



Aušrinė Kulvietytė-Cemnolonskė – humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Menotyros katedros docentė

Moksliniai interesai: dailė ir istorinė atmintis, XIX a. dailės istorija, sociokultūriniai procesai XIX–XXI a. dailėje

El. paštas: ausrine.cemnolonske@vdu.lt

Aušrinė Kulvietytė-Cemnolonskė – PhD in Humanities, Associate Professor at the Department of Art History and Criticism of the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University

Research interests: Art and historical memory, 19th century art history, socio-cultural processes in 19th–21st century art

E-mail: ausrine.cemnolonske@vdu.lt

Aušrinė Kulvietytė-Cemnolonskė

Vytauto Didžiojo universitetas

NUO ILIUSTRATYVUMO LINK VIZUALUMO. LIETUVOS ISTORIJA MODERNISTŲ ŽVILGSNIU

Anotacija

Istorinės dailės kūriniai yra labai specifiški. Juos kuriantys menininkai nuolat susiduria su dilema – kiek kūriniuose galima atitolti nuo realistinio vaizdo, kaip interpretuoti istorinį įvykį, kad žiūrovui jis būtų atpažįstamas, bet ir išlaikytų formos novatoriškumą, laiko pulsą. Į šią dilemą istorinės dailės kūrėjus stumtelėjo modernizmo epocha ir jos principinis siekis paneigti siužetiškumo bei iliustratyvaus vaizdo svarbą. Menininkams beliko apsiriboti konservatyviu realizmu arba, ieškant kompromisų, rasti išeitį. Tad šiame straipsnyje atskleidžiama, kokių išeičių atrado modernizmo epochos dailininkai, vizualizuodami Lietuvos istorijos įvykius. Pasirinktas platus laikotarpis (XX a. 3–9-asis dešimtmečiai) įpareigoja išskirti ryškiausius pavyzdžius, nepaklūstančius realistiškam vaizdai ir iliustratyviai įvykio traktuotei.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: modernizmas, Lietuvos istorija, dailė.

Abstract

Works of art that visualise historical events are very specific. The artists who create them are constantly faced with the dilemma of how far they can move from a realistic image in the work, and how to interpret a historical event so that it will be recognisable to the viewer, but at the same time maintain the innovativeness of the form and the pulse of the times. Artists were pushed into this dilemma by the era of Modernism and its principled desire to deny the importance of the storyline and the illustrative image. They had the choice of staying within the framework of conservative realism, or finding a way out. Therefore, this article seeks to reveal the solutions discovered by Modernist artists visualising events in Lithuanian history. The wide period (the 1930s and the 1990s) chosen for the study obliges us to single out the most outstanding examples, which do not adhere to a realistic view and the illustrative presentation of the event.

KEY WORDS: Modernism, Lithuanian history, fine arts.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/rh.v30i0.2462>

Įvadas

Istorinės dailės kūriniai yra labai specifiški. Juos kuriantys menininkai nuolat susiduria su dilema, – kiek kūriniuose galima atitolti nuo realistinio vaizdo, kaip interpretuoti istorinį įvykį, kad žiūrovui jis būtų atpažįstamas, bet ir išlaikytų formos novatoriškumą, laiko pulsą. Į šią dilemą istorinės dailės kūrėjus stumtelėjo modernizmo epocha ir jos principinis siekis paneigti siužetiškumo bei iliustratyvaus vaizdo svarbą. Konfrontacija tarp pasakojamąjį turinį išlaikančių kūrinių ir per formos galią pabrėžiančių meno autonomiškumą tuomet išryškėjo ne tik dailininkų diskusijose, bet ir teoriniame lygmenyje. Vienas įtakingiausių XX a. pradžios meno kritikų Clive'as Bellas (1881–1964) knygoje „Menas“ („Art“, 1914) ir „Nuo Cézanne'o“ („Since Cézanne“, 1922), kritikuodamas tą visuomenės dalį, kuri mėgavosi naratyvinėmis, didaktinėmis realistinės tapybos scenomis, pasiūlė meno kūrinius išgyventi per estetinę emociją, kuri kyla, jo žodžiais, „iš reikšmingos formos“, linijų ir spalvų santykio suvokimo (Bell 1914, 8). Toks suvokimas, anot šio kritiko, taikytinas bet kurio laikotarpio ar stiliaus kūriniams. „Tobulas mėgėjas, kuris gali jausti giliąją formos reikšmę, pakyla virš atsitiktinio laiko ir vietos. Archeologijos, istorijos ir hagiografijos problemos jam yra neaktualios. Jei kūrinio formos reikšmingos, jo kilmė nėra svarbi“ (Bell 1914, 36). Tad į šią sampratą su aiškiai neigiamu vertinimo atspalviu pakliuvo ir istorinė dailė, kuri nuo Apšvietos epochos buvo susijusi su didaktine meno funkcija ir realistiniu naratyviniu turiniu. Dėl siekio plėtoti siužetinę intrigą, neatitolstant nuo regimybės mėgdžiojimo, istorinė dailė C. Bello teorijoje buvo priskirta regresyvaus meno kategorijai, kurią jis apibūdino „aprašomosios tapybos“ („descriptive painting“) sąvoka. Šis ryškus kriterinis meno kūrinių vertinimo pokytis, anot istorinio žanro tyrinėtojų Davido Greeno ir Peterio Seddono, buvo lemtingas modernizmo ideologijų ir istorinės dailės akistatoje, nes „nuo šio momento tarp „vizualumo“ ir „literatūriškumo“ buvo tvirtai įkaltas pleištas“ (Green, Seddon 2000, 10). Jis žymėjo atotrūkį tarp kūrinių, formuojančių meno kūrinio vertę vien specifinėmis dailės išraiškos priemonėmis, ir tų, kurie vis dar laikėsi siužetinės turinio prasmės, iliustratyvių, literatūrinių sprendimų. Atotrūkio neišvengiamybė istorinės dailės kūrėjus privertė rinktis, ar apsiriboti konservatyviu realizmu ir naratyvumu, ar ieškant išeities užmegzti dialogą su naujais kūrybiniais modernizmo kryptų principais. Vienas sėkmingiausių tokio dialogo variantų buvo Pablo Picasso „Gernika“ (1937 m.), kuriame asociatyvia laužytų formų kalba menininkas pavaizdavo Ispanijos pilietinio karo žiaurumą ir nacių subombarduoto baskų miestelio Guernicos tragediją. Vietoj įprastinio pasakojimo, kuriuo būtų perteiktos įvykio detalės, išėjo ne mažiau paveiki žiaurumo deklaracija su neįprastų formų vyrų, moterų, vaikų ir gyvulių figūromis.

