

Dailininkas politikos spąstuose: Lietuva 1939–1944 m.

Giedrė Jankevičiūtė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, 08105 Vilnius
El. paštas lkti@lkti.lt

Remiantis dailininko Stasio Ušinsko ir jo mokinių sukurtomis tapybos kompozicijomis, straipsnyje atskleidžiama, kad Vokiečių Reicho normatyvinė estetika pradėjo veikti Lietuvos dailę jau 4-ojo dešimtmečio antroje pusėje. Parodoma, kad, ieškant sektinų neotradicionalizmo pavyzdžių, orientuotasi ne vien į Prancūziją, Sovietų Sąjungą, iš dalies Italiją, bet ir į Vokietiją. Pokyčiai Lietuvos dailės lauke siejami ir su kintančiais kritikos orientyrais. Juos diktavo visuomenės konsolidacijos poreikis, sustiprėjęs komplikuojantis politinei situacijai šalies viduje ir tarptautiniu mastu, bei konservatyvios dalies įtakingų kultūros veikėjų pažiūros. Daroma išvada, kad modernizmo kritika, kuri Lietuvoje, kaip ir Vokietijoje, pirmiausia buvo nukreipta prieš ekspresionizmą, paskatino dailės lauko pokyčius, tarp jų ir sekimą Vokiečių Reicho oficialaus stiliaus pripažintų autorių kūriniais. Tai lėmė atskirų Lietuvos dailininkų individualaus stiliaus supanašėjimą, netgi sukėlusį autorystės nustatymo sunkumų.

RAKTAŽODŽIAI: Antrasis pasaulinis karas, autorystė, cenzūra, dailės kritika, unifikacija

2016 m. balandis. Berlynas. Museum für Gegenwart buvusioje Hamburgo stotyje. Tai Nacionalinės galerijos būstinė, skirta šiuolaikiniam menui ir jo parodoms. Šįkart čia eksponuojama didelė istorinė paroda „Neue Galerie: tamos metai. Kolekcijos istorijos 1933–1945“ („Neue Galerie: Die Schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung, 1933–1945“). Modernizmas Hamburgo stotyje laikinai: tol, kol rekonstruojamas Mieso van der Rohe projektuotas Nacionalinės galerijos pastatas. Skaitau anotaciją. Paroda pristato dailės kūrinius, kurie buvo sukurti ir valstybės nupirkti nacionaliniam dailės rinkiniui tarp 1933 ir 1945 m., taip pat kūrinius, kurie tuo laikotarpiu buvo pašalinti iš valstybinės kolekcijos. Anotacijos autorių teigimu, kai kurių eksponuojamų paveikslų ir skulptūrų niekas, išskyrus ekspertus, nematė bent 75 metus.

Greta anotacijos – svarbiausių įvykių chronologijos suvestinė. Ji, žinoma, prasideda nuo Adolfo Hitlerio paskyrimo Vokiečių Reicho kancleriu 1933 m. sausio 30 dieną.

Toliau nurodyta, kad tų pačių metų liepos 1 d. Nacionalinės dailės galerijos direktorius Ludwigas Justi buvo atleistas iš pareigų. Jo vietą užėmė laikinas vykdantysis direktorius Aloisas Schardtas, iki tol vadovavęs Halės Moritzburgo

muziejui. Modernaus meno muziejus, įkurdintas buvusiuose Sosto įpėdinių rūmuose (Kronprinzenpalais), uždaromas, Kultūros ministerija laukia jo pertvarkymo plano. Schardto pasiūlytas variantas ministerijai netinka. Lapkričio 21 d. lūkesčių nepateisusį Schardtą pakeičia Eberhardas Hanfstaenglis, dėl posto Berlyne palikęs Miuncheno miesto dailės muziejaus direktoriaus pareigas. Gruodžio 17 d. Modernaus meno muziejus vėl atidaromas. Ekspresionistų dailę pristatančiose salėse – tik peizažai ir naturmortai, nebėra nei vienos žmogų vaizduojančios kompozicijos – nei figūrinių scenų, nei portretų.

Toliau lentelėje suminėti artėjančio karo ženklai: įsakymas muziejinkams pasirošti galimiems oro anskrydžiams, dar keli smulkūs faktai. 1936 m. spalio 30 d. Kultūros ministerija vėl įsako uždaryti Modernaus meno muziejų. Neilgai trukus žiūrovai pakviečiami apžiūrėti pirmuosius du apatinius jo aukštus. Trečiasis aukštas su ekspresionistų kūrinių lieka užrakintas.

1937 m. liepos 1 d. Kronprinzenpalais vėl uždaromas. Liepos 7 d. iš rinkinio išimama 115 dailės kūrinių, daugiausia tapybos darbų. Jie išvežami į Miuncheną ir nuo liepos 19 d. rodomi Reicho dailės skyriaus (Reichskammer der Bildenden Künste) viršininko, glotnių moterų aktų tapytojo, nuo 1929 m. patarinėjusio Hitleriui dailės klausimais, Adolfo Zieglerio surengtoje „Išsigimusio meno“ parodoje. Ji eksponuota Vokiečių archeologijos institute Hofgartene, kone priešais naujam vokiečių menui pristatyti skirtus Meno namus (Haus der Kunst), kad publika galėtų sugretinti ateities meną su paniekai ir užmarščiai pasmerktu praeities menu.

