diferenciacijos pagal šį sąlyginį požymį nebuvo ir steigiant fotografų organizaciją. Sąjunga siekė „organizuoti visus Lietuvos fotomėgėjus ir jiems prijaučiančius, kelti Lietuvos fotografijos kultūrą menišką, mokslinį ir praktišką atžvilgiu, propaguoti Lietuvos fotografijos meną užsieniuose, remti organizavimą Lietuvoje fotoreikmenų gamybos“²⁵.

Priešingai nuo profesionalų, mėgėjų organizacijos nariu galėjo tapti kiekvienas lietuvis ir tik atskiru valdybos nutarimu galėjo būti priimtas kitos tautybės Lietuvos pilietis. 1939 m. draugijai priklausė 135 nariai, iš jų – 134 lietuviai (3 moterys) ir 1 žydas²⁶. Draugija visada pabrėždavo, kad jos valdybą sudaro tik lietuviai ir Lietuvos piliečiai²⁷. Tokią poziciją įtvirtino organizacijos steigėjai: žurnalistas Petras Babickas, valdininkai Kazys Laucius ir Marijus Audėjas, mokytojas Juozas Valentukonis, dailininkas Adomas Varnas²⁸. Iki pat Lietuvos fotomėgėjų sąjungos likvidavimo²⁹ buvo laikytasi šios nuostatos. Tai buvo ne tik tautišku, su pilietiškumu tapatintų pažiūrų deklaravimas, bet ir tam tikra opozicija žydų komercinei fotografijai. Čia turėjo įtakos ir viešoji ideologija, suabsoliutinus tautinį išskirtinumą – lietuviybės puoselėjimas akivaizdus draugijos narių kūryboje, „apdainuojančioje“ lietuvių kraštą.

Lietuvos fotomėgėjų sąjungos įsteigimo išvakarėse, 1932 m. gruodžio 18 d., Nepriklausomų dailininkų draugijos salone buvo surengta pirmoji personalinė žurnalisto ir rašytojo Petro Babicko paroda, kurioje autorius parodė net 300 įvairaus žanro darbų. Ta proga Juozas Tumas-Vaižgantas 1932 m. gruodžio 21 d. „Lietuvos aide“ paskelbė straipsnelį „Ar foto – menas?“ Vakarų Europoje taip suformuluotas autoritetingo rašytojo ir publicisto klausimas mažų mažiausiai būtų nesuprastas, o

Lietuvoje skambėjo kaip dienos aktualijas atliepanti retorika, deja, liudijanti atsilikimą ir provincialumą. J. Tumas-Vaižgantas svarstė, kad „ginčijamasi, ar fotografijos darbas gali būti meniškasis, kai vartoja mechaninį prietaisą. Menas, girdi, teesąs tada, kada plaukiąs iš įkvėptos sąmonės per išmiklintą ranką. Mes linkę esame manyti, kad šio klausimo neišsprendžia darbas pats savaime: ir fotoaparatu galima tikrai meniškai pagauti objektą ir mokytas tapytojas dažnai mechaniškai pakopiuoja gamtos vaizdus. Šį klausimą teišsprendžia pats meisteris. Jei jis meniškai įkvėptas, jei turi meninės nuovokos, tai menkiausį siužetą nufotografuos ir papieš meniškai... Jei fotografas ar tapytojas tegaudys realybę, tebus meisteriai, amatininkai.“ Tai nėra diletantiškas neišmanėlio tekstas. Jis gana tiksliai atspindi ir daugumos fotografų sprendžiamą dilemą: ar jie kuria meną, ar šiaip fotografuoja.

Tik antrąjį nepriklausomybės dešimtmetį gyvenančioje šalyje nebuvo išugdyto visuomenės skonio, teoretikų, galinčių padėti susivokti pradedančiam kūrėjui, pagaliau analogijų, pavyzdžių, kaip kuria kiti. Vidutinio socialinio sluoksniu fotografų kontingentui, retai išvykstančiam į užsienį ne tik mokytis, bet ir turistauti, buvo nepažįstama arba labai mažai pažįstama užsienio fotografija. Situacija pradėjo keistis rengiant kasmetines sąjungos parodas ir leidžiant jų katalogus. Vienas kitas fotografas (P. Babickas, K. Laucius) išdrįsdavo išsiųsti savo darbus į tarptautinius salonus, o dalyvavimas 1937 m. Paryžiaus meno ir technikos parodoje buvo neeilinis įvykis lietuvių fotografijai.

Pirmoji bendra paroda Žemės ūkio rūmuose Kaune atidaryta 1933 m. gruodį (eksponuota 44 autorių 880 darbų). Tarp gausaus būrio fotografų, prisistačiusių visuomenei pirmą kartą Fotomėgėjų sąjungos parodoje, buvo ne tik pastebėti, bet ir išskirti A. ir K. Lauciai: „didelio visų dėmesio susilaukia A. ir K. Laucių skyrius. K. Laucių ligi šiol suskubome pažinti kaip didelį foto teoretiką, šios srities žinovą. Jis gražaus fotografijos vadovėlio autorius. Dabar jis pasirodo ir nemenkesnis praktikas. Tai nepalyginamas momentų ir žmonių tipų gaudytojas. Visos jo nuotraukos darytos mažyčiu „Leica“ aparatu ir, nors daugelį kartų padidintos, vis tiek suteikia puikiausį įspūdį. Gal niekas iš eksponatų nėra taip kruopščiai parodai pasiruošęs kaip A. Lauciuvienė ir K. Laucius. Jau vien iš katalogo skaitant matyti, kad judviejų nuotraukos – tai plataus ir sudėtingo gyvenimo akimirksniai nuo kūdikystės dienų ligi šalto kapo. Čia randame linksmy ir liūdny, komišky ir tragiškų, retų ir paprastų gyvenimo momentų – lygiai kaip pačiame kiekvieno žmogaus gyvenimo kelyje.“³⁰

Pakeliui į modernius vandenis

Kryptingą kūrybinę veiklą pradėjusiems tik 4 dešimtmetyje fotografams pritrūko laiko subręsti ir prabilti modernia kalba, nors kaip tik prieškary atsirado palankios ir realios galimybės tobulinimuisi, originaliai saviraiškai bei naujoms idėjoms. Pres-



Antanina Laucienė. „Pardavėjų belaukiant“.
1937. Galerija



Kai Sengelov. „Lietus“.
1937. Galerija

tižine arena fotomenininkams tapo Lietuvoje pradėtas leisti tarptautinis fotografijos ir filmų mėnraštis „Galerija“ (redaktorius ir leidėjas Juozas Šakovas, nuolatiniai bendradarbiai Antanina ir Kazys Lauciai), ėjęs Anglijoje, Austrijoje, Belgijoje, Italijoje ir kitose šalyse. Lietuviška versija leista labai trumpai – 1937 m. (8 numeriai) ir 1938 m. pradžioje (2 numeriai). Tai buvo antrasis specialus periodinis³¹ ir pirmasis tarptautinis fotografijos meno leidinys šalyje, supažindinantis su Vakarų fotografų pasaulėžiūra, technikos naujienomis, skelbiantis tarptautinių salonų adresus, konkursų sąlygas, atveriantis lietuviams fotografams pasaulį, tuo pačiu ir juos pristatantis.

Pagrindiniai autoriai ir redaktoriai buvo A. ir K. Lauciai, formavę žurnalą ir rašę tekstus – teorinius straipsnius, komentarus spausdinamoms fotografijoms. Jie aiškinosi, kaip svetur rengiamos parodos³², mokė fotografuoti vaikus arba kaip dirbti pajūryje³³. A. ir K. Lauciai nenuilstamai diegė savo fotografijos supratimo ir vertinimo estetiką, tačiau svarbiausia – skatino fotografus keistis. Novatoriškumą žurnalo puslapiuose akivaizdžiai iliustravo lenko Władysława Bogackio, čeko Heinricho Andorffo, vokiečio Georgo Fricke'so, italo Cezare'o Giulio, japono Satoshi Ohwados ir kitų užsienio fotografų darbai. Greta publikuotos ir vietinį pripažinimą pelnusių lietuvių fotografijos.



Antanas Naruševičius. „Aš jau ateinu!“

1937. Galerija

Vis dar provincialų lietuvių mentalitetą išduodavo darbų aiškinimai. Išlaikydama tarptautinio žurnalo standartą, redakcija pedantiškai pateikdavo fotografijų atlikimo specifiką: aparato, juostos, popieriaus charakteristikas, fotografavimo sąlygas ir aptardavo kompozicijas, apšvietimo sprendimus. Pavyzdžiui, apie Antaninos Laučienės darbą „Pardavėjų belaukiant“ rašyta, kad „nuotrauka įdomi ne tik dėl savo būdingo turinio, kiek dėl gražių šviesos efektų, kuriuos atvaizduoti ne visuomet tepasiseka. Dėl šio apšvietimo senos moters figūra atrodo panašiai lyg Rembrandto piešinys. Žanro nuotraukų įdomumą visuomet sudaro tinkamas šviesų ir šešėlių pasiskirstymas. Kas liečia techniską šios nuotraukos pusę, kairioji moters pusė truputį per mažai apšviesta.“³⁴ Antano Naruševičiaus fotografijoje „Aš jau ateinu!“ recenzentas išvelgė „kasdienį veiksma – žmogus lipa į kopą. Čia pavaizduota tai, ką mes gyvenime nepastebime, nes esame įpratę kreipti dėmesį į tokius dalykus, kaip į kopimą. Nors mes ir nematome gerai šio vyro veido, tačiau ši nuotrauka verčia mus į ją įsižiūrėti. Kodėl? Dėl to, kad čia kasdieniškas parodytas mums iš naujos pusės. Įstrižai krentą šešėliai, marių pakrantės putos ir atramos taškas smėly, – kas pavaizduoja judesį, – suteikia šiai nuotraukai žavingumą ir natūralu-

mą.⁴³⁵ Be specialaus menotyrinio pasirengimo buvo nelengva aptarti kūrinis ir konceptualiai išdėstyti įžvalgas, todėl tekstas mėgėjiškas ir naivus.

Dar sunkiau sekėsi komentuoti užsienio fotografų darbus. Pavyzdžiui, danų autoriaus Kai'o Sengelovo darbe „Lietus“ redakciją sudomino originalus sprendimas: „šios nuotraukos autorius mums rašo, kad jis šią nuotrauką paruošęs konkursui, kurio tema buvus Lietus. Kadangi tuo metu jokio lietaus nebuvo, tai jis išėmęs langą, pastatęs jį ant stalo ir apšlakstęs glicerinu. Tenka pripažinti, kad autoriui puikiausiai pavyko atvaizduoti lietų.“⁴³⁶ Neturėdami tvirtų teorinių pagrindų spręsti ir atvirai svarstyti apie kičo fotografijoje apraiškas, jo patrauklumą arba, atvirkščiai, banalumą, komentarų autoriai vengė kritinių pasisakymų.

Austro Alberto Karpluso fotografijos „Garažas“ komentaras atskleidžia lietuvių mentaliteto, susiklosčiusio informaciniame vakuume, spragas: „moderniam motyvui būtina moderninė kompozicija. Natiurmortus ir senamiesčius pripratusiam fotografuoti, hypermoderninio milžiniško Venecijos garažo fotografavimas beveik neįmanomas dalykas. Čia ši problema labai įdomiai išspręsta. Priešingai visoms fotografijos taisyklėms visas paveikslas lygiagretės linijos šturkščiai perpjautas į dvi puses. Viršutinėje pusėje kyla šaltas trobesio vaizdas, apatinėje nuotraukos dalyje – tiesą sakant, jinai tik paveiksle apatinė pusė, o erdvėj tai tik priešakinis planas – stovi automobilio priešakinė dalis. Sunku įsivaizduoti ryškesnį kontrastą, o tuo tarpu automobilis ir garažas juk tampriausiai vidujai susiję. Trobesy nieko daugiau, kaip tik tiesios, šviesios linijos ir brūkšniai, o automobily – įvairios tamsios kreivės ir lankai.“⁴³⁷

Fotografai, žinoma, suprato, kokia praraja skiria juos nuo modernaus vakarietiško pasaulio, todėl ieškojo priemonių jį pažinti.

Prieškary Lietuvoje surengtos pirmosios tarptautinės parodos. 1938 m. gegužę Karininkų ramovės salėje buvo atidaryta penktoji jubiliejinė ir tuo pačiu pirmoji tarptautinė paroda, kurioje eksponuoti 34 užsienio (JAV, Olandijos, Šveicarijos ir kt.) ir 30 lietuvių fotografų darbai⁴³⁸. 1938 m. liepą Kauno Vytauto Didžiojo kultūros muziejuje Lietuvių draugija SSSR tautų kultūrai pažinti surengė Sovietų fotografijos parodą⁴³⁹, kurioje šalia revoliucijos šauklio Fiodoro Kislovo „Stalinas darbe“ arba „Molotovas savo darbo kabinete“ buvo eksponuoti ir rusų avangardo lyderio Aleksandro Rodčenkos „Lenktynės“, „Sportininkų parade“, „Piramidės“ ir kiti darbai.

1940 m. balandžio 14–28 d. Vilniuje, Prekybos ir pramonės rūmuose, Lietuvos fotomėgėjų draugija ir Lietuvos matininkų ir kultūrtechnikų sąjungos fotosekcija surengė bendrą parodą. Tai buvo pirmasis prisistatymas Vilniuje ir taip jau fatališkai sutapo – paskutinė, tarsi apibendrinanti vieną Lietuvos fotografijos etapų paroda. Ją kuravo ir fotografijas atrinko K. Laucius, K. Daugėla ir A. Giedraitis, tad atsitiktinių darbų nebuvo. Pirmą kartą nuodugniai susipažinęs su kauniečių kūryba



Albert Karplus. „Garažas“.

1937. Galerija

Vilniaus fotografas Janas Bułhakas parodą įvertino statistiškai: iš 44 dalyvavusių autorių 31 pavadino fotografikais (t. y. menininkais), o iš 234 darbų išskyrė 84 fotografikos kūrinis. Tarp paminėtų autorių buvo Antanina ir Kazys Lauciai, Vytautas Augustinas, Steponas Kolupaila, Kazys Daugėla, Povilas Karpavičius, Antanas Naruševičius, Julius Miežlaiškis ir kiti. J. Bułhakas gana santūriai pastebėjo, kad paroda pozityviai pristato jauną lietuvių fotografijos meną ir taikliai išvelgė jo „konservatyvų ir peizažinį pobūdį“⁴⁰.

Tik keli mėnesiai buvo likę iki sovietinės okupacijos, tad lietuvių fotografams pritrūko laiko apmąstyti ir įvertinti retrospektyvą, juo labiau ieškoti naujų išraiškos formų. Išlikusių ir likusių Lietuvoje fotografų kūryba buvo įsprausta į stalininės ideologijos rėmus. Konceptualus modernizmas atsiskleidė tik atlydžio metais Adaukto Marcinkevičiaus, Antano Sutkaus, Algimanto Kunčiaus, Romualdo Rakausko darbuose, bet tai jau kita, pokario, karta.