Pasaulinės dailės pavyzdžiai įrodo, kad veikiama modernizmo krypčių istorinė dailė, išgyvenusi perversmą, įgavo naują pavidalą. Dažnai beliko tik užuominos į istorinio įvykio konkretybę, kurią žiūrovai galėjo naujai patirti įtaigia formos galia plačiame asociacijų ir asmeninių patirčių lauke.

Tad šiame straipsnyje siekiama atskleisti kardinaliausius pokyčius, kuriuos į Lietuvos istorijos įvykių vaizdavimą atnešė modernizmo epochos dailininkai. Tikslą lydi keletas svarbiausių uždavinių: įvertinti pokyčius, įvykusius istorinės dailės lauke skirtingais istoriniais laikotarpiais (Lietuvos Respublikos, sovietmečio ir Atgimimo); išskirti ryškiausius, modernizmo poveikį patyrusius, istorinės dailės pavyzdžius ir detaliau juos paanalizuoti; įvardyti, kurių modernizmo krypčių stilistiniai bruožai labiausiai skleidėsi šio žanro kūriniuose Lietuvos atveju ir kaip jie pakeitė realistinę iliustratyvią prieigą. Tyrimo objektu tampa modernizmo epochos dailės kūriniai, Lietuvos atveju – tai XX a. 3–9-uoju dešimtmečiais sukurti pavyzdžiai, novatoriškai sprendžiantys istorijos vizualizavimo klausimus. Tikslui pasiekti yra svarbi ne tik C. Bello teorija, pagrindžianti tyrimo problematiką, bet ir menotyroje įprasti formaliosios stilistinės bei lyginamosios analizės metodai, padedantys išskirti ryškiausius atvejus, nepaklūstančius realistiškam vaizdui ir iliustratyviai įvykio traktuotei. Tyrimui įgyvendinti yra reikšmingas šio straipsnio autorės jau turimas įdirbis istorinės tematikos lauke ir sukaupia itin gausi ikonografinė medžiaga, leidžianti motyvuotai daryti įžvalgas ir apibendrinimus. Iš dalies prie šios temos buvo prisiliesta monografijoje „Lietuvos istorija dailėje“ (Kulvietytė–Cemnolonskė 2021), tačiau šiame straipsnyje išplečiamas teorinis problemos pagrindimas, meninis kontekstas ir atvejų analizė.

Atpažįstamas turinys novatoriška forma

Nors XX a. pirmojoje pusėje klasikinį modernizmą atstovaujančios konstruktyvizmo, kubizmo, ekspresionizmo ir abstrakcionizmo tendencijos rado atgarsį Lietuvos dailėje, visgi į galimybę naujai interpretuoti istorines temas buvo žvelgiama labai atsargiai. Tarpukario kultūroje aptinkame tik pirmuosius negausius eksperimentus šia linkme, daugiausia atliktus dailės naujokų, dar tik bebaigiančių studijas ir pradedančių savarankišką kūrybinę veiklą. Vieni pirmųjų pavyzdžių, sukurti 1928–1929 m., priklauso Vladui Drėmai. Keliose nedidelio formato akvarelėse jaunasis menininkas, pasitelkęs apibendrintas kario, vaidilos figūras, tikriausiai sprendė Vilniuje, Piešimo studijoje, mokytojo Vytauto Kairiūkščio duotas konstruktyvistines formų komponavimo užduotis. Brandesne raiška išsiskiria jo darbas „Karas“ (1929 m.), galimai apeliuojantis į Pirmąjį pasaulinį karą. Jame drąsiomis kontrastingomis spalvomis, konstruktyvių plokštumų junginiais ir figūriniais šaukiančio kario, liepsnos, kraujo, kryžių, karinės amunicijos ele-