Nacionalinės galerijos vadovas Hanfstaenglis pasipriešina muziejinių darbų konfiskavimui, tad nuo liepos 26 d. pašalinamas iš pareigų. Direktoriumi paskiriamas muziejaus vyriausiasis kuratorius Paulis Ortwinas Rave. Nuo rugpjūčio 12 iki 16 d. dar 347 meno kūriniai išimami iš Nacionalinės galerijos rinkinio ir perkeliama į sandėlį Kreuzbergo rajone.

1938 m. keturi meno kūrinių prekiautojai – Bernhardas A. Böhmeris iš Giustrovo, Hildebrandas Gurlittas iš Hamburgo ir berlyniečiai Karlas Buchholtzas bei Ferdinandas Mülleris – pakviečiami įvertinti konfiskuotas meno vertybes. Gegužės 31 d. priimamas „išsigimusio meno“ nusavinimo įstatymas, kuriuo įteisinamas jau atliktas ir dar tik būsimas neatlyginamas meno kūrinių konfiskavimas.

Rugpjūčio mėnesį, ekspertų manymu, „panaudojimui tarptautiniu mastu tinkami“ kūriniai iš sandėlio Köpenicker Strasse pergabenami į Schönhauseno pilį. Ten juos gali ramiai apžiūrėti potencialūs pirkėjai. 1939 m. kovo 20 d. apie 5 000 „neturinčių komercinės vertės“ kūrinių sudeginama Kreuzbergo gaisrinės kaimynystėje. Birželio 30 d. Liucernoje veikianti Theodoro Fischerio galerija prabangaus viešbučio „Grand Hôtel National“ salėje pardavimui išstato 125 iš ekspertų vertingais pripažintų „išsigimusio meno“ kūrinių. Tarp jų 20 Nacionalinės galerijos rinkiniui priklausiusių vertybių.

Rugsėjo 1 d. Vermachto daliniams įsiveržus į Lenkiją, prasideda Antrasis pasaulinis karas. Nacionalinės galerijos modernaus meno skyrius Kronprinzenpalais galutinai

uždaromas, o 1945 m. nebelieka ir paties pastato. Vėliau jis, tiesa, buvo atstatytas, bet tai jau kitas istorijos etapas.

Įdomi ir tiršta įvykių suvestinė, nepaisant sunkiai įsimenamos tarpusavyje persipinančių vardų bei faktų faktelių gausos, audrina vaizduotę. Tačiau kaip su visu tuo susijusi Lietuva ir jos meninis gyvenimas? Ar Vokietijos meninį gyvenimą radikaliai pakeitę dramatiški įvykiai mus palietė ir jei taip, tai kiek giliai? Kiek tai aktualu keliant ir gvildenant šiame žurnalo *Menotyra* numeryje centrinį dailininko autorystės klausimą?

Didžiosios tradicijos paradoksai

Grįžkime į Hamburger Bahnhof, į parodos apie Vokietijos Nacionalinės galerijos tamsos metus sales. Ant sienų sukabintuose paveiksluose tarsi nematyti jokių ryškių analogijų nei su 4-ojo dešimtmečio antros pusės, nei su 5-ojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos daile. Taip bent atrodo, kol akis neužkliūva už vitrinos su kontekstine medžiaga. 1937 m. liepos 22 d. savaitraščio *Berliner Illustrierte Zeitung* atvartas su septynių skirtingo stiliaus ir turinio paveikslų reprodukcijomis: furerio portretas, du nykūs peizažai, idealizuota ūkininko šeima, kažkokia alegorinė nuogalė, karys mūšio lauke... (1 pav.). Straipsnio pavadinimas: „Richtunggebende Werke für die deutsche



1 pav. Savaitraščio *Berliner Illustrierte Zeitung* (1937 07 22) atvartas

Kunst“ – „Vokiečių meno kryptį nurodantys kūriniai“. Apatiniame dešiniajame kampe – figūrinė kompozicija. Ant žemės sėdintis nuogas vyras, virš jo sklandančios oro dvasios ar protėvių šešėliai: nuogų merginų figūros ir tarp jų įsimaišęs belytis karys. Masyvūs, kampuotai stilizuoti kūnai, veidų išraiškos ir kūnų pozos mechaniškos, sustingę. Reprodukcija nespalvota, bet palieka duslaus, išbalinto kolorito įspūdį. Sceną nutvieskia blyški tolygi šviesa, paveiksle mažai žemės ir daug dangaus. Monumentali, laikui atspari herojaus didybė. Vaizdas tiesiog skausmingai pažįstamas. Ne jau Stasys Ušinskas?! Ne, tai neįmanoma, bet panašumas neįtikėtinas. Sutapimas intriguoja dar ir dėl to, kad kūrinys nėra tipiškas 4-ojo dešimtmečio pabaigos vokiečių oficiozui. Monotoniškame nuobodžios bejausmės žemės spalvos Vokiečių Reicho tapybos sraute jis išsiskiria autentiška energija ir modernumo suteikiančiais *art deco* bruožais.