Išnašos

- ¹ Vienas pavyzdžių yra Lietuvos moderniosios dailės klasikės Domicelės Tarabildienės fotografijos archyvas, pristatytas dr. Giedrės Jankevičiūtės – 2002 m. Lietuvos dailininkų sąjungoje ir Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje buvo surengta paroda „Nematyta ir nepažįstama Domicelė Tarabildienė: fotografijos ir fotografika“ ir išleistas jos katalogas.
- ² Už suteiktą informaciją straipsnio autorė dėkinga Lietuvos išsilavinimo instituto mokslo darbuotojui Linui Saladukui.
- ³ Suimtojo Kazio Lauciaus anketa ir pažyma, sudaryta pagal asmens bylą nr. 1313, Lietuvos ypatingasis archyvas (toliau – LYA), f. K–1, ap. 58, B. b. P13125, l. 1, 3, 14.
- ⁴ 1942 m. balandžio 14 d. kaltinamoji išvada, Sverdlovskas, *ibid.*, l. 18.
- ⁵ Pažyma apie Kazio Lauciaus sušaudymą, *ibid.*, l. 29.
- ⁶ 1989 m. liepos 24 d. LTSR prokuratūros reabilitavimo pažymėjimas, *ibid.*, l. 21–3.
- ⁷ Antaninos Laucienės 1942 m. vasario 8 d. laiškas Irbito NKVD II skyriaus viršininkui, *ibid.*, l. 4.
- ⁸ 1989 m. liepos 12 d. pažyma, *ibid.*, l. 23, 24.
- ⁹ Kratos suimtojo Kazio Lauciaus namuose (Kaunas, Šakių g. 13–13) 1941 m. birželio 14 d. protokolas, *ibid.*, l. 6.
- ¹⁰ Fotografai savo archyvą galėjo saugoti Kaune, namuose Šakių g. 13–13, arba *Policijos* redakcijoje, Donelaičio g. 13, tačiau iki šiol jo aptikti nepavyko.
- ¹¹ Lietuvos fotografų profesionalų draugijos įstatai, registruoti 1926 m. kovo 13 d. Kauno miesto ir apskrities viršininko raštinėje, Lietuvos centrinis valstybės archyvas (toliau – LCVA), f. 1367, ap. 1, b. 689, l. 4v.
- ¹² *Ibid.*, l. 1.
- ¹³ *Ibid.*, l. 9.
- ¹⁴ Lietuvos fotografų profesionalų draugija, kaip ir kitos Nepriklausomos Lietuvos organizacijos, uždaryta 1940 m. rugpjūčio 26 d. vidaus reikalų ministro sprendimu.
- ¹⁵ Lietuvos fotografų profesionalų draugijos statistikos žinios, parengtos 1939 m. liepos 15 d. pirmininko Misejaus Arono Vidaus reikalų ministerijos Spaudos ir draugijų skyriui, LCVA, op. cit., l. 35.
- ¹⁶ 1937 m. fotosekciją sudarė 86 nariai: 44 matininkai, 32 kultūrtechnikai, 10 žemėtvarkos įstai-gų tarnautojų. Lietuvos foto kronika, *Galerija*, 1937, nr. 2, p. 34.
- ¹⁷ Kazys Laucius, „Kraštotosy fotografija“, *Galerija*, 1937, nr. 2, p. 39.
- ¹⁸ P. Pamataitis, „Kulkų tyrinėjimas“, *Policija*, 1934, nr. 9, p. 136, 137.
- ¹⁹ Kazys Laucius, „Policijos tarnautojas turi mokėti fotografuoti“, *Policija*, 1934, nr. 11, p. 178.
- ²⁰ Kazys Laucius, „Policija ir teismas“, *Policija*, 1932, nr. 2, p. 27, 28; „Jau įkurtas Lietuvos policijos sporto klubas!“, *ibid.*, nr. 13, p. 224; „Pirmoji čikagiško banditizmo Lietuvoje auka – policijos tarnautojas“, *ibid.*, nr. 14, p. 243–245, „Baudžiamojo statuto ir baudžiamosios teisenos įstatymo pakeitimai“, *ibid.*, 1940, nr. 12.
- ²¹ Informacija apie 1934 m. liepos 25–30 d. pasienio stovyklą Nidoje ir anoniminė fotografija „Pasienio policijos stovyklos Nidoje fotoparodėlė“, *Policija*, 1934, nr. 15–16, p. 239, 251.
- ²² Lietuvos policijos sporto klubo Kauno skyriaus valdybos surengto fotografijos konkurso „Policistas tarnyboje“ rezultatai, *Policija*, 1933, nr. 24, p. 419.
- ²³ Adomas Vėtra, „Fotodailininkė B. Tallat-Kelpšaitė“, *7 meno dienos*, 1929, nr. 39, p. 8.
- ²⁴ Lietuvos fotomėgėjų sąjungos įstatai, registruoti 1932 m. gruodžio 27 d. Kauno apskrities viršininko įstaigoje, redaguoti 1936 m. gruodžio 14 d. pagal naują Draugijų įstatymą (Lietuvos fotomėgėjų sąjunga pavadinta Lietuvos fotomėgėjų draugija), LCVA, f. 1367, ap. 1, b. 688, l. 7. *Ibid.*, l. 1.
- ²⁵ Lietuvos fotomėgėjų draugijos statistikos žinios, parengtos 1939 m. spalio 24 d. pirmininko Antano Giedraičio Vidaus reikalų ministerijos Spaudos ir draugijų skyriui, *ibid.*, l. 27, 28.
- ²⁷ Pirmosios valdybos nariai: pirmininkas prof. Steponas Kolupaila, vicepirmininkas Antanas Bendoravičius, sekretorius Juozas Valentukonis, išdininkas Pranas Gaizutis, ūkio vedėjas Antanas Giedraitis. Žinios apie Lietuvos fotomėgėjų draugijos vadovybės sudėtį 1937 m., 1938 m., *ibid.*, l. 5, 21, 23.
- ²⁸ *Ibid.*, l. 4.
- ²⁹ 1940 m. rugpjūčio 26 d. draugija laikinai einančio pareigas vidaus reikalų ministro nutarimu buvo uždaryta: „išžiūrėjęs Lietuvos Foto Mėgėjų draugijos bylą (reg. nr. 1220) radau, kad esamomis sąlygomis tolimesnis šios organizacijos veikimas yra nebesuderinamas su valstybės saugumo reikalais, todėl, pagal Draugijų įstatymo 48 str. (V. ž., nr. 522) nutariau Lietuvos Foto Mėgėjų draugiją uždaryti“. 1940 m. rugpjūčio 26 d. nutarimas, *ibid.*, l. 30.
- ³⁰ A. B., „Faktai ir idėjos“, *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 156, p. 1054.
- ³¹ Pirmasis fotografijos žurnalas „Foto mėgėjas“ leistas Lietuvos fotomėgėjų sąjungos 1933–1934 m. Kaune. Išėjo du numeriai.
- ³² Kazys Laucius, „Kaip svetur ruošiamos parodos“, *Galerija*, 1937, nr. 5, p. 137

³³ Antanina Laucienė, „Kaip fotografuoti vaikus“, *ibid.*, nr. 6, p. 177; „Atsargiai pajūryje“, *ibid.*, nr. 3, p. 97.

³⁴ Fotografija sukurta fotokamera „Retina“, naudojant juostą „Kodak Panatomic“, spalio mėnesį, 13 val., saulei šviečiant, taikant diafragmą 5,6, filtrą nr. 1, apšvietimo laiką 1/50 s, atspausdinta ant popieriaus „Agfa Brovira-Royal“, skelbta žurnale „Galerija“, 1937, nr. 6.

³⁵ Fotografija sukurta fotokamera „Rolleiflex“, naudojant juostą „Agfa-Isoschrom“, liepos mėnesį, 11 val., saulei šviečiant, taikant diafragmą 11, geltoną filtrą, apšvietimo laiką 1/100 s, atspausdinta ant popieriaus „Agfa-Brovira“, skelbta žurnale „Galerija“, 1937.

³⁶ Fotografija sukurta fotokamera „Leica“, naudojant panchrominę juostą, taikant diafragmą 3,5. Fotografuota kambaryje, apšviečiant iš viršaus ir apačios, skelbta žurnale „Galerija“, 1937, nr. 2.

³⁷ Fotografija sukurta veidrodiniu aparatu Venecijoje birželio mėnesį, 10 val., saulei šviečiant, skelbta žurnale „Galerija“, 1937, nr. 1.

³⁸ Steponas Kolupaila, „Pirmoji tarptautinė fotoparoda Lietuvoje“, *Židinys*, 1938, nr. 5–6, p. 752–754.

³⁹ *Sovietų fotografijos paroda: Sovietų foto parodos katalogas*, 1938. VI.7–17, Kaunas, 1938.

⁴⁰ P. Sledzevskis, „Kauno fotografijos paroda“, *Naujoji Romuva*, nr. 17, p. 363.

Antanina and Kazys Lauciai.

Unrealized Modernism in Photography: the Generation of Wars

Margarita Matulytė

This publication aims to rehabilitate the work of the leading interwar photographers Antanina and Kazys Lauciai, and at the same time to reflect on their – the generation of wars – drama of unrealized potential. The article discusses the functioning of photography in the interwar period, appreciates the possibilities for a modern artistic medium and defines the historical circumstances that broke it off. On the basis of the criminal case from the Lithuanian Special Archive, the author managed to trace the fate of the photographer and partly that of his wife. K. Laucius was shot in 1942 in Sverdlovsk, and his wife was deported to the Altay region but her further fate is unknown. Their creative heritage has also vanished.

The main field of creative activities of the husband and wife Lauciai, serving in the Lithuanian police, was photography. At the initiative of Laucius, a photographic section was established under the Lithuanian police sports club in 1932. The newspaper *Police* was copiously illustrated with the works of the best Lithuanian photographers, and it often published articles on the issues of photography theory and practice. Laucius was one of the co-founders and the most active members of the Lithuanian Association of Amateur Photographers, the author of a methodological publication and the first textbook for amateur photographers *Everybody can Photograph* (1937, 1938), the strategist of photography art in Lithuania. The works by the Lauciai were displayed at exhibitions and published in the press.

In the course of the first decade of independent Lithuania the most active were atelier and press photographers, who in 1926 founded the Society of Lithuanian Professional Photographers and reinforced the functioning of their guild. The photographic section established in 1935 under the Association of Lithuanian Land-Surveyors and Cultural Technicians developed ethnographic photography. The Lithuanian Association of Amateur Photographers (since 1936 – society) established in 1933 was concerned with the dispersion of photography art: it organized annual exhibitions and published catalogues. The new international photography and film monthly *Gallery* published in Lithuania became a prestigious arena for photography artists. It familiarized the reader with the world perception and novelties of Western photographers, opened the world to Lithuanian photographers and together presented them. One of the most significant events in Lithuanian interwar photography was a joint exposition arranged by Kaunas – based photographers in 1940 – the first presentation in Vilnius and the last, seemingly summing up one of the stages of Lithuanian photography, exhibition.

The photographers, whose purposeful creative activities began only in 1930s, lacked time to mature and articulate their ideas in a modern idiom, although it was the prewar period when favorable and real possibilities for perfection, original self-expression and new ideas emerged.

Ramutė Rachlevičiūtė

Leono Katino gyvenimo aprašymas: retorika ir realybė

Asmeninį šio straipsnio autorės susidomėjimą ir suinteresuotumą pakurstė išskirtinai artistiška Leono Katino laikysena, bendravimas su žiūrovais įvairiuose Vilniaus Dailės parodų rūmuose vykusių renginiuose ir ypač gegužės mėnesiais rengtose *Dailės dienose*, kur jis noriai su eiliniaisiais lankytojais postringaudavo apie meną, ne tik ir ne tiek apie savo, kiek apie kolegų kūrinčius. Įsiminė ir fragmentiški pokalbiai su tapytoju, ir pirmieji abstraktūs dailininko tapybos darbai, eksponuoti XX a. 7 deš. pab. – 8 deš. Vilniuje, viešojoje vietoje, t. y. Dailės fondo salone Vokiečių gatvėje (prie Dailės parodų rūmų). Šių drobių pavadinimai – „Teatras“, „Lėlės“, „Improvizacijos“. Nors kai kas ir rašė, kad tai tik pusiau abstrakcija, tačiau juos įsiminiau kaip pirmuosius viešai eksponuotus abstrakčius tapybos darbus.

Mane sudomino „tarybinė“ tapytojo autobiografija, rašyta gūdžiais sovietiniais laikais, 1948 m.¹ Bodėdamasi istoriniu chronologiniu tyrimu, susivilioji kitokiais, ypač psichologiniais, tyrimo metodais, kurie įgalina autobiografiją perskaityti jei ne daugiasluoksniškiau, tai nors atskleisti vieną kitą atodangą. Asmenybės psichologijoje tokių tyrimo metodų nestinga – tai kokybiniai metodai, kai tiriami tekstai, turinys, atliekama fenomenologinė analizė. Galima būtų pasitelkti kai kurių gelmių psichologijos atstovų, nukreipiančių analizę į individo elgesį, patirtį, kurią nulemia vidinės nesąmoningos jėgos ir kt., bandymus. Ar tapytojo gyvenimo aprašymas „pasiduotų“ ir „atsivertų“ Alfredo Adlerio individualiosios psichologijos įrankiams? Gal geriau čia tiktų Vytauto Kavolio istorinė-socialinė psichologija, „kur daugiausia dėmesio skiriama savitarpio ryšiams tarp socialinių-struktūrinių ir asmenybės pokyčių“², bei istorinė-kultūrinė psichologija, kur domimasi asmenybės modelių ir socialinės organizacijos pokyčių sąveika. Kaip šiandien galima būtų analizuoti dailininko autobiografiją? Analogų netrūksta. Čia tiktų prisiminti įvairių epochų, skirtingų šalių dailininkų gyvenimo aprašymus.

Ką daro dailėtyrininkai, kai imasi (auto) biografijos analizės? Stengiasi atkurti meistrų, kūrusių tam tikru laiku, savijautą, tyrinėja psichologinius aspektus (savižina, profesionalumo statusą, aplinką, kurioje gyventa, amžininkų požiūrį į menininką, kaip jie suprato jo kūrinis, ir meninės būties aspektus. Svarbu būtų turėti duomenų ir apie Leono Katino tipologinius autobiografijos panašumus su kitų tarykario ir pokario metais dailininkų parašytais gyvenimo aprašymais.

Menininko autobiografija galėtų būti ganėtinai neįdomi, ypač jeigu ji rašyta ne sau, ne publikai, bet darbdaviui. Skaitydama mašinėle spausdintą devynių puslapių dailininko gyvenimo aprašymą, supranti, kad šis atvejis kitoks.

Jau Herodotas teigė: „Žmogaus būdas – jo lemtis“. Tapytojo Leono Katino (1907–1984) asmenybė skirtingais laikotarpiais įvairiuose leidiniuose pateiktuose jo biografijos variantuose atsiskleidžia vis kitaip, o neretai ir neatpažįstamai. Nelygu, kurios personalinės parodos katalogo įvadą skaitai – ar pomirtinės 1994 m. parodos, surengtos „Lietuvos aido“ galerijoje, ar pokario metų, ar tarybinėje „žaliojoje“, ar tarybinėje „raudonojoje“ enciklopedijoje. O dar iki raidės „K“ nepriartėjo „Visuotinė lietuvių enciklopedija“, dar nepasirodė Lietuvos dailininkų biografijų tomas.

Leono Katino kūryba tikrai gausi, nevienalytė ir susijusi su trečiuoju XX a. ketvirčiu. Politinei-visuomeninei atmosferai kintant, daugiau ar mažiau šylant, enciklopedijose surašytose dailininkų biografijose „atsiranda“ naujų faktų, leidžiančių susidaryti vaizdą ne tik apie menininko priklausomybę ir santykius su tapybos „cechu“, bet ir apie platesnius žmogaus interesus, pomėgius. 1979 metų enciklopedijoje išspausdinta biografija³ skiriasi nuo ankstesnių tuo, kad ji išsiplėtė ir atsirado anksčiau nemintų biografinių faktų (pvz., užsimenama apie aktorystę).

Paskutinis XX a. dešimtmetis suteikė galimybę naujai ir neretai visai neatpažįstamai surikiuoti vieno ar kito Lietuvos žmogaus gyvenimo ar kūrybos faktus. Net tokių dailininkų, kurių biografijas, atrodo, mintinai mokėjai. Daugeliu atveju tai tikrai ne tik ir ne tiek prisitaikymas prie pakitusių visuomeninio gyvenimo sąlygų, bet tikrosios, sovietiniais metais nuslėptos žmogiškosios ir menininko tapatybės atsiskleidimas.

„Lietuvos aido“ galerijos išleistame kataloge randame tekstą, kurį 1994 m. gruodžio 13 d. L. Katino sūnus Linas užrašė kaip mamos prisiminimus. Trumpame biografiniame dailininko pristatyme, ko gero, dėmesys kreipiamas į sovietiniais laikais praleistus faktus: pabrėžiama dailininką buvus dar ir karininką, aktorį, o istoriniai faktai išdėstyti vadovaujantis emociniu intelektu.

L. Katinas – išskirtinė asmenybė: mokytojas, karininkas, aktorius, dailininkas. Paskutiniame prieškarinio dešimtmetyje šalia dviejų galingų – mokytojo ir karininko – karjeros linijų ir bepradedančių ryškėti aktoriaus talento pėdsakų keistu būdu įsispreadžia pats svarbiausias, anot paties dailininko, gyvenimo tikslas ir prasmė – noras tapti tapytoju. „Gal ir šiandien tebemokytėjaučiau, jeigu vėl ne ta tapyba“⁴, –

1948 m. baigęs Vilniaus dailės institutą ir trejus metus ten pat atidirbęs, rašė 41 metų sulaukęs dailininkas. Vadinasi, tapybą L. Katinas suvokė kaip pridera profesionalui – t. y. kaip pagrindinį užsiėmimą, kuriam skiriamas visas darbingiausias laikas. Žinoma, ji turi būti ir pragyvenimo šaltinis. Tad ko XX a. 4 dešimtmetyje dirbdamas mokytoju iš tikrųjų siekė Leonas Katinas – gilesnių dailės studijų, aktoriaus ir karininko karjeros?

A. Adleris teigia, kad „(...) *pavienu žmogaus psichikos gyvenimo reiškinių anaipol negalima laikyti nepriklausomomis atskirybėmis*, juos suprasti įmanoma tik pripažinus, kad jie visi sudaro neišardomą visumą, ir išvelgus žmogaus raidos liniją (*Bewegungslinie*), gyvenimo šabloną (*Lebenschablone*), stilių bei suvokus, kad slaptas vaiko elgsenos tikslas sutampa su suaugusio žmogaus elgsenos tikslu. Trumpai tariant, stubinamai aiškiai atsiskleidė, kad *psichikos raidos* požiūriu iš viso neįvyko jokių pokyčių, gal kiek pasikeitė išorinė psichikos reiškinių forma, jų konkretus, verbalinis pavidalas, t. y. fenomenai, bet jų pagrindas, tikslas ir dinamika, visa, kas psichikos gyvenimą stumia link tikslo, nepakito“⁵. Alfredas Adleris daro išvadą, kad žmonės labai sunkiai vaduojasi iš ankstyvoje vaikystėje susiformavusio elgesio šablono⁶.

Taigi pradėkime nuo vaikystės. Sakyčiau, prie tipiškų tarpukario Lietuvos dailininkų vaikystės ir jaunystės nutikimų galima priskirti nupieštą mokytojo karikatūrą, už kurią L. Katinas pelnė klasės draugų pasitikėjimą ir už ką skaudžiai nukentėti teko P. Kalpokui: „Nupiešęs mokytojo karikatūrą ant krosnies, jis buvo pašalintas iš Mintaujos gimnazijos“⁷.

L. Katino gabumų nuo jaunumės, atrodo, būta išties nemenkų. Juos aprašydamas Leonas Katinas prabilo kone pagyrūnišku Benvenuto Čelinio balsu: „Aš esu tikras, kad man nebūtų pavykę anomis, buržuazinės santvarkos, aplinkybėmis mokytis, jeigu būčiau neturėjęs įgimtos „profesijos“ – būtent – sugebėjimo piešti“⁸. Tik įstojęs į Panevėžio mokytojų seminariją, po istorijos pamokos lentoje kreida nupiešė mokytojo šaržą, kuris, pasak dailininko, „taip užimponavo klasės draugus, kad beveik visi, kurių tėvai laikydavo mokinius, kvietė mane eiti pas juos gyventi“⁹.

L. Katinas rašė, kad 1927 m. baigęs dvimečius mokytojų kursus Utenoje, išvyko į Panevėžį – toliau mokslo siekti su pusantrą lito kišenėje¹⁰. 1930 metais buvo priimtas į trečiąją Panevėžio mokytojų seminarijos kursą. Seminariją baigęs ir atlikęs karinę prievolę, 4 dešimtmetį su pertrūkiais mokytojavo Rudaminos, Sargėnų, Mažųjų Lapių, Netičkampio mokyklose.