mentais įtaigiai konstruojamas karinės agresijos vaizdinys. Vis dėlto ši atvejį sunkiai galėtume pavadinti įkvepiančia pradžia tolesniems ieškojimams. Viktoro Liutkaus teigimu, net paties V. Drėmos kūrybos kontekste reikšmingi militaristiniai įvaizdžiai buvo greičiau išimtis nei simptomiškas reiškinys (Liutkus 2010, 311). Be viešų diskusijų kūrinys nugulė lentynose ir buvo primirštas.

Prabėgus dešimtmečiui, 1938 m. tuometinis Kauno meno mokyklos studentas Kazys Varnelis taip pat pamėgino prisiliesti prie istorinės temos, tik pasirinko kiek nuosaikesnį vizualų sprendimą. Didelio formato paveikslas „Kunigaikštis Vaidotas išsiveržia iš apgulto Kauno“ (100 x 203,50 cm) pasižymi dominuojančia dekoratyvia *art deco* stilistika, nedrąsiai derinama su konstruktyvios formos elementais. Rastas neblogas junginys tarp figūratyvumo ir naujos, kiek abstrahuotos išraiškos lėmė šio kūrinio sėkmę. Jis įtiko konservatyviai į istorinio žanro kūrinius žvelgiančiai visuomenės daliai, taip pat ir ieškantiesiems naujovių. Paskatinatas gero debiuto, K. Varnelis po kelerių metų savo gebėjimus išmėgino „Rūdavos mūšio“ (1940 m.) tema. Tik ši kartą jis buvo drąsesnis ir kūrinio sprendimą pagrindė kur kas stipresne konstruktyvistine maniera, geometrizuodamas šarvų ir ginkluotės formas. Deja, prasidėjęs Antrasis pasaulinis karas sutrukdė šiam kūriniui iškeliauti į viešumą, sulaukti atsiliepiamų ir įvertinimo. Nutiko net taip, jog per karo suirutę pasimetė jo autorystė, o dėl stiprios konstruktyvistinės įtaigos jis buvo priskirtas K. Varnelio mokytojo Stasio Ušinsko kūrybai. Tik grįžęs į Lietuvą po emigracijos 1989 m. dailininkas patvirtino, kad tai jo darbas (Alper 2013).

Šie negausūs modernizmo keliu sukantys istorinės tematikos kūriniai verčia stabtelėti ties platesniu kontekstu, klausiant, ar ši tematika apskritai nedomino



1 pav. Kazys Varnelis. „Rūdavos mūšis“. 1940.
Drobė, aliejus 250 x 165. Lietuvos meno pažinimo centras „Tartle“

Lietuvos menininkų, ar bijota įsileisti naujovių. Atsakymą galima rasti ano meto spaudoje ir išryškėjusioje konfrontacijoje tarp skirtingų kartų bei profesinių interesų atstovų. Vytauto Didžiojo karo muziejaus vadovybė aktyviai rūpinosi, kad dailininkai, išlaikydami realistinį stilių, kurtų iliustratyvius Lietuvos nepriklausomybės kovas ir LDK praeitį menančius epizodus, kuriais užpildė šio muziejaus sales. Tuo tarpu į laiko pulsą ir menines permainas reaguojančių menininkų pozicijai atstovaujantis Paulius Galaunė ironiškai replikavo tokiems siekiams, vadindamas tai „modernizmo užkrato“ baimė ir keista tėvynės meile, pripažįstančia ir atpažįstančia tik realistines meninės išraiškos formas (Galaunė 1933, 1039). Teoriniu lygmeniu išsakytas nepasitenkinimas buvo peraugęs ir į konkrečius darbus. P. Galaunė aktyviai dalyvavo rengiant Lietuvos paviljoną 1939 m. pasaulinei parodai, vykusiai Niujorke. Jis subūrė menininkus, jo nuomone, galinčius profesionaliai ir naujai didelio formato kūriniuose perteikti Lietuvai reikšmingus istorinius įvykius. Tačiau P. Galaunės lūkesčiai tik iš dalies pasiteisino. Vieninteliu S. Ušinskui pavyko rasti tinkamą jungtį tarp reikšmingo turinio ir modernios išraiškos, kas įtikinamai suskambėjo jo kompozicijoje „Lietuvos didysis kunigaikštis Algirdas kerta kardu į Maskvos Kremliaus vartus 1369 metais“ (1939 m.). Aišku, siužetinis lygmuo ir reprezentatyvumas čia buvo išlaikyti, o tai radikalesnio modernizmo kontekste atrodytų neleistina. Tačiau kunigaikščio Algirdo galia ir nuopelnai plečiant Lietuvos teritoriją ir jos įtaką Rusijoje buvo vykusiai apvilkti konstruktyviai suvaldytomis ir apibendrintomis formomis.