Šis Richardo Kleino paveikslas, pavadintas „Erwachen“ („Nubudimas“), iš lietuviškos atminties gelmių ištraukia Ušinsko didelio formato alegorines kompozicijas: tai plafonai „Lituanica'os“ skrydžiui atminti“ (1937) ir „Cirko repeticija“ (1938–1945), taip pat „Pavasaris“ (1937), „Muzika“ (1937–1939), „Vasaros nakties sapnas“ (1946) ir „Sutemos“, arba „Sušaudymas“ (1942, kitais duomenimis 1944¹). Beje, abu 1937 m. kūriniai – „Lituanica'os“ skrydžiui atminti“ ir „Pavasaris“ – Ušinsko kūrybos tyrinėtojai priskiria Kauno Aviatorių namų dekoracijoms. Kas tie Aviatorių namai, nepatikslinkama. Gali būti, kad kalbama apie Lietuvių namų ir žemės sklypų savininkų draugijos pagal Jurgio Okunio projektą žydiškoje Vilijampolėje statytus Dariaus ir Girėno kultūros namus². Išlikusiame projekto variante fasadą virš centrinio įėjimo buvo numatyta papuošti sienų tapybos kūrinium arba mozaika, tikėtina, kad ir centrinės salės lubas bei sienas ketinta dekoruoti tapybos pano, ir užsakymas patikėtas šioje srityje jau pasireiškusiame Ušinskiui.

„Nubudimo“ akivaizdoje dar sykį dingteli, kad Ušinsko jubiliejinės parodos rengėjos parinko jai stebėtinai tikslų pavadinimą – „Valingo grožio konstrukcijos“³. Apibūdinimas tinka ir Ušinsko, ir Kleino stiliui. Juk bene žymiausi Ušinsko paveikslai atrodo taip, lyg būtų kurti jų autoriui prieš akis turint nacionalsocializmo ideologų palaikomą vokiškojo meno kryptį įkūnijantį Kleino „Nubudimą“.

Kodėl būtent jį?

„Nubudimas“ – etapas kūrinys. Iš tiesų – nurodantis naujojo vokiečių meno kryptį. Paveikslas buvo eksponuotas 1937 m. pirmojoje Didžiojoje vokiečių meno parodoje Miuncheno Meno namuose, surengtoje šios institucijos inauguracijos proga. Tai vienas plačiausiai reprodukuotų parodos kūrinių. Pavyzdžiui, didžiąją parodos salę su jos centre kabančiu Kleino paveikslu užfiksavusi nuotrauka iliustruoja

1 Pirmosios Ušinsko biografės Vera Kulešova ir Nijolė Tumėnienė nurodo 1942 m. datą (Kulešova 1973: 56, 84, 155; Tumėnienė 1978: 30, il. 42) – tikėtina, kad jos sekė autoriaus pateikta informacija. 1944 m. data atsirado dailininko 100-mečio kataloge (Krištopaitytė 2005: 29, 87 – kat. 17).

2 Projekto reprodukciją žr.: Jankevičiūtė 2003: 48; Drėmaitė 2018: 240.

3 Krištopaitytė 2005.

reprezentacinio žurnalo *Die Kunst im Dritten Reich* dvigubame liepos-rugpjūčio mėn. numeryje paskelbtą redakcijos vedamąjį „Fiureris atidarė Didžiąją vokiečių meno parodą 1937 m.“⁴, o kelių autorių išsamų straipsnį apie šią parodą to paties leidinio rugsėjo mėn. numeryje lydi puslapiinė spalvota „Nubudimo“ reprodukcija⁵ (2 pav.).

Kleinas buvo populiarus ir įtakingas, be abejo, naudojosi paties Hitlerio palankumu⁶. Jis vadovavo Miuncheno Taikomosios dailės akademijai (Akademie für Angewandte Kunst), kartu su Leonhardu Galliu buvo vienas žurnalo *Die Kunst im Dritten Reich* iniciatorių bei redaktorių. Nesiribojo tapyba, dirbo įvairiose meno srityse: kūrė medalius, monetas, atvirukus, plakatus, tarp kitų – ir Didžiosios vokiečių meno parodos afišas. Taip pat suprojektavo pašto ženklų su Hitlerio atvaizdu (1937 04 05, 1938 04 13, 1939 04 13, 1940 04 10, 1941 08 01 standartinės laidos)⁷.

Kleino grafikos kūriniais ir medaliais iliustruoti pirmieji 1937 m. sausio mėn. pradėto leisti žurnalo *Die Kunst im Dritten Reich* numeriai – dar nedidelio formato, neypatingai puošnūs, atspausdinti ant nebrangaus popieriaus. Žurnalas pasikeitė sulig Didžiąjai vokiečių meno parodai skirtu dvigubu vasaros numeriu (Nr. 7–8): gerokai



2 pav. Richard Klein. „Erwachen“ („Nubudimas“), 1937. Reprodukcija iš: *Die Kunst im Dritten Reich*. 1937. 9: 12

4 Der Führer...: 55.

5 Kroll 1937: 12.

6 Schlenker 2007: 105.

7 Ronge 2010: iliustr. 85, 340, 342, 344–346.

padidėjo formatas, ant viršelio atsirado Haus der Kunst ir Didžiųjų vokiečių dailės parodų simbolis – stilizuota Atėnės galva (dar vienas Kleino kūrinys!), tekstus pradėta rinkti daug įmantresniu švabachu.