Pradėjęs vaidinti Marijampolės dramos mėgėjų teatre, II pasaulinio karo metais tapo šiaulių dramos teatro aktoriumi (nuo gimnazijos antrosios klasės, „kur buvau ir ką bedirbau – scenos ir tapybos nepamečiau“¹¹). Taigi ne viena, o dvi svarbiausios veiklos sritys – tapyba ir aktorystė. Visa ši įvykių įvairovė, blaškymasis, veiklos kaitaliojimas – noras užsitikrinti kasdienės duonos kąsnį ir sutaupyti pinigų meno

studijoms. Tapytojas rašė: „Dalyvavimas vaidinimuose man turėjo ir medžiaginės reikšmės: po vaidinimo visados artistams suruošdavo gerą vakarienę, kartais už mane sumokėdavo už mokslą, ar nupirkdavo ką nors“¹². „Ir aš supratau, kad aš, kaip nesistengčiau, – ir teatro ir tapybos srity – esu ir liksiu tik diletantas, nors pajėgesnis už savo provincijos bendradarbius. Daug kas man nuolat sakydavo, kad man reiktų studijuoti meną. Taip susidarė nepaprastas noras įstoti į Meno Mokyklą.“¹³

Paskutinįjį prieškarį dešimtmetį L. Katinas stengėsi gyventi, dirbti kuo arčiau Kauno, kur 1933–1935 m. Meno mokykloje, priimtas į antrąjį bendrojo skyriaus kursą, mokėsi tapybos ir piešimo. L. Katinas mokytojavo pradžios mokykloje Mažosiose Lapėse (penkiolika kilometrų nuo Kauno) ir kasdien važinėdavo į Kauno meno mokyklą, kur lankė paskaitas. Jis pasakojo: „Neturėdamas tikro supratimo apie studijas, o tik (...) motociklą ir du metus – žiemą vasarą, visokiam orui esant, kasdien, nepraleisdamas lankiau popietinius Meno Mokyklos užsiėmimus. (...) kada tarp Kauno ir Mažųjų Lapių kelias pasidarydavo neišvažiuojamas – važiuodavau aplink – plentū. Paplentėje palikdavau motociklą pas valstietį daržinėje, eidavau 2 1/2 kilometro mišku iki Neries, keldavausi valtimi, už ką reikėdavo kaskart mokėti valtininkui po 2 litus, o blogam orui esant, valtininko naktį neprišaukdavau, tada tekdavo eiti iki Karmėlavos miestelio prie kelto dar plius 6 kilometrus. Ir taip kartais mano kelionė trukdavo 4 ar 5 valandas. (...) Tačiau norint užbaigti visą mokyklą, reikia pereiti į specialybės kursą, o čia darbas vyko jau iš ryto. Čia joks pasiryžimas negalėjo man padėti, nes iš ryto iki 14 val. aš pats turėjau kitus mokytis.“¹⁴

L. Katinas, kaip ir daugelis kitų, studijavusių Kauno meno mokykloje, į studijas atvykdavo po pietų. Iki pietų mokydavo kitus, o po pietų studijuodavo pats. Nebepajėgdamas mokslo bei darbo suderinti, išstojo iš ketvirtojo Kauno meno mokyklos kurso ir nenuilstamai ieškojo kitokių kelių išsvajotam tikslui pasiekti, net Karo mokyklos variantą išbandė. Karininkų kursas baigė tik todėl, kad svajotojui likti Kaune („1935 metais liepos mėnesį įstojau į 10 mėnesių kursą aspirantams, tikėdamasis baigęs patekti į Kauną, bet buvau nukeltas į Marijampolę“¹⁵). Leono Katinos karinė karjera baigėsi 1941 m. sausio 9 d.

Tapytojas teigė: „Aš pirmąkart savo gyvenime parašiau tokį išsamų ir visapusišką gyvenimo aprašymą. Mano visas gyvenimas – tai pastangų grandinė, siekiant tikslo, kurį aš galų gale pasiekiau, turėdamas 41 metus amžiaus (...). Tas tikslas – aukštasis meno mokslas.“

Visi kiti mano mokslai bei tarnybos tai tik priemonės, tramplynai pasiokėjimui į aukštesnę meno pakopą.“¹⁶ Aukštesnė meno pakopa – tai aukštasis mokslas ir dėstytojavimas Vilniaus valstybiniame dailės institute.

„Alfredo Adlerio individualiojoje psichologijoje svarbiausia sąvoka yra *kompensacija*. Individuas ateina į pasaulį, kuriame visi kiti stipresni. Dėl savo silpnumo (...)

jis priverstas per vargą, kuo nors kompensuodamas išsikrovoti savo socialinės galios dalį. Adleris nuolat tvirtina, kad suprasti žmogų, vadinasi, suprasti jo galutinius tikslus („gyvenimo schemą“). Kadangi šios gyvenimo gairės susiformuoja jau ankstyvoje vaikystėje, daugelis žmonių jų neišsąmonina. Tuo Adleris nusako visiems būdingą bendrą tikslą – pranašumo siekimą.²⁷

L. Katinas savo autobiografijoje rašė: „1940 metais kūrėsi daug naujų teatrų. Ir Marijampolėje buvo pradėta daryti žygiai steigti profesionalinį Dramos Teatrą. Buvau deleguotas Švietimo Ministerijon rūpintis Teatro steigimo reikalui. Man buvo pavesta paruošti artistus ir aš kelis mėnesius vedžiau dramos studiją – ruošiau būsimuosius aktorius. Tam aš buvau pakankamai pasiruošęs. Kada aš atsidūriau kariuomenėje ir nutrūko tiesioginės mano studijos, aš čia, be instensyvios meno praktikos, griebiausi teoretinių studijų: išsirašydavau iš Maskvos meno žurnalus – „Tvorčestvo“, „Iskustvo“ (...), Stanislavskio, Sachnovskio, Nemirovič-Dančenkos, Vachtangovo, Rapoporto ir kitų autorių veikalus. „Taip susidarė pas mane virš 500 knygų Teatro ir Meno klausimais (...). Jau turėjau savo bibliotekėlėje arti dviejų tūkstančių egzempliorių.“¹⁸

Marijampolės teatro įkūrimui sustojus, L. Katinas nusprendė dalyvauti konkurse (paskelbtame 1941 m. vasario mėnesio spaudoje) dėl darbo Šiaulių valstybiniame dramos teatre: „Konkurse dalyvavo arti šimto kandidatų, o vietų buvo vos trys. Aš išlaikiau konkursinius egzaminus pirmuoju. (...) Čia baigiau prie Teatro veikusią Dramos studiją. Teatrinėje mano veikloje užsibaigė mėgėjiškasis periodas ir prasidėjo profesionalinis.“ Apie darbą teatre karo metais L. Katinas rašė: „Repertuaras buvo daugiausia pramoginis. Vaidinau išimtinai charakteringas roles „Pūkio pini-guose“, „Kosmetika“, P. Vaičiūno „Naujuose žmonėse“, Šilerio „Klastoje ir meilėje“ ir eilėje kitų pjesių.“¹⁹

„(...) mano butas Šiauliuose su visu turtu sudegė. Visa šeima likome taip, kaip stovime. (...) jau nuo seniai mane ėmė noras užbaigti tą dvilypumą – (teatras ir tapyba).“²⁰ O gal ir trilypumą? Karininko karjera neatrodo tokia jau nesvarbi. Pasitelkus psichokultūrinį Vytauto Kavolio nurodytą Huizingos krizės asmenybės konceptą, kuris anaipitol nežymi kokybinio, vertybinio požiūrio ir neapima visos asmenybės sistemos, o daugiau apeliuoja į savivokos modelį²¹, galima teigti, kad Leonas Katinas – „antinomiška asmenybė“ (išsisklaidęs indentitetas, nesugebėjimas skirti savęs nuo kito, atvirumo ir gyvumo vertinimas, didesnis pasitikėjimas jausmais, o ne taisyklėmis, padarinių nepaisymas). Jam būdingas „neaiškumo-intensyvumo mechanizmas“ (nuolatinis intensyvių patyrimų poreikis tampa būdu nugalėti vidinį išsisklaidymą ir asmeninio identiteto stoką, kas sukelia didelį elgesio nepastovumą).²²

„Baigus Dailės Institutą turėjau daugybę pasiūlymų: kvietė grįžti į Šiaulių teatrą, eiti į operą dekoratorium, į Panevėžio dramos teatrą, į Vilniaus Dramos teatrą“²³.

1945–1948 m. L. Katinas studijavo tapybą Vilniaus valstybiniame dailės institute, su pagyrimu apgynė diplominį darbą „Garvežių remonto depo“. Studijas pradėjo, kaip baigęs du kursus Kauno meno mokykloje, ketvirtajame tapybos fakulteto kurse. Dar besimokydamas paskutiniame kurse buvo paskirtas laborantu, po metų – vyr. laborantu, po poros mėnesių – sandėlininku. Po baigimo vienerius metus buvo ir instituto muziejaus vedėjas. Į penktą dešimtį įkopus tapytojas dirbo įvairius darbus, tačiau pedagoginis darbas jam patikėtas nebuvo. Suvokdamas savo biografijos „netolygumus“, tapytojas darbdavio dėmesį kreipia į savo vaikystę, paauglystę.

1951 m., kai Vilniaus ir Kauno dailės institutai buvo jungiami į Lietuvos valstybinį dailės institutą, buvo paranki proga atsisakyti ideologiškai neparankių dėstytojų ir priimti naujus – patikimesnius. 1951 m. Leono Katino gyvenimo aprašyme randame privalomus, bet palyginti švelniai pateiktus tų metų oficialiems raštams privalomus tėvų – religingos motinos ir piktnaudžiaujančio alkoholiu tėvo – „socialinės kritikos“ elementus. Trylikos metų likus be mamos, prasidėjo laisviausias, bet ir vargingiausias gyvenimo laikotarpis su neturinčiu nuolatinio uždarbio tėvu. Tai iš mažens išugdė jo savarankiškumą. Dailininkas pasakojo: „Buvau visad alkanas ir nuplyšęs, neturįs nuolatinio kampo, visad jaučiąs savo socialinės kilmės šlampą – „benamis“²⁴.

L. Katino gyvenimo aprašymas turėjo apeliuoti į šio oficialaus dokumento (darbinės charakteristikos) skaitytoją, t. y. darbdavio, sąžinę, jausmus, vaizduotę. Autobiografijos autorius, būdamas antros klasės mokinys, jau užsidirbdavo pragyvenimui piešdamas krautuvininkui, tapydamas pagal reprodukcijas. Mažai įtikėtina, bet ir čia dailininkas daro ideologiškai svarbų reveransą, kad „pirmieji tapybos mokytojai buvo Tretjakovo galerijos reprodukcijos – atvirutės, kurios tada, nežinau kuriais būdais, buvo labai paplitę. Levitaną, Šiškiną, Aivazovskį, Repiną, Vasnecovą ir daugelį kitų esu dešimtimis kartų perkopijavęs.“²⁵ Žinia, pokario metais rusų kilnojamų parodų dalyvių kūrybos tradicija buvo vienintelė visuotinai pripažinta ir neginčytina.

„Neutralių prisiminimų nėra. Prisiminimo reikšmę galime įvertinti tik išsiaiškinę galutinį ketinimą, kuriuo grindžiamas tas prisiminimas. Svarbu, kodėl vienus dalykus prisimename, kitus pamirštame. Prisimename tokius įvykius, kuriuos verta ir naudinga prisiminti, kad tam tikras psichikos polinkis galėtų toliau gyvuoti, ir pamirštame tokius, kuriuos pravartu pamiršti dėl tos pačios priežasties. Žodžiu, tvirtiname, kad atmintis irgi pasitelkiama iš esmės tam, kad padėtų deramai prisitaikyti prie įsivaizduojamo tikslo.“²⁶

Dailininkas rašė: „Per savo gyvenimą mokyklos suole prasėdėjau 22 metus ir išėjau sunkią ir didelę paties gyvenimo mokyklą.

Šiuo metu man atrodo, kad nesu naudingai panaudotas. Jaučiuosi pakankamai subrendęs bei pasiruošęs ir noriu dirbti atsakomingesnį darbą.“²⁷

1951 m. spalio 9 d. Leono Katino pasirašytas išsamus gyvenimo aprašymas porą metų rezultatų nedavė. 1949 m. rugpjūčio 27 d. laikinai einantis VDA direktoriaus pareigas Antanas Gudaitis laikinai skiria Leoną Katiną nuo tų pat metų rugsėjo 1 d. vyr. dėstytoju. Tačiau rugsėjo 27 d. Meno reikalų valdybos viršininkas Juozas Banaitis nesutinka tvirtinti šio paskyrimo ir po dviejų dienų Antanas Gudaitis atšaukia savo prieš dvi savaites pasirašytą įsakymą²⁸. Dar daugiau, 1951 m. lapkričio 13 d. Leonas Katinas pažeminamas – iš vyr. laboranto (nuo spalio 1 d.) skiriamas kvalifikuotu Tapybos katedros darbininku²⁹, kuriuo jis išbuvo iki 1953 m. pradžios, kol buvo laikinai paskirtas Piešimo katedros vyr. dėstytoju. Šįkart buvo gautas ir Juozo Banaičio „palaiminimas“, o metų gale ne tik laikinas, bet ir galutinis patvirtinimas. Taigi nuo 1953 m. spalio 1 d. Leonas Katinas buvo patvirtintas Tapybos katedros vyr. dėstytoju. Būdamas 43 metų jis pagaliau savo išsvajotą tikslą pasiekė: „... atsidėti vien tapybai ir ją dėstyti – nieko gyvenime aš daugiau norėti negalėjau“³⁰. Nuo 1959 m. rugsėjo 28 d. Dailiosios tekstilės katedros vyr. dėstytoją L. Katiną pervedė tapybos dėstytoju į Grafikos katedrą³¹. Iki 1972 m. tapytojas dirbo dėstytoju, 1969 m. buvo patvirtintas docento vardas Grafikos katedroje. Žiūrint į pokario laikotarpio faktus – reikalai klostėsi lyg ir neblogai. 1972 m. rugpjūčio 1 d. Leonas Katinas buvo išleistas į pensiją³².

„Trukdant biografijai“, pirmąją personalinę parodą jo sūnui pavyko suorganizuoti tik 1983 m., kai tapytojas jau nepagydomai sirgo.

Panašiai susiklostė dviejų puikių mūsų tapytojų – Algirdo Petručio ir Leono Katino – pedagoginis likimas. Abu teužsitarnavo tik docento mokslinį vardą, abu didžiąją savo pedagoginio darbo dalį praleido Grafikos katedroje dėstydami tapybos pagrindus, t. y. tik pagalbinę discipliną. Atrodo, kad jie tikrai galėjo studentams duoti daugiau dėstydami Tapybos katedroje nei Liuda Vaineikytė, Aldona Griciūnaitė ar Irena Trečiokaitė-Žebenkienė ir kt.

Leonas Katinas dėjo nemažai pastangų, kad kaip žmogus ir menininkas „neiškristų“ iš tuometinio konteksto, pritaaptų, būtų pripažintas ir įvertintas. Jis padarė išties nemažai, kad pakliūtų į oficialaus meninio gyvenimo epicentrą: aktyviai dalyvavo įvairiuose renginiuose, pasinaudodamas aktoriniais sugebėjimais jis įtaigiai, uždegančiai komentavo ir interpretavo meno kūrinius. Taip pat rašė straipsnius apie dailininkų kolegų kūrybą, recenzavo respublikines dailės parodas. Įsiminė romantiškai pakilus tonas jo straipsnyje „Atidarykite langus, pavasaris ateina...“ apie Marijos Cvirkienės tapybą: „Štai 1952 metų peizažas „Po lietaus“. Paprastas motyvas. Neris teka. Ant medžių virpa auksiniai lapai. Du parko suolai, ant kurių tik ką sėdėjo kažkas. (...) Žmonių čia nėra, bet jauti juos esant arti laimingus ir gerus...“³³ Anuomet rašiusių dailininkų, o neretai ir dailėtyrininkų, tekstams buvo būdingas impresionistinio akimirkos įspūdžio, atmosferinių permainų ir nuotaukų fiksavimas. Šiame straipsnyje L. Katinas tarsis aktorius įsijaučia į Marijos Cvirkienės

impresionistinį tapymo stilių ir pats žodžiu kuria impresionistinius vaizdus: „Ir štai tos pačios kolūkinio kaimo aplinkos „Mergaitė iš fermos“. Jos plaukai jau matė kirpėjo žirkles, ir megztukas jau nebe mamytės megztas. O veido ir akių išraiška rodo, kad ji ne pirmoje klasėje būdama paliko mokyklą. Paleisk tą gražų paršelį iš dar gražesnių jos rankų ir negalėsi suprasti (jeigu tu kaimą pažįsti tik iš atsiminimų) kas ji – mergaitė iš fermos, fabriko darbininkė, mokytoja ar jauna gydytoja?“³⁴

„Dėmesį patraukia „Kavinių lankytoja“. Siužetas paprastutis: sėdi vieniša, pogrąžė jauna moteris. Truputį primerktos akys, nelabai tvarkingi plaukai, ant kaklo laisvai pakibęs stiklelių vėrinys, veidas plėmuotas ir lyg pajuodęs nuo cigarečių dūmų, kurie lengvomis gijomis elegantiškai draikosi apie lankytojos galvą. Ant stalo puodelis juodos, kaip smala, kavos ir cigaretės. Fonas pilkas, tartum dūmų debes, kuriame už nugaros vos galima įžiūrėti rausvų gėlių užuominą.

(...) Žiūri į tą kavinių lankytoją, ir ateina į galvą klausimas: kas ji, ką ji dirba? Gal mokosi dar? Turbūt, nei viena, nei kita.“³⁵

Viktoras Liutkus rašo: „Turbūt ir išmėgintas aktorystės menas buvo viena improvizacijos priežasčių“ ir dailininkas „savo tapyba buvo savotiškas nenuorama, vis bandantis ieškoti originalios išraiškos ir nestandartinių sprendimų.“³⁶

Išnašos

¹ VDA archyvas, ap. nr. 2, byla nr. 589. Katinas Leonas, Albino. 66 lapai. Saugoti 75 m. (toliau – VDA archyvas).