Šis ir anksčiau analizuoti jaunųjų Lietuvos dailininkų kūriniai rodo, kad istorinė dailė atsinaujino per konstruktyvizmo tendencijas. Toks Lietuvai būdingas pasirinkimas anaiptol neišsėmė visų galimybių. Kitų šalių praktikose matome, kad istorinės temos draugavo ir su kubistine, ekspresionistine bei siurrealistine raiška. Juk neblogai meno istorijoje yra žinomi ne tik P. Picasso „Gernika“ (1937 m.), bet ir vokiečių ekspresionistų Otto Dixo, Ludwigo Meidnero, Maxo Beckmanno, George'o Groszo kūriniai, perteikiantys menininkų išgyvenimus ir asmenines patirtis Pirmojo pasaulinio karo metu. Ir kontroversiškai vertinamos Salvadoro Dali politinės pažiūros, jo dėmesys XX a. pirmosios pusės Europos šalių diktatoriams paliko žymę tokiuose siurrealistiniuose jo paveiksluose kaip „Šeši Lenino apsišėkimai ant pianino“ (1931 m.), „Willhelmo Tello mįslė“ (1933 m.) ir „Hitlerio mįslė“ (1939 m.) (Barragán 2016, 20). Galima prisiminti ir vizionistinį jo kūrinių „Pilietinio karo nuojauta“ (1936 m.).

Lietuvoje ribotą modernizmo kryptį raišką istorinės tematikos kūriniuose lėmė dominuojantis konservatyvus požiūris, o Antrojo pasaulinio karo pradžia nutraukė bet kokias naujas iniciatyvas. Išblaškyti, emigravę menininkai, stiprios politinės permainos, prievartinis socialistinio realizmo diegimas ir modernizmo prilyginimas antisovietinei veiklai turėjo įtakos, kad meniniai eksperimentai

istorinėje tematikoje nutrūko keliems dešimtmečiams. Tik XX a. 7-ajame dešimtmetyje vėl po truputį pradėta prisiliesti prie šios temos, ieškant novatoriškų sprendimų. Žinoma, nesumeluota šalies istorija galėjo būti prisimenama tik opozicijoje oficialiajam socialistinio realizmo stiliui ir tik uždaroje dailininkų dirbtuvėse, asmeninėje aplinkoje, neperžengiant viešumos slenksčio. Tai patvirtina ir Sigito Gedos teiginys, kad sovietmečiu dailininkų dirbtuvėse „vykdavo didesni dalykai nei parodose. Jų reikšmė būdavo visuomeninė (gerąja prasme): primindavo, kad valdžia ne viską gali, kad dailininkai gyvi, žmonės gyvi, kūryba gyva, kartu ir tauta gyva“ (Geda 1997, 180). Tas gyvybingumas išsiliejo neleistinų temų ir draudžiamos stilistikos išraiška. Nedaug menininkų tokiai rizikai ryždavosi, nes suprato jos kainą. Tačiau užgniaužti ir nutylėti pačių matytą ar patirtą tremtį, žudymus, žmogaus niekinimą, persekiojimą, tardymą, grasinimus, politinę manipuliaciją nebuvo lengva.

Jau 7-ojo dešimtmečio pradžioje tuomet jaunas maištaujantis menininkas Vincas Kisarauskas, pratęsdamas tarpukario kūrėjų pamėgtą konstruktyvią platinę raišką, ėmėsi pokario ir sovietinės sistemos žiaurumą atskleidžiančių temų. Realistinio stiliaus ir pasakojamosios manieros atsisakymas jam reiškė meninę laisvę, kartu ir galimybę savo kūrinių asociatyviomis užuominomis priminti istorinę tiesą. Žiūrėdami į jo kūrinius „Sulaužyti žmonės“ (1961–1965 m.), „Sūnų apraudojimas“ (1962 m.), „Sukapoti sukilėliai“ (1962–1964 m.), „Verkiančios moterys“ (1964 m.), „Pokaris“ (1965 m.), „Pasiklausymas“ (1965 m.), „Krintantis sulaužytas žmogus“ (1965 m.), iš grubių formų, žmogaus figūros deformacijų, atskirtų kūno dalių, nukirstų galvų galime pajusti išgyventos realybės dramą. Tuo tarpu sovietų ideologams abstrahuotame pavidale užkoduotas turinys ne visada atrodė suprantamas ir aiškus. Pyktis ir susierzinimas dėl menininko nepaklusnumo buvo komentuojamas taip: „Jis fanatiškai laikosi idealistinės filosofijos. Materializmas ir materialistinė filosofija jam – tai kapas viskam, kas dvasiška ir gražu. Jo manymu, realizmas mene – tai praeitas etapas, menas turi būti toks, kokį kuria šiuolaikiniai užsienio meistrai“ (Randakevičius 2005, 322).