Kritikai Kleino stiliui būdingą simetriją ir racionalumą siejo su moderniaisiais laikais išaugusio architektūros poveikio suformuotu monumentalumo pojūčiu. Amžininkams imponavo ir tai, kad kūrinių prasmė aiški, bet jie žadina vaizduotę: „Mes matome nubudusį vyrą energinga veido išraiška pasitinkantį naują dieną. Aplink jį sklindančios figūros iš dalies priklauso nakties sapno, iš dalies naujos dienos realybei. Iš protėvių perimtas idealaus ir realaus pasaulio sambūvio pojūtis suteikia prasmingą išraišką grynai poetinei idėjai.“⁸

Vokiškos įžvalgos puikiai tinka 4-ojo dešimtmečio pabaigos Ušinsko didelio formato kompozicijoms. Pavyzdžiui, apie paveikslus Aviatorių namams Nijolė Tumėnienė rašė: „Gavęs užsakymą sukurti plafoną Kauno Aviatorių namų salei, S. Ušinskas



3 pav. Stasys Ušinskas. „Lituanica’os“ skrydžiui atminti“. Plafonas Kauno aviatorių namams, 1937. Nacionalinis M. K. Čiurlionio muziejus

nutapė drobėje centrinę dalį – didžiulį paveikslą (1937), tarsi įsivaizduodamas jį visuomeniniame interjere kaip freską (šoninių dalių projektai neišliko⁹). Jame dailininkas alegorine forma įamžino lietuvių lakūnų S. Dariaus ir S. Girėno žygdarbį. Kompaktiška kompozicija sudaryta iš besisukančių ratu kosminėse platybėse nuogų figūrų. Jų laisvas sklindimas sukelia amžino judėjimo išpūdį ir įprasmina nuolatinį žmogaus minties veržimąsi į neištirtas erdves“¹⁰ (3 pav.).

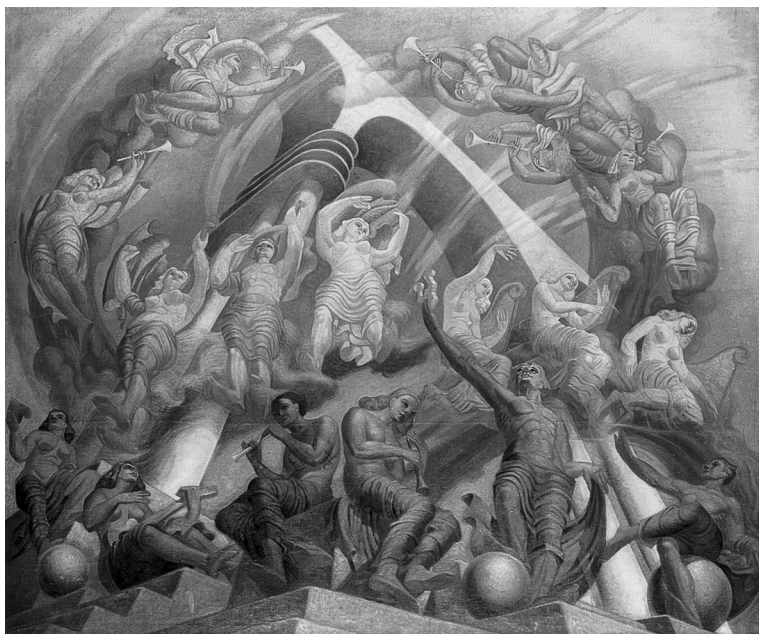
Sutapimas neturėtų stebinti. Stalino, Hitlerio, Mussolinio režimų dailę

⁸ Kroll 1937: 19.

⁹ Tyrinėtoja neatkreipė pakankamo dėmesio į kompoziciją „Pavasaris“, kuri sudaro šio ciklo dalį ir buvo skirta ne lubų, bet sienų dekorui.

¹⁰ Tumėnienė 1978: 21.

įdėmiai išanalizavęs Borisas Groysas rašė, kad visus tarpukariu susiformavusius realizmus – ar tai būtų siurrealizmas, ar metafizinė tapyba, ar Naujasis daiktiškumas, ar stalininis socrealizmas, ar nacių oficiozas – vienija ta pati strategija fotografiškai tiksliai tikrovės atvaizdu sukurti fantazijos, sapno, asmeninės arba socialinės vizijos realumo įspūdį¹¹. Būtent šį įspūdį ir patiriame tiek Kleino „Nubudimo“, tiek visų minėtų Ušinsko kūrinių akivaizdoje. Tačiau Kleiną ir Ušinską suartina ne vien ši kone visai realistinės pakraipos XX a. vidurio dailei bendra ypatybė. Juos sieja ir daug kitų panašumų: figūrų tipažas, formų stilizavimo būdas, aštrūs rakursai, būdingos kūnų sampynos, kompozicijoje dominuojantis dangaus skliautas, kurio fone veikia į oro dvasias persikūniję nuogi kūnai, ir, žinoma, ryšys su *art deco* (4 pav.). Šios analogijos tampa dar akivaizdesnės atsigręžus į ankstyvuosius Ušinsko kūrinius. Ketvirtojo dešimtmečio pirmoje pusėje dailininkas buvo nepalyginamai konkretesnis,