² V. Kavolis, *Kultūrinė psichologija* (straipsnių rinkinys), 1995, p. 8–9.

³ *Lietuviškoji tarybinė enciklopedija*, t. 5, 1979, p. 375.

⁴ VDA archyvas, p. 17.

⁵ A. Adler, *Žmogaus pažinimas*, 2003, p. 12, 13.

⁶ A. Adler, *Žmogaus pažinimas*, 2003, p. 12, 13.

⁷ N. Tumėnienė, *Petras Kalpokas*, 1983, p. 6.

⁸ VDA archyvas. p. 35.

⁹ VDA archyvas. p. 36.

¹⁰ VDA archyvas. p. 36.

¹¹ VDA archyvas. p. 39.

¹² VDA archyvas. p. 35.

¹³ VDA archyvas. p. 37.

¹⁴ VDA archyvas. p. 37–38.

¹⁵ VDA archyvas. p. 38.

¹⁶ VDA archyvas. p. 42.

¹⁷ H. Benesch, *Psichologijos atlasas*, t. 2, 2002, p. 247.

¹⁸ VDA archyvas. p. 39.

¹⁹ VDA archyvas. p. 40.

²⁰ VDA archyvas. p. 41.

²¹ V. Kavolis, *Kultūrinė psichologija* (straipsnių rinkinys), 1995, p. 21.

²² Robert J. Lifton ir Nathan Adler citata iš V. Kavolis, *Kultūrinė psichologija* (straipsnių rinkinys), 1995, p. 17, 159.

²³ VDA archyvas. p. 41.

²⁴ VDA archyvas. p. 35.

²⁵ VDA archyvas. p. 35.

²⁶ A. Adler, *Žmogaus pažinimas*, 2003, p. 43.

²⁷ VDA archyvas. p. 42.

²⁸ VDA archyvas. p. 19, 21–23.

²⁹ VDA archyvas. p. 28.

³⁰ VDA archyvas. p. 44, 46.

³¹ VDA archyvas. p. 65.

³² VDA archyvas. p. 65–66.

³³ L. Katinas, „Atidarykite langus, pavasaris ateina...“, *Vakarinės naujienos*, 1964-12-08.

³⁴ L. Katinas, „Atidarykite langus, pavasaris ateina...“, *Vakarinės naujienos*, 1964-12-08.

³⁵ L. Katinas, „Atidarykite langus, pavasaris ateina...“, *Vakarinės naujienos*, 1964-12-08.

Description of Leonas Katinas' Life: Rhetoric and Reality

Ramutė Rachlevičiūtė

The personality of Leonas Katinas (1907–1984) disclosed itself every time in new colors in the versions of his biography presented in various publications issued at different periods of time. The artist's written biography might be rather dull, particularly if it were written not for yourself, or the public, but the employer.

The "official" 9-page biography written in 1948 – different. Having an aversion to a historical chronological analysis, one gets tempted by other, particularly psychological methods which could make possible to read the biography hoping to discover more of its layers, or at least one or another still unveiled aspect. Could the painter's biography "open itself" to A. Adler's tools of individual psychology? Vytautas Kavolis' historical-social psychology concerned with the interaction between the personality's models and the changes in social organization could possibility suit better here. How do art historians start the analysis of a (auto) biography? Make an attempt to re-create the spiritual "self" of the masters, who created in that period, analyze psychological aspects (self-knowledge, the status of professionalism, the milieu surrounding them, the perception of those works by their contemporaries, etc.) and those of artistic existence.

The last decade of the 20th century gave the possibility to array the facts of life or creation of one or another person in Lithuania in a new, often unrecognizable way. In the catalogue published in 1994 attention is paid to the facts omitted in the Soviet times: the accent falls on two parallels of his life, those of a military officer and an artist. Leonas Katinas – an exceptional personality: a teacher, an officer, an artist, a painter. A 41-year old painter wrote that he had graduated from Vilnius Institute of Art in 1948 and had worked for three years there. Leonas Katinas put much effort so as not to "fall out" of the context of that period as man and artist, to be not a stranger, to be recognized and estimated.

*Dr. Helmutas Šabasevičius
Vilniaus dailės akademija
Maironio g. 6, Vilnius
Tel. (8-5) 210 5439
El. p. helmutas@nkp.lt*

Helmutas Šabasevičius

Latvių dailininkas Ludolfas Libertas ir Lietuva

Tarpukario Lietuvos meninis gyvenimas, koncentravęsis laikinojoje sostinėje Kaune, buvo turtingas įvykių ir asmenybių. Vienas pagrindinių meninio gyvenimo centrų – Valstybės teatras, kuriame nuo 1925 m. veikė dramos, operos ir baleto trupės. Nuo 1920 m. teatre dirbę režisieriai, aktoriai, dainininkai, šokėjai, dailininkai, profesinių žinių įgiję įvairiuose Europos kultūros centruose ir grįžę į Lietuvą, pasinaudodami savo kontaktais ir pažintimis, per porą dešimtmečių sukūrė reikšmingą meninio gyvenimo klodą, kurį tyrinėdami susiduriame ne tik su Lietuvos, bet ir kitų kraštų menininkų paliktais pėdsakais.

Valstybės teatro spektaklių afišose aptinkame daug šiandien Europos kultūros istorijos personažais tapusių kūrėjų. Tai režisieriai Michailas Čechovas, Teofanas Pavlovskis, šokėjai Nikolajus Zverevas, Vera Nemčinova, Anatolijus Obuchovas, Aleksandra Fiodorova, Vera Kirsanova.

Nemažiau įspūdingas ir dailininkų, kūrusių Valstybės teatro spektaklių scenovaizdžius, sąrašas: Aleksandras Benua, Konstantinas Korovinas, Sergejus Čechoninas, Natalija Gončarova. Greta jų minėtina ir latvių dailininko Ludolfo Liberto pavardė. Jis, sukūręs scenovaizdžius 4 Valstybės teatro spektakliams, nusipelno šiek tiek daugiau dėmesio.

L. Libertas gimė 1895 m. balandžio 5 d. Tirzoje, tapybos mokėsi pas Voldemarą Zeltinį, taip pat Julijaus Madernieko studijoje. 1915 m. eksternu baigė Kazanės dailės mokyklą, Maskvos Stroganovo mokykloje mokėsi skulptūros klasėje. 1916 m. įstojo į Aleksandro karo mokyklą, Pirmojo pasaulinio karo metais kovėsi Austrijos ir Lenkijos frontuose.

Nuo 1914 m. L. Libertas dalyvavo parodose; personalines parodas surengė Rygoje (1923, 1934, 1938), Paryžiuje (1927), Briuselyje (1929), Berlyne (1934, 1938), Stokholme (1938).

Latvių menotyrininkai vadina L. Libertą pasaulinio masto dailininku, kurio kūryboje XX a. 4 dešimtmečio pradžioje išryškėjo *Art Deco* bruožai, vėliau dailininkas linko į impresionistinę stilistiką, kuri būdinga jo molbertinei tapybai – peizažams, portretams ir naturmortams.

1921 m. L. Libertas grįžo į Latviją, kūrė plakatus ir taikomąją grafiką, 1922–1924 m. dirbo žurnale „Ho-Ho“. 1924–1939 m. buvo Latvijos dailininkų grupės „Sadrabs“ narys, o 1929–1939 m. – pirmininkas, eksponavo kūrinius su nepriklausomų dailininkų grupės „Žaļa vārņa“ nariais.

Nuo 1924 m. dirbo Latvijos nacionalinės operos režisieriumi ir dekoratoriumi – greta dailininkų Eduardo Vitolo ir Janio Kugos buvo svarbiausias ir produktyviausias XX a. 4 dešimtmečio Latvijos scenografas, sukūrė scenovaizdžius ir kostiumus 35 spektakliams – tarp jų Wolfgango Amadeus Mozarto „Pagrobimas iš seralio“ (1924), Ludwigo van Beethoweno „Fidelio“ (1925), Alfredo Kalninio „Saliečiai“ (1926), Janio Medinio „Nykštukas“ (1927), Piotro Čaikovskio „Spragtukas“ (1928), Janio Medinio „Ugnis ir naktis“ (1929), Giuseppe Verdi „Aida“ (1931), Georges Bizet „Karmen“ (1934), be to, kaip teatro dailininkas dirbo Helsinkyje, Malmėje, Zagrebe, Sofijoje bei Kaune.

Dailininkas buvo vedęs garsią latvių dainininkę Amandą Rebane (1893–1981), kuri 1825–1944 m. buvo Nacionalinės operos Rygoje solistė ir sukūrė nemažai pagrindinių mecosoprano vaidmenų. Būtent dailininko žmona pirmoji užmezgė ryšius su Lietuva. Ji 1927–1935 m. gana dažnai dalyvaudavo Valstybės teatro operos spektakliuose kaip solistė: Amanda Rebane-Liberte 1927 m. balandžio 26 ir 30 d., 1928 m. gegužės 22 d. ir 1929 m. gegužės 17 d. dainavo „Karmen“, 1927 m. balandžio 28 d. atliko Minjon vaidmenį to paties pavadinimo Amboise'o Thomos operoje, o 1928 m. gegužės 25 d. ir 1929 m. gegužės 22 d. dainavo Martą Eugeno'o d'Alberto operoje „Slėnis“.

Pirmąjį spektaklį Valstybės teatre L. Libertas sukūrė 1927 m. Tai buvo Giuseppe Verdi opera „Aida“, kurios premjera įvyko 1927 m. lapkričio 10 d. „Aidai“ L. Liberto sukurtus dekoracijų eskizus nutapė latvis V. Vasarinis, kostiumai buvo pasiūti Paryžiuje, Radameso kostiumas – Berlyne, Boruch firmoje (kostiumų užsakymu pasirūpino pats Kipras Petrauskas, visos sumos (2728,8 Lt) avansą (1528,8 Lt) sumokėjęs iš savo kišenės ir tik vėliau paprašęs šiuos pinigus grąžinti¹. Tik dalį „Aidos“ drabužių pasiuvo Valstybės teatro dirbtuvių meistrai².

XX a. 3–4 dešimtmečiais Latvijos ir Lietuvos operas siejo artimi kūrybiniai ryšiai – keistasi operos ir baleto solistais, choreografais. 1930 m. gruodžio 15 d. prašyme, adresuotame švietimo ministrui, Valstybės teatro direktorius A. Oleka-Žilinskas išdėstė ketinimus apdovanoti Latvijos nacionalinės operos atstovus, pabrėždamas glaudų Valstybės teatro ir Latvijos nacionalinės operos bendradarbiavimą. Gedimino II laipsnio ordiną siūlyta įteikti Albertui Prande, teatro direktoriui, tapytojui ir žurnalistui, taip pat Arturui Berziniui, Latvijos nacionalinės operos direktoriui, kritikui ir rašyto-



G. Verdi operos „Aida“ scena. 4 veiksmo 2 paveikslas.

Dailininkas L. Libertas. Valstybės teatras, 1927 m. Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus



C. Saint-Saëns operos „Samsonas ir Dalila“ scena. 2 veiksmas.

Dailininkas L. Libertas. Valstybės teatras, 1931 m. Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus



Ludolfas Libertas. P. Čaikovskio baletu „Gulbių ežeras“ uždangos eskizas.

1931 m. Nuotrauka iš Lietuvos literatūros ir meno archyvo

jui. Tarp 8 asmenų (artista Adolfo Kaktinio, dirigento Teodoro Reiterio ir kt.), siūlomų apdovanoti Gedimino III laipsnio ordinu, minima ir Ludolfo Liberto pavardė. Jis buvo pristatytas kaip Latvijos nacionalinės operos režisierius ir dekoratorius, Latvijos IV laipsnio ordino kavaliereus ir rusų karo ordinų – Šv. Onos III ir IV laipsnių, taip pat Šv. Stanislovo II laipsnio ir Šv. Vladimiro IV laipsnio – savininkas³.

Tokio Lietuvos dėmesio tąsa – vėlesni L. Liberto darbai Kaune. 1931 m. L. Libertas sukūrė scenovaizdžius Camille'o Saint-Saens'o operai „Samsonas ir Dalila“. Spektaklio premjera įvyko gegužės 8 d. Dauguma šios operos kostiumų buvo pasiūti Rygoje, tik kai kurios detalės Kaune⁴. Spektaklį gerai sutiko publika ir kritika: „Pastatymas, žėrintis kaip muzika – tūkstančiais rytietiškų spalvų“⁵. Taip apie jį kiek vėliau rašė Vladas Jakubėnas. Dekoratyvūs scenovaizdžiai artimi *Art Deco* stiliaus principams – derinamas grafiškumas ir smulkus ornamentiškumas, vaizdinių motyvų stilizacija. Šią operą L. Libertas buvo statęs ir Rygoje, tačiau Kauno variantas kitoks, ir ne tik dėl skirtingų scenos matmenų.



P. Čaikovskio baletu „Gulbių ežeras“ scena. 2 veiksmo 2 paveikslas.

Dailininkas L. Libertas. Valstybės teatras, 1931 m. Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus



G. Meyerbeero operos „Hugenotai“ scena. 1 veiksmas.

Dailininkas L. Libertas. Valstybės teatras, 1932 m. Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus

Nė savaitei nepraėjus po „Samsono ir Dalilos“ premjeros, 1931 m. gegužės 14 d., Valstybės teatro dekoracijų sandėlius nusiaubė gaisras – tai buvo akstinas iš esmės atnaujinti teatro dekoracijų arsenalą bei garderobą. Skubiai reikalingų dekoracijų atkūrimo darbų buvo tiek daug, kad tam nebeužteko Lietuvoje gaminamos drobės, kurią nuo 1930 m. teatrui tiekė Jansono fabrikas iš Biržų. Tada teatro direktorius Andrius Oleka-Žilinskas kreipėsi į švietimo ministrą su prašymu leisti nupirkti 7000 kv. m dekoracinės drobės iš vokiečių firmos „Ermansdorfer Aktien-Gesellschaft“, kuri aprūpindavo valstybės teatrą drobe 1926–1930 m., nurodydamas, kad vietinės gamybos dekoracinė drobė 5 centais brangesnė – kainuoja 3 Lt 40 ct⁶.

Beje, prieš gaisrą teatro turtas buvo apdraustas valstybės draudimo įstaigoje. Iš 1931 m. birželio 11 d. rašto laiško sužinome, kad gaisro metu sudegė drabužių ir avalynės už 549046,7 Lt (apdrausta – už 439237,36 Lt), dekoracijų – už 307507,96 Lt (apdrausta – už 293017,58 Lt), butaforijos – už 72170 Lt (apdrausta už 2932,42 Lt)⁷. Sudegė nemažai ir asmeninių artistų daiktų ir kostiumų, už kuriuos vėliau rūpintis gauti atlygi. Viename iš laiškų Ministrų kabineto kanceliarijai nurodyta, kad sudegė 6000 Lt vertės Marijonos Rakauskaitės garderobas, K. Petrausko patirti nuostoliai buvo gerokai didesni – 21708,75 Lt. Yra nurodyta ir kuklesnių sumų, pvz., rašoma, kad Jadvygos Jovaišaitės kostiumams padaryta 180 Lt žala⁸.

Užsienio firmoms talkinant, buvo pagamintos dekoracijos operoms „Fra Djevolas“, „Caras Saltanas“, „Hugenotai“, dramoms „Don Hill“, „Sensacija“, baletams „Žizel“, „Islamėj“, atnaujintos operos „Sevilijos kirpėjas“, „Faustas“, „Karmen“, „Pikų dama“, „Borisas Godunovas“, „Perikola“, dramų „Grand Hotel“, „Viengungis tėvas“, „Sabatai Cevi“, „Skirgaila“ dekoracijos. Atnaujintųjų dekoracijų sąrašė ir L. Liberto spektakliai „Aida“ bei „Samsonas ir Dalila“, naujai sukurti scenovaizdžiai ir kostiumai P. Čaikovskio „Gulbių ežerui“⁹.

Kostiumai atnaujintai „Aidai“ siūti Paryžiuje, J. Muelle firmoje, pagal sutartį, sudarytą 1931 m. liepos 6 d., už tai sumokėta 22921 Lt¹⁰. Dekoracijos „Aidai“ pagamintos už 13731,55 Lt¹¹ – jas pagal 8 L. Liberto eskizus (iš viso 1404 kvadratinis metrus) pusantro mėnesio tapė trys dekoratoriai iš Rygos – V. Vazarinis, J. Rozenbergas ir P. Rozlapas; sumokėta jiems buvo po 2 litus už kvadratinį metrą¹².

Kostiumų siuvimo ar įsigijimo užsienyje praktika buvo dažna. Štai George'o Bizet operai „Karmen“ drabužiai pagal Aleksandro Benua eskizus už 23922,60 Lt¹³ pasiūti Paryžiuje – šį kartą garsios kostiumininkės Barbaros Karinskos dirbtuvėje, kuri yra kūrusi kostiumus Marlene Dietrich, Agnes de Mille, Bronislavai Nižinskai, Jerome'ui Robbinsui, Louisui Jouvetui, Franco Zeffirelli, Mike'ui Toddui, Victorui Flemingui ir kitiems. George'as Balančinas jos kostiumo meną lygino su Shakespeare'o dramaturgija. Suprantama, kad Kaune siūti drabužiai atsiedavo gerokai pigiau – štai už „Sevilijos kirpėjo“ kostiumus sumokėta 2066,73 Lt¹⁴.

L. Libertas dekoravo ir naują Piotro Čaikovskio „Gulbių ežero“ variantą, kurį pasta-



Ludolfas Libertas. P. Čaikovskio baletu „Gulbių ežeras“ 1 veiksmo 1 paveikslu eskizas.