Užsienio kūrėjai įkvėpė V. Kisarauską į savo kūrybos arsenalą įtraukti ir asambliažo techniką, kuri sovietmečiu taip pat buvo laikoma netoleruotina forma. Vienas iš tokių jo pavyzdžių – „Sušaudymas“ (1960 m.). Laima Kreivytė šio kūrinio įtaigą yra taikliai apibūdinusi tokiais žodžiais: „Lentoje įsriegti (ar ten buvę?) surūdiję varžtai – tarsi kulkos. Jos vienintelės yra tikros ir materialios – kaip ir tikrose egzekucijose. Begalvis torsas ir atskirai svyranti galva su viena akimi (kita išdaryta) grubiai išrėžti peiliu lentoje. Tai tik negatyvas kontūras, sustingusi mirties akimirka“ (Kreivytė 2021, 179). Vaizdo keliamos asociacijos veda per brutalumą, konteksto atšiaurumą, žmogaus suniekinimą, bet kartu žymi istorinių įvykių patirtis. Ne tik V. Kisarauskas, bet ir Valentinas Antanavičius bei



2 pav. Vincas Kisarauskas. „Sušaudymas“. 1960.

Medis, mišri technika 23 x 40. Autoriaus šeimos nuosavybė. LATGA, Vilnius 2022

Marija Teresė Rožanskaitė savo asambliažais, pripildytais autobiografinių detalių ir budinančiais tremties prisiminimus, į istorijos vaizdinių lauką įliejo daug asmeniškumo¹. Tai ne kažkur toli ar seniai vykusių įvykių įsivaizdavimas, o čia ir dabar asmeniškai išgyventi sudėtingi politiniai perversmai, keitę žmonių likimus, jų gyvenimus.

Toliau ieškodami ryškesnių modernistinių pavyzdžių turime stabtelėti ties XX a. 9-uoju dešimtmečiu, kai bendrame dailės lauke jau buvo įvykusių nemažai permainių, paplitusios vėlyvojo modernizmo stilistinės kryptys, o bundanti tauta paniro į slėptos istorijos iškėlimą. Pratešdamas suasmenintą istorijos patirtį, gyvą šeimos pasakojimuose, Kęstutis Grigaliūnas ėmėsi netikėtai spalviškai ryškaus sprendimo, primenančio popmeno stilistiką. Tačiau iš pirmo žvilgsnio linksmas vaikiškas piešinukas su piktogramiškomis figūrėlėmis atskleidžia visai nelinksmą turinį apie pokario gyvenimą dailininko senelio Jurgeliškių kaime, prie Antvardės upelio, Jurbarko rajone, kai žmonių kasdienybė virto istorinių sprendimų dalimi². Tarsi paveikslėlių knygoje žvilgsnis slysta nuo vieno vaizdo prie kito, o istorinė atmintis kužda apie girdėtus pasakojimus, menančius partizaninį karą,

¹ Marijos Teresės Rožanskaitės asambliažai: „1941-ieji metai“ (1972 m.), „Tėvo atminimui“ (1974 m.), „Veronikos drobulė“ (1975 m.), „Aikštėje“ (1975 m.). Valentino Antanavičiaus asambliažas „Gulage“ (1986 m.).

² Pokalbyje su Audriumi Musteikiu dailininkas pasakojo apie šį kaimą, kurio jau nebėra, – nugriautas dėl melioracijos (Grigaliūnas 2012, 15).

rusų šukuojamus miškų kvartalus, ieškant laisvės kovotojų, apie vykusius susišaudymus, dažnai nekaltai nužudytus kaimo gyventojus, apie kratas jų namuose ne tik ieškant slepiamų partizanų, bet ir plėšikavimo tikslais, apie užverbuotus sribus ir jų išdavystes, apie nugirdomus rusų kareivius, kad besislapstantys nuo tremties tėvai galėtų pamatyti savo vaikus, kad apsvaigę kareiviai nebeieškotų ir nerastų slepiamų artimųjų. Kęstutis Grigaliūnas kūrybiškai apžaidžia šias situacijas linksma išore, kalbėdamas apie skaudų turinį.

XX a. pabaigos laikotarpis palieka mums naujų prieigų ir prie LDK praeities vizualizavimo. Nors siurrealizmo neturėjome tarpukario laikotarpiu, tačiau naujai šios meno krypties tendencijos suskambo Šarūno Saukos kūryboje ir jo sumanymu ikoniniam Žalgirio mūšiui suteikti naują vizualumą. 1986–1987 m. menininko sukurtoje „Žalgirio mūšio“ versijoje siurrealizmas reiškiasi kaip kontrastinga vizija: gražūs, ornamentuoti, žvilgantys šarvai ir šiurpinančiai atvira mirtis su nukirsta raitelio galva, baimės ir skausmo iškreiptais veidais bei žmonijos istoriją lydinčiu, atrodytu, akimirkai sustabdytu žudymo psychologizmu. Čia kaip sapne laikmetis, vieta, detalės ir žmonės gali alogiškai šuoliuoti erdve, todėl neverta ieškoti istoriškai teisingos šarvuotės, mums žinomų istorinių personažų veidų. Dieboldo Schillingo kronikos (1474 m.) „Žalgirio mūšio“ iliustracija gali susijungti su barokiškai turtinga šalmų ir šarvų ornamentika, Lenkijos karalius Jogaila – įgauti neseniai matyto kaimyno veido bruožų, o Ulrichas von Jungingenas – priminti El Greco paveikslų veikėjus. Menininkas nesistengia pasakoti mūšio eigos, pulkų išsidėstymo strategijos ar pergalingo Vytauto Didžiojo triumfo. Vytautą Didįjį jis vaizduoja auksu tviskančioje šviesoje, kurios aktyvumas