4 pav. Stasys Ušinskas. „Muzika“, 1937–1939. Privati nuosavybė

žemiškesnis, linksmesnis. Sunku įsivaizduoti, kaip be pažinties su Kleino kūriniiais jis būtų staiga nutaręs ištrūkti iš prancūziškojo *art deco* orbitos ir pasukti būtent vokiečių oficiozinės tapybos kontekste išsiskleidusia linkme. Kito paaiškinimo, kad jis buvo susipažinęs su vokiečių oficiozu ir sąmoningai juo sekė, nėra.

Ketvirtojo dešimtmečio pabaigos Ušinsko kompozicijose aiškiai matoma pastanga laikytis naujos konvencijos, kuriai, be kita ko, būdinga ir orientacija į praeities pavyzdžius, ypač iliuzinę baroko tapybą. Tiesa, Tumėnienė, kuri asmeniškai pažinojo dailininką ir rašydama turėjo galimybę pasinaudoti jo asmeniniu archyvu, teigia, kad Ušinskas baroką vertino santūriai. Pasak jo, barokas – tai „stilius be kaulų“, o barokinis nuogumas – tai „ne nuogos figūros kaip klasikoje, bet nurengtos“¹². Tačiau Ušinskui ir nereikėjo mėgti

¹¹ Groys 2003: 104.

¹² Citata iš Ušinsko studentės, vėliau žmonos Vitalijos Blažytės sukonspektuotos jo paskaitos „Dekoratyvinė tapyba baroko epochoje (organinės kompozicijos pagrindai)“ pateikta knygoje: Tumėnienė 1978: 22.

baroko, kad perimtų vokiečiams būdingą barokiškumą. Jo šaltinis – ne XVII a. iliuzinės tapybos šedevrai, bet Didžiųjų vokiečių meno parodų dalyvių tapyba.

Nacių proteguojama dailė galėjo paskatinti ir tolesnę Ušinsko pomėgio vaizduoti nuogybes raidą. Jis visą laiką mėgo piešti ir tapyti apnuogintas figūras, tačiau anksčiau nuogybose jis traktavo gerokai kitaip nei 4-ojo dešimtmečio pabaigoje. Dailininkas jas sugeometrindavo, kūno formoms suteikdamas panašumo į masyvas mechanines konstrukcijas. Be to, Ušinskas nevengė vaizduoti ir apsirengusių žmonių. Po 1937 m. jo figūrų tipažas pastebimai keičiasi. Dailininkas neatsisako pamėgto sugeometrintos stilizacijos principo, tačiau kartu tarsi stengiasi sumažinti figūrų svorį, paversti jas laikui nepavaldžiomis antropomorfinėmis dvasiomis. Aprengti personažai jo tapyboje išnyksta. Žmonės su drabužiais į Ušinsko tapybą grįžta tik po karo.

Pasak Groyso, nacionalsocializmo epochos vokiečių mene dominavo nuogų figūrų atvaizdai, nes apnuoginus figūras geriau išryškėjo rasiai ypatumai. O stalininis socrealizmas neįsivaizduojamas be drabužių, kadangi būtent drabužiai leidžia perteikti klasinius skirtumus, kurie šiuo atveju svarbiausi. Nurengtas žmogus praranda klasinius požymius, o tai socrealizmui buvo neaktualu, net savaip pavojinga¹³. Šis aiškinimas puikiai iliustruoja Ušinsko atvejį ir jo prisitaikymą prie nacionalsocializmo ir socrealizmo doktrinų. Tiesa, vargu ar dailininkas domėjosi jomis teoriniu aspektu, greičiau suvokė intuityviai.

Taikydamasis prie naujų tendencijų savo optimizmu ir tikėjimu technologine pažanga žavus modernistas nuo 1937 m. pasinėrė į laiko patikrintų vertybių pasaulį, besidairantį į vokiško romantizmo vizijas bei baroką – savaip patrauklų, tačiau kartu patetišką ir pompastišką. Retrospektyvumą išpažino tiek socrealizmas, tiek Vokiečių Reicho oficiozas. Abu praeitį suvokė kaip didelį vaizdų archyvą. Šių stilių išpažinėjams buvo visiškai nesvarbu ir neįdomu, kokie specifiniai vietos, laiko, kultūrinių aplinkybių ypatumai lėmė vieno ar kito vaizdo atsiradimą. Taigi ir klausimas apie Ušinsko asmeninį požiūrį į baroką tarsi netenka prasmės. Jo žvilgsnis praeities mene ieškojo tik efektingų raiškos būdų ir priemonių. Toks žvilgsnis nepaisė ribų tarp skirtingų epochų ir stilių, taip pat aukštosios bei masių kultūros, orientuotos į meno visiems lozungą. Vis dėlto Ušinsko modernistinis auklėjimas buvo toks stiprus, kad neleido jam visiškai atsižadėti jaunystėje įgytų vaizdo formavimo įgūdžių bei įpročių ir ištirpti pagal politikų užsakymų iliuzinę tikrovę kuriančių dailininkų masėje. Lietuvos sovietizacijos laikotarpiu, trukusiu nuo 1940 m. liepos iki 1941 m. birželio mėn., Ušinskas savo stiliaus esmingiau nepakeitė¹⁴. Jis sėkmingai įsitraukė į komunizmo ideologijos sklaidos kampaniją, tačiau Trečiojo Reicho oficiozo pamokų nepamiršo.