1931 m. Nuotrauka iš Lietuvos literatūros ir meno archyvo

tė Nikolajus Zverevs, nes senosios dekoracijos, Rostislavo Dobužinskio sukurtos, taip pat sudegė, be to, dėl savo moderniškų aspiracijų kritikos buvo sutiktos gana šaltai. L. Ludolfo sukurtam naujam „Gulbių ežero“ variantui, kurio premjera įvyko 1931 m. gruodžio 9 d., kostiumai siūdinti Rygoje – už juos sumokėta 21943,54 Lt¹⁵. Kaune buvo pagaminti tik „Gulbių ežero“ batukai, keli kostiumai, „aptaisyti“ ir kai kurie iš Rygos atvežti kostiumai¹⁶. 81 kv. m (9x9) *Art Deco* stiliaus uždangą, kurią sukūrė L. Libertas, ant dekoracinės drobės perkėlė už 709,77 Lt¹⁷, o visos „Gulbių ežero“ dekoracijos kainavo 10146 Lt. Už eskizus L. Libertui sumokėta 3080 Lt¹⁸. Naujoji „Gulbių ežero“ redakcija L. Liberto dėka išsiskyrė „puošnumu, blizgesiu, efektingumu“¹⁹. Tačiau jei ankstesniojo pastatymo dailininkui R. Dobužinskiui priekaištauta dėl „futurizmo“, tai L. Liberto darbas vadintas eklektišku. „P. Liberto kostiumai ir dekoracijos be abejonės teatrališki ir spalvingi, bet ar ne perdaug antrasis paveikslas (ežeras) primena Dalilos sodą (Samsonas ir Dalila) ir Nilo pakrantę (Aida), ar ne perdaug sumaišyta stilių, epochų ir tautų kostiumuose. Ar ne perdaug skiriasi graži stilizuota plakato – grafiškos manieros uždanga nuo visų kitų dekora-

cijų. Taip pat kaip nesiderina modernizuoti vengrų ir beveik konstruktyviniai ispanų kostiumai su VIII a. Noverro ir Boke stiliaus kostiumais (auklėjo kostiumas ir kostiumai mazurkai),“ – abejojo baletu kritikė Vera Sotnikovaitė²⁰.

Paskutinis L. Liberto spektaklis – Giacomo Meyerbeero opera „Hugenotai“, pastatyta 1932 m. Šis pastatymas kainavo 18633,49 Lt²¹. Už dekoracijų pagaminimą bei medžiagas sumokėta 10572,26 Lt, už eskizus dailininkui – 4960 Lt²². Šio spektaklio dekoracijos vėliau buvo pritaikytos Boriso Dauguviečio režisuotai A. D’Evere istorinei pjesei „Henrikas Navarietis“, kurios premjera įvyko 1934 m. sausio 31 d.

L. Libertas Lietuvoje buvo žinomas – pats lankėsi Kaune, prižiūrėjo dekoracijų gamybą. Šios dekoracijos žiūrovams patiko. Dauguma kritikų jas taip pat palankiai vertino.

Nuo 1933 m. Valstybės teatrui reguliariai pradėjo dirbti Kaune ilgesniam laikui įsikūręs Mstislavas Dobužinskis, taigi samdyti teatro dailininkų iš užsienio nebuvo reikalo.

L. Liberto kūryba iš Lietuvos teatralų akiračio nepasitraukė – apie dailininko darbus Latvijos nacionalinei operai užsimena to meto intelektualai, gana aktyviai sekę kaimyninės šalies kultūrinį gyvenimą. 1933 m. L. Libertas dekoravo Alfredo Kalninio operą „Gimtinės atbudimas“ – sukūrė „įdomias, legendiniam libretui tinkamas dekoracijas“²³; 1934 m. kartu su M. Čechovu Rygos nacionalinėje operoje L. Libertas pastatė R. Wagnerio „Parsifalį“ – „buvo viskas padaryta šią išimtinai muzikalią jokių arijų neturinčią operą priartinti prie plačios publikos: panaudoti didžiausi sukamosios scenos bei šviesos efektai, nepagailėta darbo dekoracijoms ir režisūrai (...). Sukurtas nuostabus, feeriškas spektaklis.“²⁴

Greta darbo Nacionalinėje operoje L. Libertas 1935–1940 ir 1941–1944 m. buvo Valstybinės spaustuvės direktorius, 1923–1932 m. dėstė Latvijos dailės akademijoje, 1942–1944 m. vadovavo tapybos studijai. Jis kūrė ir taikomąją daile, kuriai būdinga *Art Deco* stilistika. L. Libertas sukūrė projektus 1937 m. laidos santimų monetoms, suprojektavo Latvijos paviljoną 1937 m. tarptautinėje parodoje Paryžiuje, kurioje buvo apdovanotas Aukso medaliu. Beje, ir 1931 m. Paryžiaus parodoje jis pelnė pagrindinį prizą, o 1937 m. parodoje Barselonoje – aukso medalį.

Lietuvoje yra išlikę nemažai dailininko darbų. Teatro, muzikos ir kino muziejuje saugomi jo dekoracijų ir kostiumų eskizai „Aidai“ (35 vienetai), dekoracijų, kostiumų eskizai, maketo ir kostiumų projektų detalės „Samsonui ir Dalilai“ (apie 100 vienetų), dekoracijų ir kostiumų eskizai „Hugenotams“ (40 vienetų), Lietuvos literatūros ir meno archyve – uždangos, 3 scenovaizdžių ir 12 kostiumų eskizai „Gulbių ežerui“. Nacionaliniame M. K. Čiurlionio muziejuje Kaune saugomas vienas nedidelis L. Liberto peizažas „Abasija“, per karą įsigytas iš privataus asmens.

1944 m. L. Libertas pasitraukė į Vakarų. Pirmaisia jis atsidūrė Austrijoje, vėliau – Vokietijoje, o 1950 m. įsikūrė Niujorke, kur iš atminties tapė įvairių Europos miestų peizažus. Niujorke dailininkas ir mirė – 1959 m. kovo 11 d.



Ludolfas Libertas. Kostiumo eskizas P. Čaikovskio baletui „Gulbių ežeras“.

1931 m. Nuotrauka iš Lietuvos literatūros ir meno archyvo

Pagal dailininko testamentą jo kūrybinis palikimas atiteko Latvijai. 1994 m. dauguma jo paveikslų perduoti Latvijos dailės muziejui, tačiau nemažai jų liko ir JAV. Šiandien jų galima aptikti interneto aukcionuose, keletą – gana garbingose kolekcijose. Tarp tokių yra ir peizažas „Rygos bokštai“ (Baltieji rūmai, JAV). Tuometiniam JAV prezidentui Davidui Eisenhoweriui 1954 m. šį L. Liberto peizažą padovanojo Amerikos-Latvijos draugija. Paveikslą prezidentas mini ir savo korespondencijoje – ketino perduoti šį kūrinį su ant rėmų išgraviruota dedikacija „Eisenhower Exchange Fellowships“ fondui Filadelfijoje²⁵.

L. Liberto pavardę yra ištaręs ir kitas prezidentas – 2001 m. liepos 27 d. oficialių pietų su Latvijos prezidente Vaira Vyke-Freiberga ir jos vyru Imantu Freibergu proga Jacques’as Chiracas L. Libertą minėjo greta kitų latvių menininkų – Auguste’o Rodino mokinio Gustavo Skilterio, 1900 m. Pasaulinės parodos Paryžiuje aukso medalininko Vilhelmo Purvičio – kaip 1937 m. Pasaulinės parodos Paryžiuje prizo laimėtoją. Šioje parodoje dalyvavo ir keletas Lietuvos menininkų – ne vienas jų (Adomas Galdikas, Stasys Ušinskas, Liudas Truikys) pelnė parodos aukso medalius.

Išnašos

¹ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 107, l. 39.

² Lietuva, 1927-10-21, 1927-11-07.

³ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 109, l. 120 a. p.

⁴ Spektaklių pastatymo aktai, 1930 m. rugsėjo mėn. – 1931 m. gegužės mėn., f. 101, ap. 1, b. 63, l. 205.

⁵ Vladas Jakubėnas, C. Saint-Saens'o minėjimas operoje, „Samsonas ir Dalila“, *Lietuvos aidas*, 1936-11-22.

⁶ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 104.

⁷ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 113.

⁸ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 141.

⁹ LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 121.

¹⁰ Spektaklių pastatymo aktai, 1931 m. lapkričio mėn. – 1932 m. lapkričio mėn., aktas nr. 115, 1931-10-29, f. 101, ap. 1, b. 64, l. 212.

¹¹ f. 101, ap. 1, b. 64, l. 230.

¹² LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 122.

¹³ f. 101, ap. 1, b. 64, l. 258.

¹⁴ Aktas nr. 123, 1932-01-30, f. 101, ap. 1, b. 64, l. 310.

¹⁵ Aktas nr. 126, 1932-01-29, f. 101, ap. 1, b. 64, l. 330.

¹⁶ F. 101, ap. 1, b. 64, l. 333.

¹⁷ F. 101, ap. 1, b. 64, l. 336.

¹⁸ F. 101, ap. 1, b. 64, l. 344.

¹⁹ Dez. Premjera „Lebedinnogo ožera“, *Echo*, 1931-12-11.

²⁰ V. Stn-tė, „Gulbių ežero“ naujas pastatymas, *Lietuvos aidas*, 1931-12-12.

²¹ Aktas nr. 131, 1932-01-22, f. 101, ap. 1, b. 64, l. 426.

²² Aktas nr. 131, 1932-02-23.

²³ Vladas Jakubėnas, Naujoji latvių originali opera. Alfredo Kalninio „Dzimtenės atmoda“, *Vairas*, 1933, nr. 10.

²⁴ Vladas Jakubėnas, Latvių operos įspūdziai, *Lietuvos aidas*, 1934-05-07.

²⁵ <http://www.eisenhowermemorial.org/presidential-papers/second-term/documents/118.cfm>.

The Latvian Artist Ludolf Libert and Lithuania

Helmutas Šabasevičius

The artistic life in Lithuania concentrated in its provisional capital Kaunas was rich in events and personalities. One of the major centres of artistic life – the State Theatre, where drama, opera and ballet troops functioned since 1925.

The posters of the performances staged at the State Theatre contain the names of many creators who have become the personages of the history of European culture – the directors Mikhail Chekhov, Teofan Paplovsky, the dancers Nikolay Zverev, Vera Nemchinova, Anatolij Obukhov, Alexandra Fyodorova, and Vera Kirsanova. No less impressive is the list of the artists who created set designs for the performances staged at the State Theatre – Alexander Benua, Constantin Korovin, Sergey Chekhonin, and Natalya Koncharova. Beside them, the name of the Latvian artist Ludolf Libert is also noteworthy.

Latvian art historians call L. Libert a world-famous artist, whose work came to disclose Art deco features in the early 1930s. From 1924 L. Libert was a director and set designer at the Latvian National Opera Theatre – created set designs and costumes for 35 performances. He designed the first performance at the State Theatre in 1927 – it was Giuseppe Verdi's opera *Aida* (premiered on 10 November 1927). Some years later L. Libert created set designs for Camille Saint-Saens' opera *Samson and Dalila* (premiered on 8 May 1931), shortly after he decorated the new version of Pyotr Tchaikovsky's opera *The Swan Lake* directed by Nikolay Zverev (premiered 9 December 1931), and L. Libert's last performance in Kaunas – Giacom Meyerbeer's opera *Huguenots* (22 January 1932). Later on, these stage sets were adapted for A. D' Evere's historical play *Henris de Navarre* directed by Borisas Dauguvietis (premiered on 31 January 1934).

Quite a number of works by the artist have survived in Lithuania – the Museum of Theatre, Music and Cinema keeps the sketches for his set designs and costumes for *Aida* (935 items), the sketches for set designs and costumes, the fragments of the model and costume project for *Samson and Dalila* (about a 100 items), the sketches for set designs and costumes for *Huguenots* (40 items), the Lithuanian Literature and Art Archives – the sketches for the curtain, 3 set designs and 12 costumes for *The Swan Lake*. The National M. K. Čiurlionis Museum in Kaunas boasts L. Libert's small landscape *Abasija* acquired from a private person during war.

Lijana Šatavičiūtė

Liudvikas Strolis – Žemės ūkio rūmų keramikos kursų vedėjas

Ne itin gausi Lietuvos keramikos patriarcho Liudviko Strolio kūryba gana išsamiai mūsų menotyrininkų jau išnagrinėta¹, tačiau atskleidžiama vis naujų faktų, susijusių su jo vaidmeniu XX a. Lietuvos kultūroje.

Bene mažiausiai iki šiol nušviesta dailininko pedagoginė veikla tarpukario Lietuvoje. Tiesa, šio dailininko darbas Kauno meno mokykloje Apolonijos Valiuškevičiūtės studijoje apie Kauno meno mokyklą ir paties L. Strolio parašytuose prisiminimuose yra palyginti nuodugnai pristatytas², tačiau keramikas dėstė ne tik Meno mokykloje.

Pedagoginį darbą Žemės ūkio rūmų keramikos kursuose jis pradėjo 1932 m., dar būdamas Nacionalinės dailės ir amatų konservatorijos Paryžiuje studentas ir grįždamas į Lietuvą vasaros atostogų. Be to, dailininkas nuo 1935 m. dėstė ką tik atidarytoje Kauno valstybinėje keramikos mokykloje, kuri po metų reorganizuota į Kauno pirmąją valstybinę amatų mokyklą. Darbas joje, kaip ir vadovavimas Žemės ūkio rūmų keramikos kursams, ilgą laiką Lietuvoje buvo ignoruojamas dėl amatų atskyrimo nuo aukštojo meno sferos. Tačiau pastaruoju metu išaugęs susidomėjimas amatais ir kasdienybės kultūra, kaip svarbiais šalies gyvenimo veiksniais, skatinusiais daugelį socialinių, ekonominių ir kultūros reiškinių, leidžia naujai įvertinti šią L. Strolio veiklos sritį.

Dailininkas buvo vienas pirmųjų, atkreipęs dėmesį į keramikos būklę Lietuvoje ir iškėlęs puodininkystės plėtojimo svarbą, gal dėl to, kad anksti susidūrė su keramikos amato problemomis – 1932 ir 1933 m. Žemės ūkio rūmų užsakymu darė bandymus su vietiniu moliu, bendravo su keramikos centrų puodžiais. Reikėtų patikslinti, kad į puodininkystę Lietuvoje žiūrėta ne tik kaip į meninę ir etnografinę vertę turintį amatą. Ateityje planuota šį amatą išplėtoti iki tokio lygio, kad jis galėtų tenkinti buitinius šalies poreikius ir atstoti dalį iš užsienio importuojamų fajanso

dirbinių. Dėtos viltys į kavinių ir restoranų šeimininkus, tikintis, kad jie puoselės etnografinį stilių ir lankytojus maitins iš lietuviškos keramikos indų. Kauno „Pieno centro“ kavinėje, etnografinio stiliaus užkeigoje „Sodyba“ 4 dešimtmetyje jau buvo galima vaišintis iš tradicinių keraminių indų.

Kokie buvo tie Žemės ūkio rūmų kursai amatininkams? 1926 m. įkurta pusiau valstybinė, pusiau visuomeninė Visumos tarybos vadovauta įstaiga Žemės ūkio rūmai pirmoji Lietuvoje pradėjo planingai rūpintis tradicinių dailių amatų tęstinumu. 1931 m. pabaigoje Rūmų Namų pramonės skyrius organizavo pirmuosius audimo ir mezgimo kursus, o jau kitais metais audimo ir mezgimo kursai buvo pradėti rengti reguliariai, be to, jie peržengė Žemės ūkio rūmų sienas ir tapo kilnojama, rengiamais įvairiose Lietuvos vietose. Pirmieji penkių mėnesių trukmės keramikos kursai surengti 1932 m. Viekšniuose (juos lankė 21 žmogus, baigė 11) Teodoro Urvikio ir Spingio dirbtuvėse. Vėlesni šešių mėnesių keramikos kursai organizuoti Kaune, Žemės ūkio rūmuose, 1933, 1934 ir 1935 m. Puodinkystės kursų 1936 m. nebuvo, tačiau 1937 m. jie vėl surengti – 8 mėn. trukmės kursas tuomet lankė 9, o baigė 6 puodžiai³.

Kursų atidarymai vykdavo iškilmingai. 1934 m. rugpjūčio mėnesį į keramikos kursų atidarymo iškilmes atvyko Žemės ūkio rūmų atstovas Kipras Bielinis, instruktorius ir vadovas L. Strolis, jo asistentai Jonas Butkus, Pranas Steponavičius, žiedimo technikas Intendorfas, taikomojo meno lektorius Antanas Gudaitis, susirinko apie 20 kursų lankytojų. Profesionalių dailininkų ir žinomų specialistų pavadėš rodo, kad į puodžių rengimą buvo žiūrima atsakingai. J. Butkus buvo baigęs keramikos mokslus Čekoslovakijoje, Bechino keramikos mokykloje, P. Steponavičius studijavo skulptūrą ir keramiką Kauno meno mokykloje, A. Gudaitis 1929–1933 m. mokėsi ne tik Nacionalinėje dailės ir amatų konservatorijoje Paryžiuje, bet lankė ir Juliano, Colarossio, Lhote'o akademijas, turėjo universalų išsilavinimą, nesibodėjo darbo įvairiose dailių amatų srityse. Tais metais ir vėliau kursų atidarymo iškilmėse pasakytose kalbose oficialūs atstovai pabrėždavo, kad puodžiams jau nepakanka menko išsilavinimo, jei jie nori prisitaikyti prie modernaus gyvenimo poreikių. Keramikai amatininkai turi mokėti gaminti tokius indus, kokie patenkintų išrankiausių miestiečių poreikius ir jie atsisakytų užsienietišku dirbinių dėl lietuviškos produkcijos⁴.

Kaip atrodė 4 dešimtmečio I pusės keramikos kursai, iš pradžių prisiglaudę Viliampolės amatų mokykloje Kaune? Kursų klausytojai mokėsi ne tik paruošti molį, žiesti ir formuoti dirbinį, bet ir braižybos, ornamentikos. Iki Žemės ūkio rūmų keramikos kursų vienintelėje Viekšnių progimnazijoje dar 1923 m. buvo įvestos privalomos keramikos ir lipdybos pamokos, kurias dėstė Pranas Brazdžius. Žemės ūkio rūmų keramikos kursų programa buvo nepalyginamai platesnė. Puodžiai darė bandymus su vietiniu moliu, tikrino jo tinkamumą indų ir dekoratyvinių dir-



Viešnių puodžiaus Teodoro Urvikio (sėdi viduryje) šeima. XX a. 4 dešimtmetis.