3 pav. Kęstutis Grigaliūnas. „Drebančios senelio rankos“ iš ciklo „Jurgeliškės“. 1988.
Linoraižinis, trafaretinis spalvinimas 40 x 87. Autoriaus nuosavybė.
LATGA, Vilnius 2022

patraukia žiūrovo dėmesį, o Giedrės Mickūnaitės teigimu, įkūnija dar tarpukariu sukurtą jo, kaip tautos didvyrio, garbinto tarsi šventojo, įvaizdį (Mickūnaitė 2008, 323). Po vėliavėle paslėptas karvedžio veidas intriguoja paslaptimi, bet, kita vertus, autorius lieka sąžiningas nespekuliuodamas jo išvaizda, nes juk nežinome, kaip iš tiesų jis atrodė.

Siurrealizmo prieskonio istorinei tematikai suteikė ir Giedrius Jonaitis. 1987 m. jo sukurtoje grafikos darbų serijoje „Lietuvos istorijos puslapiai“ esančios litografijos „Gedimino sapnas“, „Prūsų kronikos“, „Pergalė“, „Spaudos draudimas“, „Vytautas“ yra tarsi tautos kolektyvinės atminties vaizdų talpyklos, kuriose iš skirtingų laikmečių sukritę istorijos, kultūros, Visatos pažinimo ženklai. Taip Vytautą, šuoliuojantį kosminių kūnų erdvėje, net ir begalvį, tik su karūna, nesunkiai atpažįstame dėl pergalingai iškeltų rankų, nes toks jo įvaizdis yra atkeliavęs iš Jano Matejkos „Žalgirio mūšio“. Gedimino sapnas virsta tūkstančių kaukiančių vilkų aidu, užpildančiu dangaus erdvę, o spaudos draudimą primena Petro Rimšos „Kaimo mokyklos“ fragmentas su verpimo rateliu, pabirusiais puslapiais, įstatymo sergėtojais, knygnešiais, lietuviškais raštais išmargintu audiniu ir motinos, kaip laiko ir globėjos, vaizdiniu. Visatoje pažirę istorijos fragmentai susijungia į vientisą vaizdinį tik dėl kiekvieno iš mūsų istorinės atminties, darant savarankiškas asociatyvias jungtis.

Tai, kad XX a. antrojoje pusėje įsigalėjo tendencija pateikti tik užuominas į istorinius įvykius, pagrindžia ne tik analizuoti lietuvių dailininkų pavyzdžiai, bet



4 pav. Giedrius Jonaitis.
 „Spaudos draudimas“
 iš ciklo „Lietuvos istorija“. 1987.
 Popierius, litografija 45,5 x 32,8
 (55,2 x 41). Lietuvos nacionalinis
 muziejus. LATGA, Vilnius 2022

ir kitų šalių praktikos. Britų menotyrininkas Dexteris Dalwoodas, analizuodamas Ritos Donagh, Jörgeo Immendorffo ir Richardo Hamiltono kūrybą, taip pat pažymėjo, kad kiekvienas jų savitu būdu kūrė nuorodas į politines aktualijas, kurios ne tik žymėjo įvykius, bet ir išplėtė jų suvokimo perspektyvas. Jo teigimu, grynoji istorinės tapybos forma, kaip išaukštintas iškilmingos akimirkos pasakojimas, XX a. mene transformavosi į konceptualų vaizdinių pateikimą su daugybe nuorodų į istorinį veiksmą, o jos provokuoja žiūrovą galvoti apie tai, kas nebūtinai yra pavaizduota (Dalwood 2019, 204–206).

Konceptualių vaizdinių, kviečiančių žiūrovus įsitraukti į istorinių patirčių interpretacijas, galime aptikti taip pat ir lietuvių išėivijos dailininkų kūriniuose. Emigracijoje turėta kūrybinė laisvė leido kur kas ryškiau ir radikaliau skleisti modernizmo tendencijoms, nei tai buvo įmanoma sovietinės sistemos gniaužtuose. Tad atsinaujinusios istorinės dailės panoramą verta išplėsti šiuo segmentu. Drąsiais sprendimais, atvedę iki bedaktės tapybos ir abstraktaus ekspresionizmo principų, priklauso Kazimierui Žoromskiui ir Pranui Lapei.