Nacių oficiozo poveikio Ušinskui hipotezė tegali būti grindžiama meninės strategijos ir asmeninio stiliaus analogijomis. Tiesioginių įrodymų, kiek ir iš kur lietuvių

¹³ Groyso 2003: 106.

¹⁴ Plg.: Jankevičiūtė. Po raudonąja... 2011.

modernistui buvo pažįstama Vokiečių Reicho naujoji dailė ir kaip jis ją vertino, neturime. Sunkiai tikėtina, kad jų galėtų atsirasti, nes po Antrojo pasaulinio karo visos sąsajos tarp Lietuvos ir Vokiečių Reicho buvo įnirtingai naikinamos ir trinamos. Belieka klausti, ar Lietuvos 4-ojo dešimtmečio kultūros istorija, kitaip sakant, Ušinsko gyvenamoji aplinka, leidžia kelti ir svarstyti tokios įtakos galimybę?

Vokiečių Reicho meno politika tarpukario Lietuvos dailės kritikos veidrodyje

Informacija apie Vokiečių Reicho kultūros ir meno realijas sklido Lietuvoje visokiais būdais: oficialiais kanalais, per asmeninius ryšius. Po 1933 m. politinių pokyčių Lietuvos kultūriniai ryšiai su Vokietija nenutrūko, nors santykiai kiek atšalo. Bendras požiūris į Vokietiją, nepaisant nerimą keliančių žinių apie jos vidaus politikos peripetijas ir augančios įtampos Klaipėdos krašte, išliko palankus. Šalyje netrūko mokančių vokiškai ir skaitančių šia kalba, vokišką literatūrą plačiai naudojo įvairių sričių profesionalai. Dailininkai šiuo požiūriu stengėsi neatsilikti nuo gydytojų ir inžinierių. Ypač buvo sekamos Vokietijos taikomosios dailės ir dizaino aktualijos. Meno mokyklos ir amatų mokyklų bibliotekos prenumeravo svarbiausius šių sričių žurnalus. Be abejo, netrūko dėmesio ir tapybai, grafikai bei skulptūrai. Todėl visai tikėtina, kad prenumeratorių iš Lietuvos sulaukė vos pasirodęs ir jau minėtasis Miuncheno dailės žurnalas *Die Kunst im Dritten Reich* (1939 m. pervadintas į *Die Kunst im Deutschen Reich*), skirtas reprezentuoti oficialiąją dailės politiką.

Šio leidinio komplektai po karo, aišku, buvo naikinami, todėl šiandien beveik neįmanoma nustatyti, kiek jis buvo paplitęs, kurios iš viešųjų bibliotekų jį prenumeravo ir kaupė, jei prenumeravo, tai nuo kada. Pavienių *Die Kunst im Deutschen Reich* egzempliorių, kaip ir Miuncheno Haus der Kunst rengiamų parodų katalogų, yra išsaugoję privatus asmenys – taip jie perdavė įrodymus apie šį informacijos kanalą¹⁵. To pakanka kelti hipotezę apie Trečiojo Reicho oficialaus stiliaus pavyzdžių sklaidą ir poveikį 4-ojo dešimtmečio pabaigos Lietuvos dailės lauke. Juo labiau kad ją pagrindžiančių liudijimų esama ir daugiau. Pavyzdžiui, neįmanoma paneigti, kad su vokiečių oficiozo daile dar iki nacių okupacijos buvo artimai pažįstami, ja nuoširdžiai žavėjosi skulptoriai – jauniems talentams priskirtas Vytautas Kašuba, estų mokyklos auklėtinis Viktoras Palys. Jų ankstyvųjų kūrinių artimumas Arno Brekerio, Josefo Thorako ar kitų panašiu stiliumi dirbusių Reicho

15 Už galimybę pasinaudoti žurnalo *Die Kunst im Dritten Reich* numeriais iš Almio Zylės (Algimanto Zelenkevičiaus, 1925–1995) asmeninės bibliotekos dėkoju kolegei Astai Barisaitei-Giniūnienei. Žurnalus ji gavo kaip sesers dailininkės Laimos Barisaitės, kuri buvo išteklėjusi už Almio Zylės brolio sporto žurnalisto Vytauto Zelenkevičiaus-Zeliuko (1927–1994), palikimą. Almis Zylė Antrojo pasaulio karo pabaigoje emigravo iš Lietuvos, 1949 m. baigė dailės studijas Kolumbijos universitete ir tapo dailininku. Žurnalą broliai prenumeravo vokiečių okupacijos metais.

skulptorių kūriniais nekelia abejonių, o archyvuose išliko šį ryšį, tiksliau įtaką, liudijanti ikonografinė medžiaga¹⁶.