Nuotrauka iš leidinio „Žemaičių žemė“, 2000 m., nr. 3



Žemės ūkio rūmų kursantų darbų paroda. 1934.

Nuotrauka iš leidinio „Žemės ūkio rūmų apyskaita 1933–1935“ (K., 1933)

binių gamybai, išbandė tobulesnius darbo įrankius. Mokyta paruošti sudėtingesnę keraminę masę, gaminti įvairias fajanso rūšis, žiesti dirbinius, formuoti gipsinėse formose, taip pat įrengti tobulesnes degimo krosnis, racionaliau tvarkytis dirbtuvėje⁵. Be to, diegtas indų glazūravimas mūsiškių puodžių nenaudotomis glazūromis, dekoravimas tapant ir purškiant specialiais purkštuvais. Mokyta parinkti įvairesnius lietuviškus raštus. Prieš pietus vykdavo praktikos darbai, po pietų – teorinės pratybos. Iš pradžių kursantai dirbo primityviomis sąlygomis. Apsilankęs keramikos kursų dirbtuvėse Kaune 1934 m., galėjai pamatyti didelę molio krūvą, pasieniuose – žiedžiamuosius ratus („sukamuosius varstotus, kuriuos suka ne motorai, bet puodininkų kojos“), ties viduriu – stalus moliui minkyti. Gana didelę dirbtuvių dalį užėmė degimo krosnis, ant sienų buvo pritvirtintos lentynos puodams džiovinti⁶.

4 dešimtmečio II pusėje kursai prisiglaudė Rytų gatvės name Nr. 12, brolių Murauskų keramikos dirbtuvėse. Čia materialinė bazė buvo papildyta, sudarytos sąlygos gaminti sudėtingesnius dirbinius. Kieme buvo pastatyti molio sandėliai ir plovyklos, kur iš molio buvo išplaunami akmenukai ir priemaišos, po to molis buvo dedamas į mechanizuotą minkytuvę, kurioje buvo specialiai apdorojamas. Pagrindinėje patalpoje kursantai žiesdavo indus, čia pat juos ir džiovindavo, sudėję ant medinių lentynų arba specialioje džiovykloje. Kitame kambaryje buvo įtaisytos dvi didžiulės krosnys: viena – dirbiniams, kuriems reikia aukštos temperatūros, degti, kita – glazūruoti. Atskiroje patalpoje buvo įrengta gipsinė, kurioje mokyta formuoti iškart po keliasdešimt tos pačios rūšies vazų, servizų ir kitokių dirbinių. Antrajame aukšte indai buvo dekoruojami ir glazūruojami „gražiausiais sodžiaus meno raštais ir spalvomis“⁷.

Kursantų sukurtos vazos, lėkštės, ąsočiai, smulkūs dirbiniai buvo eksponuojami Žemės ūkio rūmų kursantų darbų parodose. Jose apsilankę dailininkai teigėdavo, kad Žemės ūkio rūmų kursantų darbai techniniu požiūriu įvairesni už Kauno meno mokyklos studentų keramikų dirbinius⁸. Sunku pasakyti, ar konjunktūriškas, ar tiesą atitinkantis keramiko Vaclovo Miknevičiaus tvirtinimas, kad jis, būdamas Kauno meno mokyklos studentu, su pavydu stebėjo tą glazūrų ir formų įvairovę, kurią kaimo puodžiams diegė L. Strolis Žemės ūkio rūmų puodininkų kursuose⁹.

Deja, nėra išlikusių kursų lankytojų prisiminimų, kuriuose puodžiai dalintųsi įspūdziais apie savo jauną ir talentingą mokytoją. Lygiai taip pat ir L. Strolis, mielai bendravęs su menotyrininkais, kolegomis dailininkais, niekuomet neskelbė atsiminimų apie savo darbą su amatininkais. Apie jį, kaip apie puodžių lavintoją, galima spręsti iš kursų programos, kurią jis pats sudarė, bei kitas analogijas, pirmiausia pedagoginį darbą Kauno meno mokykloje. Anot A. Valiūškevičiūtės, aprašiusios L. Strolio – Kauno meno mokyklos dėstytojo – reikalavimus dirbiniui (funkcionalumą, formos lakoniškumą, gerą techninį atlikimą ir meniškumą), galima daryti



Viešnių keramikų puodai. XX a. 1 dešimtmetis.

Nuotrauka iš leidinio „Žemaičių žemė“, 2000 m., nr. 3



L. Strolis. Vaza su dangčiu.

1935. Molis, reljefas, poglazūriniai dažai, bespalvė glazūra, b 31. LDM, TK 4968



L. Strolis. Vaza „Sagonas“.

1940. Molis, redukcija, matinė glazūra, b 17,5. LDM, TK 90

prielaidą, kad dailininkas ir Žemės ūkio rūmų kursuose tuos principus taikė – aiškino kursantams, kad keramika privalo būti ne tik meniška, bet ir maksimaliai utilitari, daug dėmesio skyrė techniniams dirbinio dalykams¹⁰.

Be to, liaudiškos tradicijos, visą laiką akcentuotos L. Strolis pasisakymuose ir diegtos studentams (tai prisimena visi jo buvę mokiniai), taip pat turėjo būti skiepijamos ir amatininkų kursuose. Visai realu, kad garsusis keramikas skatino amatininkus kūrybiškai traktuoti liaudies tradicijas. Viename interviu jau vėliau L. Strolis teigė: „Mūsų nacionalinį palikimą reikia studijuoti kūrybiškai, negalima jo nuolat valkioti. Mūsų liaudies kūryboje niekad nerasime galutinio atsakymo-recepto į mums rūpimus klausimus. (...) Reikia giliai studijuoti nacionalinį palikimą ir iš jo

sau kažką pasirinkti. Gal nuotaiką, kolorito niuansus, gal logikos dėsnius, saiko jausmą, o gal ką kitą, kas mūsų praeities kūryboje vertinga.⁴¹¹

L. Strolio, kaip puodininkystės puoselėtojo, paveikslui gali pasitarnauti ir straipsniai tarpukario periodikoje, kuriuose keramikas analizavo lietuvių keramikos padėtį, kvietė puodžius įsitraukti į modernios dailiosios amatininkystės plėtotę ir nušvietė Lietuvos puodininkystės perspektyvas. L. Strolio parašytų straipsnių pavadinimai rodo, kad autorius gerai žinojo apie keramikos situaciją Lietuvoje, rūpinosi dėl jos ateities. „Lietuvos keramika. Apžvalga ir perspektyvos“, „Kur steigti keramikos mokyklą?“ ir kiti straipsniai liudija, kad dailininkas nebuvo abejingas esminėms Lietuvos keramikos problemoms. Straipsniuose – autoriaus susirūpinimas tuo, kad menkas Lietuvos puodininkystės lygis, kad ji nusileidžia kaimyninei Latvijai, kad puodininkystė dėl savo žemo lygio Lietuvoje daugiausia paplitusi tik nepasiturinčiuose visuomenės sluoksniuose ir provincijoje. Lietuviškos glazūros, anot keramikos, neatitiko higienos reikalavimų, jose švino kiekis viršijo Europoje nustatytas normas. Konkurencija tarp smulkių keramikos dirbtuvėlių apsiribojo kainų mažinimu, bet ne kokybės gerinimu. L. Strolis buvo įsitikinęs, kad puodžiai privalo kelti kvalifikaciją, imti paskolas ir modernizuoti savo dirbtuves, taip išplėsti veiklą ir pagerinti dirbinių kokybę¹².

1935 m. nutarta Lietuvoje steigti keramikos mokyklą. Spauloje šis klausimas buvo audringai svarstomas. Diskusijose dalyvavo ir L. Strolis¹³. Skirtingai nei dauguma amatų specialistų, kurie būsimą mokyklą įsivaizdavo sename amatininkystės centre Viekšniuose, L. Strolis kategoriškai pasisakė už mokyklos steigimą Kaune, motyvuodamas tuo, kad Kaunas – Lietuvos centras, čia veikia Meno mokykla su Keramikos studija, Kaune susitelkę talentingiausi Lietuvos menininkai, Kauno apylinkių molis nė kiek nenusileidžia turimam Viekšniuose. Nors L. Strolis ir jo šalininkai turėjo stiprią opoziciją, kuriai atstovavo amatų specialistas A. Kenstavičius, puodžius J. Gelžinis ir nemažai kitų įtakingų žmonių, tačiau Valstybinė keramikos mokykla 1935 m. vis dėlto buvo įsteigta Kaune¹⁴. Laikas parodė, kad L. Strolis buvo išvalgus ir jo pozicija teisinga. Po metų Valstybinę keramikos mokyklą reorganizavus į Kauno valstybinę I amatų mokyklą ir įsteigus čia daugiau specialybių, iškilo specialistų telkimo, materialinės bazės kūrimo ir daug kitų problemų, kurias buvo lengviau spręsti sostinėje, o ne provincijos miestelyje.

Žemės ūkio rūmuose paruoštų amatininkų skaičius, lyginant su kitų specialybių amatininkais, buvo kuklus. Nuo 1931 m. iki 1938 m. (per 7 metus) kursuose mokėsi 4789 amatininkai, tarp jų 1789 audėjos (iš viso 125 laidos), 2755 mezgėjos (150 laidų), 145 kailiadirbiai (10 laidų), 45 puodžiai (5 laidos), 55 veltinių specialistai (4 laidos)¹⁵. Puodžiai negalėjo atlikti jiems numatytos misijos – savo dirbiniais išstumti importinių fabrikinų indų. Gal dėl to, kad valstybės siekis pakeisti fabrikinę produkciją etnografiniais dirbiniais buvo utopija. Ar galėjo paveikti puodinink-

kystės plėtrą kursuose mokyti keramikai amatininkai? Tik iš dalies. Tačiau L. Strolis išlavintas skonis, platus akiratis ir asmeninės kūrybos pavyzdys turėjo lemiamos reikšmės tiems puodžiams, kurie bendravo su mokytoju ir baigę kursus savo aplinkoje skleidė įgytą patyrimą. L. Strolis tarpukario Lietuvoje plėtojantis keramikai atliko panašų vaidmenį kaip Antanas Tamošaitis tekstilės meno raidos procese. L. Strolis neturėjo tik komercinės gyslės, studijos, kurioje serijiniu būdu būtų gaminęs keramikos dirbinius.

Išnašos

- ¹ Žr. Й. Микенас, *Людвикас Стролис*, Москва, 1960; *Liudvikas Strolis*, įž. str. aut. S. Pinkus, Vilnius, 1966.
- ² Žr. L. Strolis, *Dailiosios keramikos išsivystymas Tarybų Lietuvoje. Atsiminimai*, Lietuvos literatūros ir meno archyvas, f. 266, ap. 1, b. 894, b. 1–4; L. Strolis, Taikomosios ir dekoratyvinės dailės mokymas Kaune. Atsiminimai, *Menotyra*, 1979, kn. 8, p. 38–42.
- ³ A. Jankūnaitė, Žemės ūkio rūmų Namų pramonės skyriaus 1937 m. veikla, *Amatininkas*, 1938, nr. 10, p. 160.
- ⁴ Keramikams kursai Kaune, *Amatininkas*, 1934, nr. 41, p. 2.
- ⁵ Antrieji keramikos kursai, *Amatininkas*, 1934, nr. 33, p. 1.
- ⁶ A. Kenstavičius, Pas puodininkus, *Amatininkas*, 1934, nr. 20, p. 4.
- ⁷ Keramikos kursai kaimo puodžiams, *Amatininkas*, 1937, nr. 17, p. 243.
- ⁸ A. K-čius, Puodininkai baigė kursus, *Amatininkas*, 1934, nr. 21, p. 1.
- ⁹ Й. Микенас, *Людвикас Стролис*, Москва, 1960, c. 6.
- ¹⁰ A. Valiuškevičiūtė, *Kauno meno mokykla* (1922–1940), kn. 1, Vilnius, 1997, p. 173.
- ¹¹ Dailė ir gyvenimas (pokalbis su L. Stroliu), *Literatūra ir menas*, 1966-12-10.
- ¹² Žr. L. Strolis, Lietuvos keramika. Apžvalga ir perspektyvos, *Amatininkas*, 1937, nr. 1, p. 7–8.
- ¹³ J. Butkus, L. Strolis, Kur steigti keramikos mokyklą? *Amatininkas*, 1935, nr. 29, (74), p. 4.
- ¹⁴ Diskusija virė „Amatininko“ puslapiuose. Ją pradėjo A. Kenstavičius straipsniu „Kur steigti keramikos mokyklą?“ (*Amatininkas*, 1935, nr. 28, p. 1). Į jį reagavo keramikas J. Butkus ir L. Strolis (žr. J. Butkus, L. Strolis, Kur steigti keramikos mokyklą? *Amatininkas*, 1935, nr. 29, p. 4). L. Stroliu prietaravo puodžius J. Gelžinis (žr. J. Gelžinis, Tinkamiausia vieta keramikos mokyklai, *Amatininkas*, 1935, nr. 31, p. 1–2), teigdamas, kad Vieکشniai – Lietuvos puodininkystės lopšys, todėl keramikos mokyklos išlaikymas būtų pigesnis Vieکشniuose.
- ¹⁵ A. Jankūnaitė, Namų pramonė ir ūkis, *Amatininkas*, 1938, nr. 20–21.

Liudvikas Strolis – Head of Ceramics Courses at the Chamber of Agriculture

Lijana Šatavičiūtė

In interwar Lithuania, pottery was viewed not only as a field of arts having its artistic and ethnographic value. It was therefore intended to expand this craft in order that it could also meet everyday needs of the country. In 1930s, the Chamber of Agriculture in Kaunas initiated a planned continuity of fine crafts. The first five-month courses were organized in 1932 in Vieškėniai (attended 21, finished 11 ceramists). In 1933, 1934 and 1935 six-month courses were organized in Kaunas. In 1936, pottery courses did not function, but in 1937 they were organized again in Kaunas.

In 1932 Liudvikas Strolis, a student of the Conservatoire National des Arts and Métiers in Paris, headed the courses. His assistants were Jonas Butkus and Pranas Steponavičius, the technician thrower - Interdorf, the lecturer in applied arts - Antanas Gudaitis. The students were taught to make ceramic articles as well as to draw and ornament. The potters experimented in local clay, tried more perfect tools, learnt to prepare a more complex ceramic mass, produce various types of faience, throw articles, shape in gypsum forms as well as install more perfect kilns and to more rationally work in the workshop. The teachers were introducing the glazing of pots with the glazes not yet employed by our potters as well decoration with more versatile Lithuanian patterns.

The portrait of L. Strolis as a fosterer of pottery is also enriched by his articles in interwar periodicals, where the ceramist analyzed the situation of Lithuanian ceramics, invited potters to joint the expansion of modern fine pottery, and elucidated the prospects of pottery in Lithuania. L. Strolis cultivated taste, his broad outlook and the example of his personal work had a decisive importance for the interwar potters, who were communicating with their teacher and spreading the experience acquired at the courses in their surroundings.

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Liudas Truikys. Teatrinė kostiumo integracija

Liudas Truikys įdomus kaip išskirtinė asmenybė, dramatiško likimo menininkas. Jo palikimas įvairiapusis: dailininkas dirbo įvairiose srityse, kaip ir A. Gudaitis, daugelis kitų tarpukaryje pradėjusių kurti menininkų, tačiau vienintelis jis savo gyvenimą paskyrė teatrui.

Teatro kostiumas – reikšminga, iki šiol netyrinėta L. Truikio kūrybos sritis. Šio darbo tikslas – pasiaiškinti, kaip ryški individualybė suprato kolektyvinio meno reikalavimus ir formavo naują požiūrį į pasyvų teatro komponentą – scenos kostiumą.

Liudas Truikys pasižymėjo novatorišku požiūriu į teatro meną. Dailininko biografija pateikia nemažai faktų, rodančių išskirtines scenografo charakterio savybes, kurios neabejotinai lėmė savitą meninį braižą, idealistinius kūrybos vertinimus ir išskirtinį likimą.

Savaime suprantama, jog dirbdamas teatre turi iš dalies atsisakyti savarankiškumo, nuolat demonstruoti diplomatiją ir lankstumą. Daugelis tarpukario dailininkų, su kuriais L. Truikys atėjo į teatrą (tarp jų buvo ir L. Truikio vienmetis Antanas Gudaitis), vertino sceną kaip galimybę gauti kūrybinių užsakymų, papildomai užsidirbti. Darbas teatre jiems buvo ir būdas pabėgti nuo kasdienybės, įprasto užsiėmimo. Teatras tarpukaryje buvo bohemos užutekis, kuris traukė ne vieną menininką, tačiau užsikrėsti teatro liga pasisekė tik L. Truikiui. Tai jam pavyko gal dėl to, kad buvo šventai įsitikinęs išskirtiniu dailininko vaidmeniu teatre, ypač operos scenoje: „Yra įsivyravusi režisieriaus teatro mada. O iš tikrųjų operinėje scenografijoje dekoratyviniai sprendimai vaidina didesnę vaidmenį nei režisieriaus“¹. Šis idealistinis požiūris, matyt, nulėmė tai, kad L. Truikys atsidėjo darbui teatre ir į jį labai rimtai pasinėrė. Scenografas rašė: „Nuo 1930 metų visu užsidegimu ėmiausi teatro dekoracijų ir teatrinų kostiumų studijų“².