K. Žoromskis meno istorijoje yra gerai žinomas kaip savito stiliaus, vadinaamo optiniu impresionizmu, kūrėjas. Taikydamas spektro analizės principus, jis sukūrė šviesos ir erdvės iliuziškumu išsiskiriančią trijų dimensijų seriją (T.D.S.), kurioje galime aptikti Lietuvos karaliui Mindaugui, jo žmonai Mortai, žyniui Lizdeikai ir kunigaikščio Gedimino epistoliniam palikimui skirtų kompozicijų. Tai vienas radikaliausių pavyzdžių, kai nebelieka net užuominos į figūratyvumą, o istorinių asmenybių vaizdinys kuriamas vien tik šviesos, spalvų ir linijų ritmika. Kristina Miklaševičiūtė, analizavusi menininko kūrybą, pažymėjo, kad šios kompozicijos „neturi nieko bendra su tradicine istorine tapyba, jose nėra konkrečiau įvykio ar vietos ir žmonių, buities atributų. Tai ypatingo dvasinio sąlyčio su istorija išraiška, rami kontempliacija apie istorinio momento svarbą Lietuvai, savotiškos užuominos, vaizdinis filosofavimas“ (Miklaševičiūtė 2007, 33). Nors šio filosofavimo išraiška abstrakti, impulsas tokiu būdu perteikti istorines asmenybes, jų įtaką yra paremtas konkrečių istorinių šaltinių, kurie suteikia pagrindą vidinei vaizdo logikai, studijomis. Šie K. Žoromskio kūriniai labiausiai atitinka C. Bello suformuluotą siekį meno kūrinius išgyventi pasitelkus estetinę emociją, kuri kyla iš reikšmingos formos, linijų ir spalvų santykio, suvokimo (Bell 1914, 8).

Kitokį pasirinkimą matome Prano Lapės kūryboje. Figūratyvumo jis absoliučiai nepaneigia, tačiau pajungia jį abstraktaus ekspresionizmo principams, gesto tapybai. Jo įkvėpėjai Jacksonas Pollockas, Willemas de Kooningas, Arshile'as Gorky, Franzas Kline'as mokė jį panirti į tapymo procesą, atsisakyti objektinio vaizdavimo, tačiau istorinės temos buvo ta sritis, kur užuominos į aktualius objektus vis sugrįždavo. Tokiais principais yra paremti jo kūriniai „Traukinys į

Sibirą“, „Sausio 13-oji 1991“, o ekspresyvi dinamiška meninė jų kalba žymi dar vieną štrichą atsinaujinusios istorinės tapybos lauke.

Išvados

XX a. istorinė dailė, keliaujanti nuo literatūriškumo link vizualumo, patyrė įvairių transformacijų. Buvo atsisakyta detalaus istorinio įvykio atpasakojimo, reprezentacinio tono, galios pozicijų išaukštinimo ir pereita prie jautresnio bei asmeniškės santykio su įvykio perteikimu. Kiekviena modernizmo kryptis siūlė savas galimybes šios tematikos kūriniais atsinaujinti, jų įvairovė atsiskleidė vertinant gana ilgą XX a. 3–9-ojo dešimtmečių laikotarpį.

Pokyčių pradžia užčiuopiama tarpukario Lietuvoje su ryškesne konstruktyvizmo tendencija, kurios neatsisakyta ir vėlesniu laikotarpiu. Nors Antrasis pasaulinis karas ir sudėtingas pokario laikotarpis žymėjo kelių dešimtmečių pertrūkį, vis dėlto permainos sugrįžo, tik skleidėsi opozicijoje oficialiajam stiliui. Sovietmečiu konstruktyvistinės tendencijos su formos galia ne tik žymėjo uždrausto modernizmo gurkšnį, bet ir galimybę užkoduoti turinio prasmes, aktualias tautai, tačiau draudžiamas sovietinės ideologijos sistemoje. Į istorinės dailės lauką buvo integruota ir asambliažo technika, atvėrusi naują asociatyvių prasmų perspektyvą. Nepabijota pasinaudoti ir siurrealizmo alogiškumu, siūlant kritiškai permąstyti įsigalėjusias istorinių asmenybių ir ikoninių įvykių vaizdavimo klišes. Iš poparto pasisemta ryškių spalvų žaismingumo, tačiau linksma išorė kontrasto principu kalbėjo apie visai nelinksmą istorinę praeitį. Radikaliausių formos pokyčių įvyko išsivijios dailėje, kai optinio impresionizmo kūrinuose buvo pasinerta į bedaiktės kūrybos vaizdines istorijos interpretacijas.

Atvirumas kūrybinėms naujovėms lydėjo asmeniškai išgyventų trauminių Antrojo pasaulinio karo, pokario ir tremties patirčių bei tautai svarbių LDK įvykių vaizdavimą. Dailininkai pamėgo naudoti vaizdines užuominas, kaip aktyvias nuorodas, budinančias žiūrovo istorinės atminties klodus.