Nedaug žinių apie asmeninių ryšių tinklą, kuris irgi veikė skoni bei orientyrus. Visgi grįžę prie straipsnio pradžioje minėtos parodos chronologinės lentelės ir joje išvardytų asmenų, rastumėme vieną kitą, kad ir netiesiogiai susijusį su Lietuva. Pavyzdžiui, muziejininkas Paulis Ortwinas Rave. Jo vizitinė kortelė su 1935 m. liepos 12 d. datuotu įrašu savininko ranka, nurodančiu, kad kortelės pateikėjas turi teisę nemokamai lankytis Berlyno nacionalinėje galerijoje, guli tarp Mikalojaus Vorobjovo archyvo popierių Lietuvos dailės muziejuje¹⁷. Šis efemeris iliustruoja Vorobjovo profesinių pažinčių spektrą ir liudija apie Lietuvos dailės specialistų kontaktus su vokiečių kolegomis, atitinkamai – apie idėjų, požiūrių, patirties mainus.

Šiandien jau niekas nebeapasakys, kaip Vorobjovas vertino Ravę ir jo veiklą šiam tapus Nacionalinės galerijos direktoriumi. Tačiau įdviajų pažinties faktas reikštų, kad jis asmeniškai pažinojo kai kuriuos nacių meno politikos vykdytojus, todėl šį bei tą iš to, kas vyko Vokietijoje, matė iš vidaus. Reikėtų nepamiršti ir jo ryšio su disertacijos vadovu Wilhelmu Pinderiu, kuris globojo Vorobjovą ne tik šiam rašant daktaratą Miunchene, bet ir 1935 m. atvykusį į podoktorantūrinę stažuotę Berlyne. Tikėtina, kad būtent stažuotė padėjo Vorobjovui greičiau už kitus suprasti, kas vyksta Vokietijos dailės lauke. Lietuvos viešojoje erdvėje jis bene garsiausiai prabilo apie pavojus, kuriuos kelia jokių ribų nepaisantys bandymai įtvirtinti vieną kūrybos stilių, vieną normą. Pirmas jo tekstas šia tema – straipsnis apie Liucernoje surengtą „išsigimusio meno“ aukcioną. Pagrindinis šalies dienraštis *Lietuvos aidas* jį paskelbė 1939 m. liepos mėn., tepraėjus mėnesiui po įvykio¹⁸.

Pro Vorobjovo ausis nepraslydo ir Lietuvoje pasigirdę vietinių meninės kultūros gryninimo politikos simpatikų, besižavinčių Mussolinio ir Hitlerio veikla, balsai.

Tiesą sakant, meną ir menininkus tvarkančios „tvirtos rankos“ būtinybę vienas pirmųjų jau 1929 m. iškėlė tapytojas Jonas Šileika, pasiūlęs paversti Meno mokyklą akademija, t. y. kultūros institucija, kuriai valstybė deleguotų galią nustatyti gero ir blogo meno kriterijus. 1932 m. nacionalinės dailės klasikais Vladas Didžiokas, Petras Kalpokas, Jonas Mackevičius, Petras Rimša, minėtasis Šileika, Adomas Varnas, Juozas Zikaras ir Antanas Žmuidzinavičius, šokiruoti jaunųjų modernistų grupuotės „Ars“ ryškaus pasirodymo ir suserimę dėl jų sėkmės, bet dar labiau – dėl valstybinio patronažo nacionalinės dailės galerijos direktoriaus Pauliaus Galaunės asmenyje, ir vėl šaukėsi valstybinės cenzūros. Išvargęs nuo skirtingų menininkų stovyklų vaidų, o dar labiau intrigų, į kurias nuolat būdavo įtraukiamas, apie valstybės kontrolės poreikį meno lauke

16 Iškarpos iš vokiškų laikraščių su Brekerio ir Thorako skulptūrų bei jų fragmentų reprodukcijomis saugomos Palio šeimos archyve Kaune, buvusiuose skulptoriaus namuose, kuriuose gyvena skulptoriaus dukra architektė Rūta Palytė-Biliūnienė. Dėkoju jai ir jos sūnui Teodorui Biliūnui už galimybę susipažinti su šia medžiaga.

17 Jankevičiūtė 2017, t. 1: 55.

18 Vorobjovas 1939 07 29; perspaudą su komentarais žr.: Jankevičiūtė 2017, t. 2: 264–268.

1933 m. prabilo ir Galaunė¹⁹. Tačiau į šiuos bandymus įvesti cenzūrą niekas pernelyg rimtai nežiūrėjo ir reagavo labiau kaip į ginčiuose taikomą retorinę figūrą, skirtą užaštrinti svarstomą klausimą, atkreipti į jį visuomenės bei jos įgaliotų pareigūnų dėmesį.