Studijos, kaip ir daugelis kitų dailininko užsiėmimų, susiklostė taip pat netradiciškai. L. Truikiui nepavyko baigti meno mokyklos, iš kurios 1929 m. jis buvo pašalintas kartu su kitais streiko dalyviais. 1945 m., būdamas jau subrendęs keturiasdešimtmetis vyras, dailininkas eksternu išlaikė egzaminus ir gavo aukštojo mokslo diplomą. Savaip susiklostė jo mokslai užsienyje. 1929 m. L. Truikys įstojo į meno mokyklą Academie Julien Paryžiuje. Tačiau, nuvykęs ten mokytis, akademijoje nepasiliko. Yra žinių, jog 1933, 1934, 1935, 1937 m. jis vyko į Paryžių, Berlyną studijuoti, tačiau daugiausiai laiko praleido ne auditorijose, o muziejuose, teatruose ir teatro aparatūros gamyklose, kur savarankiškai tyrinėjo modernaus teatro įrangos galimybes. Savaip jis sprendė ir pedagogines problemas. Pedagoginiame darbe jis taikė savarankiško mokymosi programą. Jo, kaip pedagogo, paslaugų buvo atsiskyta. Panašių smūgių L. Truikys patyrė ir teatre, kur buvo priimtas aukštoms pareigoms ir tais pačiais metais iš jų atleistas. Taip atsitiko su Valstybinio operos ir baleto teatro vyr. dailininko pareigomis 1948 m. Ši istorija nuolat kartojosi. Dailininkas gaudavo užsakymus operoms, jas ilgai tyrinėdavo, kurdavo daug to paties spektaklio variantų, tad eskizų laiku nepristatydavo ir užsakymo netekdavo. Jis išsiskyrė ir netradiciniu požiūriu į šeimą. Dailininkas nebuvo vedęs, neturėjo vaikų, visą gyvenimą dievino vienintelę gerokai už save vyresnę moterį – operos primadoną Marijoną Rakauskaitę. L. Truikys išsiskyrė ir savo išvaizda. Dailininkas visada, net ir skursdamas, stengėsi atrodyti elegantiškai, rūpinosi išraiškinga išore, kurią sukūrė kruopščiai modeliudamas taisyklingą ūsų formą, glotniai šukuodamas plaukus, dėmesingai derindamas kostiumo detales. Kostiumas jam tapo svarbus ir kuriant scenografiją. Beje, L. Truikio teatrinė karjera taip pat prasidėjo nuo sceninio kostiumo eskizų sukūrimo.

Pirmasis L. Truikio krikštas teatre – sukurta kostiumų kolekcija 1931 m. pastatytam Valstybės teatro Šiaulių skyriaus atidarymo premjeriniam spektakliui C. Gozzi „Princesė Turandot“ (rež. B. Dauguvietis). Spektakliui scenovaizdžius kūrė tuo metu jau žinomas dailininkas Adomas Galdikas. „Princesės Turandot“, kaip ir kitų spektaklių, pastatytų Šiauliuose, scenografijos eskizai neišliko – jie dingo po 1944 m. gaisro Šiaulių teatre. Dideli dailininko teatro kostiumų eskizų rinkiniai, kostiumai iš spektaklių saugomi Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje, Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje. Tyrinėjant juos galima suvokti L. Truikio meninės saviraiškos ypatumus.

Tuo metu, kai L. Truikys pradėjo dirbti kaip menininkas, Lietuvos kūrybinėje visuomenėje nuolat kildavo nepasitenkinimas: „Mes išmokome poetizuoti, bet nemokame analizuoti. Mes įpratome į patetiškumą, šūksnį ir emocingą išsiliejimą, o neturime konstruktyvaus ir lakoniško mąstymo galios“³. Tada buvo tikimasi įveikti nusistovėjusį teatro meno elementų pasyvumą. Jaunieji teatro žinovai piktinosi: „Vaidyba sau, dekoracija sau“⁴. Tokios pastabos, matyt, buvo pretekstas skirti dau-



Liudas Truikys.

Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus rinkinių. Fotografas nežinomas

giau dėmesio mažiau reikšmingiems teatro komponentams. L. Truikiui operos ir dramos teatro kostiumo meninė kalba tapo svarbi toli gražu ne vien kaip priedas prie dekoracijos ar funkcinis atributas, ne vien kaip atlikėjo kūno priedanga ar graži herojaus puošmena, kaip iki to laiko buvo tradiciškai suprantama.

L. Truikio savitas požiūris į kostiumą ėmė formuotis XX a. 4 dešimtmetyje. Analitinės dailininko savybės išryškėjo jo požiūryje į dramos ir operos spektaklio atlikėją. Tyrinėdami dailininko kostiumų eskizus matome, kaip įdėmiai jis analizavo vaidmenis, siekė spektaklio kūrėjams padėti maksimaliai atskleisti herojų. Tikėtina, kad L. Truikys buvo gerai išstudijavęs Europos dailės ir teatro novatorių kūrybą, kurioje dominavo siekis pakeisti nusistovėjusias meno taisykles, išvaduoti teatro aktorių iš psichologinės vaidybos, sukurti monumentalią, išgrynintą meninę kalbą, atskleisti įvairiapusį atlikėjo talentą. Dailininkas nepasikloviė autoritetais. Jo kostiumai įspūdingi išraiškinga didybe, būdinga vieno garsiausių Europos teatro reformatorių Gordono Craigo kostiumams, tačiau jie netapo kaukėmis ar abstrakcijomis, mechaninių formų efektais, užgožiančiais individualią personažo kalbą, kuri dailininkui svarbi net masinėse spektaklių scenose. Būtent šiuo požiūriu prasilenkiama su to meto teatro autoritetų įsitikinimais. L. Truikį dominusio Gordono Craigo scenografijoje masinių scenų kostiumai kuria vientisą masę⁵. L. Trui-

kio teatro kostiumų eskizai rodo ką kita. Jis neįprastai atidžiai ieškojo individualios formos kiekvienam grupės nariui, ypač įdėmiai studijavo operų choro atlikėjus, kiekvienam kūrė skirtingą kostiumą. Didžiausiomis kostiumų kolekcijomis išsiskiria operų pastatymai – G. Puccini „Madam Baterflai“ (1937), G. Verdi „Otelas“ (1938), M. Petrausko „Eglė“ (1939), E. d’Alberto „Mirusios akys“ (1940), G. Verdi „Don Karlas“ (1959). Vienas labiausiai paties dailininko mėgstamų ankstyvųjų pastatymų – „Mirusios akys“. Šiai operai jis sukūrė skirtingus kostiumus net atskiriems veiksmams, kaligrafiškai įrašė veikėjų vardus eskizuose, taip pabrėždamas parengiamojo darbo svarbą. Eskizuose matyti, kaip dailininkas ieško kiekvieno skirtingo choro kostiumo jungiamosios ašies, bendro vienijančio vaizdo. „Mirusiose akyse“ vyrauja griežta įvairių ornamentų tvarka, stambių ir smulkių detalių deriniai, kuriuose svoris išbalansuotas. Panašiu metu pastatytos „Eglės“ choro kostiumuose įvairuoja vieno elemento interpretacija. „Don Karlo“ griežtos moralės taisyklės įprasminamos kostiumų įrėminimuose, tiksliose geometrinėse drabužių formose. Taip išvengta ne tik vienodumo. Individualizuoti kostiumai padeda atpažinti personažą, o kostiumo eskizai įgauna retą atskiro meno kūrinio vertę.

Labai ryškus dailininko bruožas – preciziškumas, kuris sutampa su moderniam menininkui būdingu gebėjimu atrinkti tai, kas svarbiausia. Detali veikėjo analizė išryškėja pakartotinai pastatytų spektaklių kostiumuose. Teatre spektakliai dažnai atnaujinami, tačiau retai atsitinka taip, kad scenografiją jiems kurtų tas pats dailininkas. L. Truikys – vienas iš tų scenografų, kurie siekė tobulumo ir kantriai beldėsi į teatrų duris su naujais scenografijos variantais. Dailininko požiūrio pokyčius ieškant tobulybės patyrė G. Puccini „Madam Baterflai“ (1937, 1959, 1986), G. Verdi „Aida“ (1963, 1975), „Don Karlas“ (1959, 1981), „Otelas“ (1938, 1955, 1983), „Traviata“ (1966, 1984) scenografijos. Statant spektaklį kelis kartus, L. Truikys dažniausiai keisdavo dekoracijų sprendimus, tačiau kostiumai likdavo tie patys. 1975 m. rengdamas vieną iš reikšmingiausių savo kūrinių – „Aidos“ scenografijos antrąjį variantą (pirmasis 1963 m. nebuvo įgyvendintas), dailininkas iš esmės pakeitė scenovaizdžių kompozicijas, koloritą, charakterį, tačiau dauguma kostiumų liko tie patys, o scenovaizdyje atsirado didelės pasikartojančios figūros, primenančios choro kostiumų eskizus. Toks figūrinis spektaklio vizualizavimas scenografijai iki to laiko buvo nebūdingas. „Don Karlo“ pirmajame variante (1959) vyraujančios susikryžiusios kostiumų linijos, elementų pasikartojimai, gotikinės detalės atsirado vėlesnio pastatymo scenovaizdžiuose (1981). „Otelas“ scenovaizdžiai buvo tris kartus perkurti, tačiau dauguma kostiumų išliko iš pirmojo pastatymo (1938). Vadinas, dailininko pirminis kostiumo sprendimas buvo kruopščiai apmąstytas ir tikslus, tad natūralu, jog galėjo daryti poveikį kuriant scenovaizdį. Taigi L. Truikys įrodė, kad teatro kostiumas pajėgus atlikti ir solines partijas scenos kūrinio „orkestruotėje“.

Dailininkas savitu, racionaliū būdu pabrėžė atlikėjų įvairovę. Jis ne tik atidžiai išanalizavo, kruopščiai paskirstė pagrindinių ir epizodinių veikėjų individualią aprangą, ją išskyrė plastinėmis formomis, bet ir atsižvelgė į išskirtines įvairaus amžiaus personažų savybes. Skirtingas personažų amžius pabrėžiamas ir tipiškomis drabužio formomis, ir skirtingais eskizų lapų dydžiais. Ankstyvuosiuose kūriniuose didingieji antikos veikėjai tokie dideli, kad remiasi į eskizo lapo kraštus („Mirusios akys“, „Oidipas Kolone“, 1939), o mažieji veikėjai sumažinti paliekant didelį tuščią plotą popieriaus lape („Vilhelmas Telis“, 1935, Viliaus kostiumas). Kai kuriuose darbuose skirtingo amžiaus personažų kostiumai piešiami ant skirtingo formato popieriaus, vaikų eskizai – ant nedidelių užrašų knygutės lapelių („Otelas“, 1938). Taip savitai pripažindamas hierarchiją, dailininkas parodo ir savo darbo virtuvę, ir neribotas kostiumo pateikimo galimybes.

Ne mažiau reikliai dailininkas ieškojo sintetiniam teatro menui reikšmingo atlikėjo ir kostiumo, kostiumo ir dekoracijos sąsajų. Jis beveik matematiškai apskaičiuodavo figūros ir dekoracijos dydžių santykius. Nors dekoracijų eskizuose retai vaizduojamas personažas, tačiau, žiūrint į spektaklių fotografijas, matyti, kaip dariniai mažos figūros įsijungia į monumentalaus scenovaizdžio ornamentinę visumą ir tampa jos dalimi. Tad natūralu, kad dailininkui labai svarbu, kaip personažas juda. Teatro kostiumų eskizuose užfiksuoti tikslūs, plačiais mostais akcentuoti judesiai, atitinkantys įtemptos geometrinės scenovaizdžio formos jėgą. Toks kostiumo pateikimas išryškina ne tik būdingas drabužio savybes, kritimą, bet rodo ir dailininko norą įteigti atlikėjui, koks reikšmingas judesys bendram pastatymo sprendimui ir vizualiai plastikai. Šis reikalavimas ypač asmeniškai paliečia atlikėją, kai dailininkas naudoja permatomas medžiagas („Aidos“ kalaziriai), kai svarbu pabrėžti tam tikras operos veikėjo kūno formas (plonas liemuo „Don Karlo“ kostiumuose) – tai reikalinga bendram spektaklio sprendimui ar tam tikrai mizanscenai. Visa tai liudija apie išskirtinio dailininko vaidmens suvokimą: „Aš veržiuosi pateikti griežtus kažkokių formų rėmus, labai „sušriūbuoti“ figūras scenoje, įstatyti į kietus geležinius bėgius, kad nei režisierius, nei aktoriai negalėtų iš jų išslsti. Noriu juos labiau riboti, paskandinti jų nereikšmingus judesius, nereikšmingas formas“⁶. Toks drąsus požiūris liudija dailininko pasiryžimą kontroliuoti ne tik atlikėją, bet ir režisieriaus kūrybinius sumanymus. Tad galima suprasti, kodėl meistriški, unikalūs dailininko sumanymai taip sunkiai buvo įgyvendinami operos scenoje ir sukeldavo dailininko nusivylimą savo pasirinkimu: „Taip norisi viską baigti... Padaryta beprotybės. Reikėjo dirbti tapybą. Tapydamas turi gyvenimo džiaugsmą. Juk tapyba – tai poilsis. O čia dirbi kaip fortepijono stygų derintojas“⁷.

Liudo Truikio idealizmas padėjo teatre atrasti aktyvųjį vaizdinės spektaklio kalbos pradą, sukurti vizualinio teatro modelį, tačiau dailininkui kainavo brangiai. Jis liko vienišas, teatre taip ir netapęs savu.

Išnašos

¹ V. Tumėnas, Menų sintezė operoje, *Kultūros barai*, 1987, nr. 7, p. 12.

² Gyvenimo aprašymas, LLMA f. 289, ap. 3, b. 114, p. 11.

³ V. Kubilius, Romantizmo ir antiromantizmo priešpriešos, *XX a. lietuvių literatūra*, Vilnius, 1994, p. 282.

⁴ Dogma (J. Miltinio slapyvardis), Valdovas,

Mūsų momentas, 1932-01-17.

⁵ Turima omenyje G. Craigo sukurti kostiumai H. Ibseno dramai „Vikingai“ (1903), Shakespeare'o dramai „Hamletas“ (1907).

⁶ I. Kostkevičiūtė, Tarp laiko varžtų ir būties laisvės, *Krantai*, 1991, lapkritis-gruodis, p. 26.

⁷ V. Tumėnas, Menų sintezė operoje, *Kultūros barai*, 1987, nr. 7, p. 16.

Liudas Truikys. Theatrical Integration of the Costume

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

The author of the publication discusses theatrical costumes designed by Liudas Truikys, an outstanding Lithuanian artist, who worked in the field of set design for a long time. They are greatly important in the work of this artist, but have not been more thoroughly investigated up to now. She also briefly reviews L. Truikys' biography and makes an attempt to clear up how the distinguished personality perceived the requirements for collective art and formed a new outlook on the theatre's passive component – the stage costume.

The author accentuates that L. Truikys distinguished himself by his innovative approach to theatre art. His original approach to the costume showed its signs of formation as early as 1930s. The artist's analytical features were seen in his outlook on a drama and opera performer. He attentively analyzed the roles and did his best to help the producers of performances to maximally unfold the hero. It is reasonable to think that L. Truikys was well familiar with European art and theatre innovators. The artist did not rely upon authorities. His costumes are impressive due to their expressive majesty. He was greatly attentive to an individual form for every member of the group, particularly attentively studied the singers of opera chorus and created a different costume for each of them. The productions of the operas Puccini's *Madama Butterfly* (1937), G. Verdi's *Otello* (1938), M. Petrauskas' *Eglė* (1939), E. d' Alberto's *The Dead Eyes* (1940), G. Verdi's *Don Carlo* (1959) distinguish themselves by the richest collections of costumes. One of the artist's early favorite productions – *The Dead Eyes*.

One of the artist's pronounced features – precision, which coincides with a modern artist's ability to select the essence. The performer's detailed analysis becomes prominent in the costumes for repeatedly staged performances. L. Truikys – one of those set designers who strove for perfection and had enough patience to knock at the doors of the theatres with his new set design versions. The set designs of G. Puccini's *Madama Butterfly* (1937, 1959, 1986), G. Verdi's *Aida* (1963, 1975), *Don Carlos* (1959, 1981), *Otello* (1938, 1955, 1983) and *La Traviata* (1966, 1984) witness the artist's changes in his outlook searching for perfection.

The idealism of Liudas Truikys helped the theatre to discover an active origin of the performance's visual idiom, to create the model of visual theatre at the artist's great cost. However, he remained lonesome, failing to throw off the status of a stranger at the theatre.

Aktualūs XX a. Lietuvos dailės tyrimų ir populiarinimo visuomenėje klausimai

**Diskusija konferencijoje „Kūrėjai ir laikas“,
skirtoje Antano Gudaičio 100-osioms gimimo metinėms.
Vilnius, LDM Radvilų rūmai 2004 m. lapkričio 25 d.**

Lolita Jablonskienė:

Ne kartą su kolegomis dailėtyrininkais kalbėjome apie būtinybę padiskutuoti tarpukario ir XX a. II pusės Lietuvos dailės tyrimų būklės temomis. XX a., regis, toks svarbus Lietuvos kultūrai – bent šių dienų požiūriu. Tačiau stebina tai, kiek nedaug dailėtyrininkų pastaraisiais metais jį tyrinėja. Dar 9 dešimtmetyje, kai su Jolita Mulevičiūte, Antano Gudaičio jubiliejinės parodos bendraautore, studijavome Vilniaus dailės institute, XX a. Lietuvos dailei teko itin daug dėmesio. Šiuo metu situacija visai priešinga. Nemažai dailėtyrininkų susidomėjo LDK dailės paveldu, kiti pasisuko šiuolaikinio meno link, tad ištisas šimtas metų Lietuvos kultūros ir meno istorijoje liko apleistas. Konferencijos dalyvė Giedrė Jankevičiūtė savo pranešimą pavadino „Kaip šiandien būtų galima rašyti apie Petrą Rimšą?“ Norėčiau pasiūlyti mūsų diskusiją pradėti panašiu klausimu: „Kaip šiandien būtų galima rašyti XX a. Lietuvos dailės istoriją?“

Giedrė Jankevičiūtė:

Nemanau, kad galėčiau pateikti kokį nors konkretų receptą. Man atrodo, kad tie, kurie nuo pat pradžių dalyvavo A. Gudaičio jubiliejui skirtoje konferencijoje, jau galėjo padaryti tam tikras išvadas, kaip šiandien būtų galima rašyti XX a. Lietuvos dailės istoriją. Iš klausius pranešimus, pasidarė visiškai aišku, kad mūsų požiūris į XX a. Lietuvos dailės istoriją pastaraisiais dešimtmečiais yra stipriai pakitęs, tačiau šis dailės

istorijos etapas dar nėra pakankamai ištyrinėtas. Mums patiems ši istorija dar tebėra iš dalies nebyli, nes, kaip parodė Margaritos Matulytės pranešimas, nieko nežinome, pavyzdžiui, apie tarpukario fotografiją. Kai kurie monografiniai pranešimai liudija, kad daugelio vyresniosios kartos dailininkų kūryba tarsi baigiasi XX a. 2–3 dešimtmečiais. Net neįsivaizduojame, kaip klostėsi tolimesnis jų kūrybos, o kartais ir gyvenimo kelias (ar įsivaizduojame tik bendriausiais bruožais). Visiškai „tušti“ laikotarpiai yra pirmasis sovietmetis, karo metai ir pokaris. Nesiimsiu plačiai aiškinti priežasčių, nes jos yra žinomos. Pirmiausia aišku tai, kad tada, kai apie šiuos periodus buvo rašoma, daug ko iš viso nebuvo galima pasakyti. Na, o pastarąjį dešimtmetį, net per praėjusius 15 metų, tais laikotarpiais iš viso niekas nesidomėjo, nes atsirado įdomesnių dailės sričių. Jauni žmonės ėmė tyrinėti naujausius dailės reiškinius, padaugėjo jaunų dailės istorikų, kurie pradėjo gilintis į LDK laikotarpio dailę. XX a. I pusė ir amžiaus vidurys šiandien sulaukia tik fragmentiško susidomėjimo.