Šaltiniai ir literatūra

Alper 2013 – Margarita Alper. Eksponuojami nematyti K. Varnelio jaunystės darbai [žiūrėta 2021-12-15]. Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-07-17-eksponuojami-nematyti-k-varnelio-jaunystes-darbai/104485>

Barragán 2016 – Paco Barragán. Push to Flush: Political Dali. Communism, Falangism, and Francoism in Salvador Dali's Life. *Art Pulse*, 26 (7), 20 [žiūrėta 2021 12 19]. Prieiga internetu: <http://artpulsemagazine.com/push-to-flush-political-dali-communism-falangism-and-francoism-in-salvador-dalis-life>

Bell 1914 – Clive Bell. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.

- Dalwood 2019 – Dalwood Dexter. What Is the History in Contemporary History Painting? (p. 204–214). In *What Was History Painting and What Is It Now?* (ed. by M. S. Phillips, J. Bear). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Galaunė 1933 – Paulius Galaunė. Mūsų meno politikavimas. *Naujoji Romuva*, 156, 1039.
- Geda 1997 – Sigitas Geda. Atsakymai į klausimus raštu (p. 175–184). In *Tylusis modernizmas* (sud. E. Lubytė). Vilnius: Tyto alba.
- Green, Seddon 2000 – David Green, Peter Seddon. Introduction: art, historiographical practice and the ends of history (p. 1–17). In *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*. Manchester, New York: Manchester university press.
- Kreivytė 2021 – Laima Kreivytė. Paralelinės istorijos (p. 170–183). In *Sunkus amžius. Szapocznikow – Wajda – Wróblewski* (sud. G. Jankevičiūtė). Vilnius: MO muziejus.
- Kulvietytė–Cemnlonskė 2021 – Aušrinė Kulvietytė–Cemnlonskė. *Lietuvos istorija dailėje*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Liutkus 2010 – Viktoras Liutkus. Vlado Drėmos dailė (p. 305–320). In *Atrasti Vilnių, skiriama Vladiui Drėmai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Grigaliūnas 2012 – Kęstutis Grigaliūnas. *Mirties dienoraščiai. III knyga. Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą*. Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras.
- Mickūnaitė 2008 – Giedrė Mickūnaitė. *Vytautas Didysis. Valdovo įvaizdis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Miklašėvičiūtė 2007 – Kristina Miklašėvičiūtė. *Kazimieras Žoromskis*. Vilnius: R. Paknio leidykla.
- Randakevičius 2005 – Alfonsas Randakevičius. LSSR KGB pažyma LKP CK Pirmajam sekretoriui A. Sniečkui apie kūrybinės inteligentijos nuotaikas 1963 04 03, Vilnius (p. 322). In *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990. Dokumentų rinkinys* (sud. J. R. Bagušauskas, A. Streikus). Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras.

Aušrinė Kulvietytė–Cemnlonskė

FROM ILLUSTRATION TO VISUALITY. THE HISTORY OF LITHUANIA IN THE WORK OF MODERNISTS

Summary

The problem of the article is based on the confrontation between historical painting and Modernism, whereby works with narrative content have lost their importance, and directions in Modernism have raised the power of the form of a work of art. The depiction of historical events has been assigned to the field of illustrative or descriptive painting and the category of regressive art. In other words, a wedge has been driven between 'visuality' and 'literacy'. Therefore, the creators of historical paintings inevitably had to solve the dilemma of whether to get caught up in the framework of conservative realism and narrative content, or to change the tradition of depicting historical events by allowing the innovations of Modernism. Thus, the question how Modernism has changed the nature of historical painting is based on the case of Lithuania.

The aim of the research is to reveal the cardinal changes that Modernist artists have brought to the depiction of events in Lithuanian history. The object of the

research is works of art from the Modernist era that visualise historical themes innovatively (in the case of Lithuania, these are examples created in the 1930s and 1990s). To achieve this goal, Clive Bell's theory is used to substantiate the research problem. Methods of formal, stylistic and comparative analysis are also used, which help to single out the most remarkable cases that do not adhere to the realistic image and the illustrative interpretation of the event.

The research has revealed that changes began in interwar Lithuania with the more pronounced trend of Constructivism, which was not abandoned in the later period. Although the Second World War and the difficult postwar period formed a break of several decades, the changes still returned, only spreading in opposition to the official style. During the Soviet era, Constructivist tendencies with the power of form marked not only manifestations of the forbidden Modernism, but also the possibility of encoding meanings of content that were relevant to the nation but prohibited by the Soviet ideological system. Assemblages were also integrated into the field of the historical genre, opening up a new perspective on associative meanings. The principles of Surrealism were also used to offer a critical rethink of the established clichés of depicting historical personalities and iconic events. The playfulness of bright colours was drawn from Pop Art, but the cheerful exterior spoke of the rather unhappy historical past based on the principle of contrast. The most radical changes in form took place in the art of the Lithuanian diaspora, when figurativeness was completely abandoned in works of optical Impressionism.

Openness to creative innovation usually accompanied visualisations of personal traumatic experiences of the Second World War, the postwar period and deportation, more often than the depiction of events in the Grand Duchy of Lithuania that were important to the nation. Artists liked to use visual cues as active references that evoke the viewer's historical memory.