Raminta Jurėnaitė:

Dažnai pagalvoju, kad visame pasaulyje populiariausios yra kaip tik XIX a. pab. – XX a. pr. dailės parodos ir modernizmo klasika. Visur, išskyrus Lietuvą. Šios parodos sulaukia itin daug lankytojų, jos patrauklios ir apsimoka organizatoriams. Taip pat išleidžiama daugiau knygų, vyksta intensyvesni tyrimai. Mes esame vienintelė šalis (kitos tokios tikrai nežinau visoje Europoje), kur tokiomis parodomis publika visiškai nesidomi. Štai surengta A. Gudaičio paroda. Atrodo, pats dailininko vardas ir parodos dydis (rodoma tiek daug paveikslų) turėtų sutraukti minias žiūrovų. Tačiau žinome, kad, vykstant parodai, salės buvo tuščios [prieštaraujančios replikos iš salės]. Nesutinkate? Sakykite, koks tikslus parodą aplankusių žmonių skaičius?

Lolita Jablonskienė:

Vasaros metu parodą kasdien aplankydavo po kelias dešimtis žmonių.

Raminta Jurėnaitė:

Bet tai yra mažai. Labai mažai. Aš pati buvau atėjusi net keletą kartų, atsivedžiau svečių, tačiau, be mūsų, čia daugiau nebuvo nieko. Keliasdešimt žmonių per dieną moderniosios dailės klasikais – tai labai nedaug. Visi skundžiasi, kad niekas netyrinėja šio laikotarpio dailės. Svarstau, kodėl taip yra. Išvelgiu tokias itin buitiskas priežastis. Daugybę metų šio laikotarpio dailė nebuvo tinkamai rodoma. Kai arsininkų paveikslų nebeliko Vilniaus rotušėje, jų niekur nebegalima pamatyti, nebent epizodiškai. Tiesa, rasti jų galima visur kitur, tik ne muziejuje. Atviros Lietuvos fonde, pavyzdžiui, vienas kabinetas papuoštas Viktoro Vizgirdos originalais. Nežinau, kiek reikia turėti V. Vizgirdos kūrinių, kad juos būtų galima nešioti po įstaigas. Tai, kad muziejus taip ilgai nerodė šių kūrinių ekspozicijose, neieškojo būdų rengti di-

deles ir mažas parodas, ir atvedė į šiandieninę situaciją. Kitaip mes nebūtume tapę vienintele šiuo kultūros laikotarpiu nesidominčia šalimi.

Kita priežastis. Žmonės pradeda rengtis menotyryninkų karjerai Vilniaus dailės akademijoje ir žengia pirmąjį žingsnį, rašydami kokį nedidelį, nors ir pakankamą studijas baigiančiam autoriui darbelį apie minimą periodą. Kokių jie gali turėti vilčių toliau užsiimti šia veikla profesionaliai, o ne tik kaip hobiu? Minimalių. Lietuvoje egzistuoja tokia sistema: muziejai dirba sau, menotyros institutai taip pat sau – nėra lanksčios bendradarbiavimo sistemos, kuri egzistuoja kitose šalyse. Ten menotyryninkai, nors ir nebūdami nuolatiniai tų muziejų ar menotyros institutų darbuotojai, gauna įvairių įstaigų užsakymų tyrinėti vieną ar kitą temą. Lietuvoje po studijų daugelis net nepajuda iš vietos. O jei žmogus nuolat savo srityje nedirba, jis negali tapti tikru specialistu. Visos šios problemos itin skausmingos, o jų pradžia – nepakankamas XX a. Lietuvos dailės eksponavimas. Štai pavyzdys: šią parodą surengė didžiausias Lietuvos muziejus, seniai buvo žinoma, kada bus A. Gudaičio 100 metų jubiliejus. Bet kokioje šalyje tokį renginį lydėtų išsamus katalogas, nauji dailininko kūrybos ir jo gyvento laikotarpio tyrimai, o ne tik pačių paveikslų eksponavimas. Tai, kad šios parodos nelydi joks leidinys, rodo, kad blogai yra dirbama iš pat pradžių.

Lolita Jablonskienė:

Katalogas parengtas. Jis pasirodys po kelių dienų. Dar A. Gudaičio parodai tebevykstant čia, tose pačiose patalpose, įvyks jo pristatymas visuomenei. Kviečiame visus aktyviai dalyvauti. Kodėl šis leidinys nepasirodė anksčiau? Kaip dažniausiai būna, laiku negauta lėšų jo išleidimui.

Ramutė Rachlevičiūtė:

Labai gerai kartą yra pasakiusi Goethe's instituto direktorė Imtraut Hubatsch: Lietuvoje visuomet viskas daroma paskutinę naktį ir visi visada būna nepasiruošę kokiems nors svarbiems ne tik kultūros, bet ir politikos įvykiams, tačiau rezultatai galų gale būna visai neblogi. Tai turbūt mūsų mentaliteto bruožas, kažkokie bendresni dalykai, tad gal nereikėtų jų priskirti tik vienai kuriai įstaigai.

Aš norėčiau pakreipti pokalbį kita linkme. Mane domina holistinė XX a., istorija. Prisiminkime, pavyzdžiui, XX a. rusų dailės istoriją. Pripažinkite, kad labiau suraikytą pyragą nei šis būtų sunku surasti. XX a. rusų dailės istoriją dailėtyrininkai skirsto į kelis etapus: iki Spalio revoliucijos, avangardo periodas, sovietinis laikotarpis, posovietinis, įsiterpia ir sovietinis *undergroundas*... Daugybė specialistų tyrinėja atskiras siauras sritis, o pasižiūrėti į XX a. dailę bendresniu žvilgsniu, ją aprašyti nechronologiškai, apčiuopti linijas, besitęsiančias per visą XX a., jiems iš pradžių sunkiai sekėsi. Tačiau atsirado žmogus, kuris tai padarė – vidurinėsios

kartos dailėtyrininkė Jakaterina Diogot, parašiusi nedidelę XX a. rusų dailės istoriją. Ji pradėjo vartoti visai kitokius terminus, atsikratė stereotipų ir sukūrė daugmaž vientisą naują rusų dailės istoriją. Tai išties reikšmingas dailės žinynas su polifoniškomis linijomis, siejančiomis XIX a. pabaigos, XX a. pradžios, vidurio ir net posovietinę dailę. Man įdomu, kokia turėtų būti holistinė Lietuvos XX a. dailės istorija: kaip į ją įtraukti, pavyzdžiui, emigracijoje dirbusius menininkus, kurie parodomi kokiam reprezentaciniame renginyje, o paskui vėl užmirštami; kaip visa sujungti į visumą, kurioje nebūtų „tyliojo modernizmo“ ir „visų kitų“, kad kai kurie dailininkai nekompleksuotų dėl praeities. Dailės istorikui svarbu atsakyti ideologinių nuostatų, vengti susierzinimo, taikyti kitokius terminus (taip padarė rusų dailėtyrininkai) – tuomet ir oficialiojoje dailėje bus galima pamatyti labai įdomių dalykų. Nereikėtų smulkinti XX a., vieniems gilinantis į tarpukarį, kitiems – į sovietinę oficialiąją dailę, tretiems – į „tylųjį modernizmą“ pateikiant kad ir kokybiškus kiekvieno periodo įvertinimus, tačiau lyg ir hierarchizuotus. Ar įmanoma holistinė XX a. Lietuvos dailės istorija, kurioje visi sugyvena taikiai?

Lolita Jablonskienė:

Norėčiau kiek provokuojamai pakomentuoti Ramutės Rachlevičiūtės pavyzdį apie Jakaterinos Diogot parašytą naująją istoriją. Ką gi J. Diogot padarė? Manychiau, kad atsiskaičius anksčiau taikytos terminijos ir tipologijos, pabandė įrašyti rusų dailės istoriją į dominuojantį XX a. Vakarų dailės istorijos naratyvą. Ar prasminga ir mums rašyti tokią „pritemptą“ lietuvių dailės istoriją? Antrąjį klausimą paskatino Ramintos Jurėnaitės pasisakymas. Ar iš tiesų XX a. dailės rodymas ir kalbėjimas apie ją yra tiesiogiai vienas su kitu susiję dalykai?

Giedrė Jankevičiūtė:

Manau, kad R. Rachlevičiūtės komentuojamas variantas įmanomas ir prasmingas. Tokia lietuvių dailės istorija turėtų pasisekimą tam tikrame visuomenės rate, bet aš laikausi savo nuomonės: negalima parašyti normalios dailės istorijos, neištyrinėjus konkrečių personalijų, jų kūrybos ir gyvenimo, o to, deja, dar nesame padarę. Negalime tikėtis kompleksiško vaizdo, kai turime visai neištyrinėtų kūrinių, gal ir įvardytų kuriuo nors laikotarpiu, bet šiandien reikalaujančių naujo, nemitologizuoto įvertinimo. Man atrodo, kad XX a. dailės istoriją, atskiras kūrinių grupes, autorius mes dar turime atrasti. Kol tas darbas neatliktas, vargu ar įmanoma parašyti įtikinamą apžvalginę dailės istoriją.

Raminta Jurėnaitė:

Visiškai sutinku, kad parašyti ją tokią, kokias jau turi kitos šalys, neįmanoma visko neištyrinėjus. Tam, kad būtų galima judėti į priekį, turi paraleliai vykti įvairūs

tyrimai ir pristatymai: vieni turėtų rašyti bendresniais aspektais, kiti galbūt labiau gilintis į personalijas. Tiesiog visi šie darbai turi vykti aktyviau. Pritariu nuomonei, kad tai, jog nėra kruopščių pirminių tyrimų, yra visa ko stabdys. Turėtume ištyrinėti kiekvieną reikšmingesnį periodą, kiekvieną dailininką, net tokį, kuris sukūrė vos penkis, bet tikrai reikšmingus kūrinius, atrasti jam vietą ir naudotis tuo didžiuoju turto. Daug tokio turto neturime. Reikalas tas, kad ši veikla nekoordinuojama, nėra bendro strateginio plano. Net mūsų nedidelių pajėgų veikla nekoordinuojama. Nėra dalykinės konkurencijos tarp institucijų; o juk būtų sveika, ar ne, jei viena institucija stengtųsi nustebinti kitą (jūs padarėte štai taip, o mes padarysime dar šauniau). Atsižvelgdami į tokią blogą padėtį, gal turėtume mėginti suburti tam tikras žmonių grupes, kurios kartu aptartų vieną ar kitą temą, materializuotų pasiūlymus. Jei pasižiūrėsime, kas padaryta ir daroma visose kitose Europos šalyse, turtingose ir neturtingose, pamatysime, kad ištis turime neatliktų darbų.

Lolita Jablonskienė:

Tęsdama pokalbį norėčiau priminti, kad pastaraisiais metais Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno instituto Dailėtyros skyrius išleido net tris monografijas, skirtas XX a. I pusės dalei. Tai Jolitos Mulevičiūtės, Giedrės Jankevičiūtės ir Laimos Laučkaitės knygos. Vadinas, negalime sakyti, kad visai neturime XX a. Lietuvos dailės tyrimų. Beje, visi šie veikalai yra kažkuo panašūs. Dailės reiškinius juose siekiama pateikti platesniame kultūros, visuomeninio ir dvasinio gyvenimo kontekste. Ar tai ištis yra vienintelis rašymo apie XX a. I pusės dailę būdas, ar jis rodo savotišką kalbėjimo apie dalykus, kurių anksčiau negirdėjome, troškulį, ypatingą anksčiau neprieinamų šaltinių aurą? Šios dienos konferencija tai taip pat patvirtino. Net monografinės temos neretai grindžiamos tokia „archyvine egzotika“.

Jolita Mulevičiūtė:

Tai visiškai natūralu. Anksčiau ta archyvinė medžiaga (ji toli gražu nėra egzotika) buvo eliminuojama iš visų publikacijų ir tyrimų. Todėl natūralu, kad ji dabar traukia tyrinėtojų dėmesį. Aš manau, kad tai nėra vienintelis istorijos rašymo būdas, nežinau, ar jis ištis pradeda vyravti. Šiandien išklausu tik tris konferencijos pranešimus, bet negalėčiau pasakyti, kad jie visi atstovavo tai pačiai pakraipai. Pavyzdžiui, Ramutė Rachlevičiūtė pademonstravo, kad kalbėti galima ir kitaip, nesusitelkiant prie konkrečių kūrinių, remiantis kita metodika ir lygiai taip pat įdomiai. Manau, kad laikas ir objektyvios sąlygos lemia vienokių ar kitokių tyrimų aktualumą. Po dešimties metų šiandieninis požiūris iš viso gal nebebus aktualus. Taip pat norėčiau oponuoti Ramintai Jurėnaitei. Ar kur nors tikrai yra tokia šalis, kuri štai sudaro globalinį strateginį planą ir puola sutelktai tyrinėti XX a. dailę? Šis pasiūlymas dvelkia 25-erių metų senumo anachroniškumu. Mokslo pasaulis visada buvo ir yra priklausomas nuo dau-

gybės dalykų, taip pat ir nuo pačių paprasčiausių: finansų, savo laiko pažiūrų, nuo konkrečių institucinių struktūrų. Tikėtis koordinuotai parašyti XX a. dailės istoriją, sudarius išankstinį planą, yra mažų mažiausiai nerimta. Taip pat nesunku rentis kitų šalių, kad ir tos pačios Rusijos, pavyzdžiais. Rusija yra milžiniška šalis, turinti didžiulį intelektualinį potencialą, senas mokslo tradicijas, daugybę dirbančių, be to, seniai dirbančių, žmonių. Parašyti vieną ar kitą istoriją jiems yra žymiai lengviau negu mums, susiduriantiems su tomis problemomis, apie kurias kalbėjo Giedrė Jankevičiūtė, ir su tais priekaištais, kurie čia taip pat buvo išsakyti, nors jie faktiškai liudija ne dailėtyros mokslo, o veikiau Kultūros ir Švietimo ir mokslo ministerijų akipločio ribotumą. Manau, kad dabar rašyti tokias globalias ir fundamentalias istorijas, kokios buvo rašomos prieš 20–30 metų (ir gerai, kad jos buvo parašytos, nes šiandien turime kuo rentis), nėra prasmės, nes šis laikas yra gana stichiškas. Tai – atskirų monografijų, individualių darbų metas. Kol neišgyvensime šio laikotarpio, negalėsime grįžti prie fundamentalios kolektyvinės istorijos. Pasisakau už monografinius darbus apie atskirus kūrėjus ar laikotarpius, paremtus individualiu požiūriu. Pas mus tokio individualaus požiūrio bijoma, jis neretai vertinamas kaip nereikalingas kryptingumas, ribotumas, išankstinis nusistatymas. Tačiau neišsiugdę individualaus požiūrio, tikrai negalėsime grįžti prie sintetinių darbų, negalėsime naujai pažvelgti į savo praeitį, iš naujo įvertinti anksčiau rašytų tekstų. Beje, turime ne tik Lolitos Jablonskienės paminėtas tris knygas, jų yra ir daugiau. Pakanka prisiminti kad ir Vilniaus dailės akademijos leidinius. Manau, kad kalbėti apie kažkokias kolektyvines fundamentalias studijas bent jau artimiausius dešimt metų nėra prasmės.

Lolita Jablonskienė:

O ką manytumėte apie naują konjunktūrą, skatinančią „vesternizuoti“ mažųjų šalių dailės istorijas, kreipti jas pagrindiniuose Vakarų centruose išsirutuliojusiu didžiųjų pasakojimų link?

Jolita Mulevičiūtė:

Nesakyčiau, kad tai visiška konjunktūra. Ir taip, ir ne. Man atrodo, kad šiandien XIX a. pab. – XX a. pr. dailės tyrimų srityje ir pačiuose Vakaruose vyksta itin dinamiški procesai, permąstomos koncepcijos, išpopuliarėjusios prieš 20–30 metų. Atsižvelgdama į tai, norėčiau štai ką pasakyti: negalėsime parašyti įdomios istorijos ar aprašyti atskiro žmogaus gyvenimo ir kūrybos, kol nepradėsime aktyviai ir individualiai žiūrėti ne tik į savo, bet ir į Vakarų dailės istoriją. Išties žiūrime į ją pasyviai, esame prisirinę prie šampū, perskaitėme kokių trijų, keturių, penkių, na, šešių autorių knygas ir gyvename su jomis 15 metų. Jomis nuolat remiamės, cituojame, nereflekuodami objekto savarankiškai ir individualiai. Tai trukdo ir savąją dailę pamatyti naujame kontekste. Mėgindami lygintis su Vakaraais, lyginamės su