Ypatingų grėsmių kūrybos laisvei ir jos įvairovei nežadėjo nė sąsajos tarp 1932 m. debiutavusios pirmosios modernistų dailininkų grupuotės „Ars“ manifesto postulatų ir 1933 m. kultūros žurnale *Naujoji romuva* išdėstytų vieno iš fašistinės estetikos ruponų – meno kritiko Francesco Saponi minčių. Pasak Saponi, naujasis Italijos menas negali būti nepolitinis, jis turi būti modernus, bet remtis tradicija, o siekiant geriausio rezultato, reikalinga selekcija²⁰. Lakonišką apžvalgą (*Naujoji romuva* pateikė ne Saponi teksto vertimą, bet jo konspektą) papildė vaizdas – Giorgio de Chirico tapybos kompozicijos „Žirgai pajūryje“ reprodukcija ant italo mintis išspausdinusio žurnalo numerio. Neoklasicizmo link ryžtingai pasukusio metafizinės tapybos pradininko, surrealistų įkvėpėjo paveikslas aiškiau nei pagal italų spaudą anonimo parengta santrauka signalizavo Lietuvos menininkams, ko trūksta jų kūrybai: didybės, jausmų patoso, formos dinamikos, gilesnio susidomėjimo ir pagarbos laiko patikrintoms vertybėms. Jaunoji dailininkų karta tai jau buvo supratusi, be to, aiškiai matė, kur link kryptama kitose šalyse: ne tik Italijoje, bet net klasikinio modernizmo lopšiu laikomoje Prancūzijoje.

Saponi skambiai skelbė: „Šiandien italų tapyba mitologinėm ir nacionalėm tendencijom grįžta prie siužeto, kurį puikybės ambicija buvo išgujus“; „Mes norim gražinti formos grožiui garbę. Bet mes nenorim atsisakyti nuo individualybės tikrų menininkų.“²¹ 1932 m. Kaune susibūrusios „Ars“ grupuotės nariai, žinoma, tyliu ir švelniau, atitarė šiems italų kritiko teiginiams. Pirmosios parodos proga paviešintame manifeste jie teigė: „Mes pasiryžę šiai atgimstančios tėvynės epochai tarnauti ir kurti šios epochos stilių“; „Pro amžių akinius matom tolumoj didžią meno kultūrą“; „Troškstame, kad kiekvienas mūsų pagal savo individualybę, pagal savo nusistatymus tarnautų mūsų krašto meninei kultūrai.“²²

Šią programą galima laikyti neotradicionalizmo išpažinimu. Tiesa, praktiškai arsininkai, ypač grupuotės tapytojų flangas, kurį sudarė Antanas Gudaitis, Viktoras Vizgirda ir Antanas Samuolis, pirmiausia rėmėsi mylimo mokytojo ir autoriteto Justino Vienožinskio propagauta pokubistine stilizacija, kurios principus bent jau grupuotės veiklos metais, t. y. nuo 1932 iki 1934 m., jungė su vokiškojo ekspresionizmo dinamika ir aistra. Šį kelią jie jau buvo pasitikrinę Paryžiuje ir žinojo, kad juo eidami turės patikimų pakeleivių. Gudaičiui ir ypač Vizgirdai gilų įspūdį padarė prancūzų fovizmas. Kurį laiką Vizgirda net bandė sekti Raouliu Dufy: mėgdžiojo prancūzui būdingą tapybos manierą, laisvais potėpiais padengtus spalvinius plotus margindamas įmantriais grafniais elementais. Arsininkams, kaip ir jų pirmtakams kubistams,

19 Jankevičiūtė 2003: 28–29.

20 Plastinis... 1933: 982.

21 Ten pat.

22 *Ars* 1932.

ekspresionistams bei fovistams, imponavo primityvo stilistika. Primityvo studijos ne tik padėjo jiems ieškoti įtaigių formos apibendrinimo ir gryninimo būdų, išreikšti susikaupusias emocijas, bet ir – patys dailininkai tuo neabejojo, – labai pravertė lietuviškumo raiškiai. Tačiau vietiniai naujojo nacionalinio meno apologetai manė kiek kitaip. Nuo pirmųjų lietuvių dailės parodų besitęsiančias diskusijas dėl nacionalinio stiliaus ir liaudies meno reikšmės 4-ojo dešimtmečio pabaigoje vainikavo deformaciją ir supaprastinimą atmetantys verdiktai. Pavyzdžiui, Meno mokyklos direktorius Ignas Šlapelis, įsitvirtinęs šiame poste po 1929 m. mokinių streiko, 1938 m. kietai pareiškė: „Taigi primityvai tik iš dalies padėjo europiečiams surasti paprastą meno formą, pagelbėjo atsipalaiduoti nuo impresionizmo beformiškumo. Bet tuo būdu pagelbėdami, negrai užkrėtė Paryžiaus, paskui iš dalies ir visos Europos vaizdinį meną kitomis ligomis: negrizmu, archaizmu, pagaliau sausa stilizacija, kuri privedė prie visiško nutolimo nuo regimojo pasaulio. Tuo būdu menas atsidūrė abstraktiniam pasauli, kuriame jis ir skursta.“²³

Meno mokyklos direktorius bylojo vedinas tauraus siekio apsaugoti tautos kultūros gyvybę ir sveikatą. Tačiau jo rekomenduojamos priemonės neturėjo nieko bendra nei su pagarba kūrėjo laisvei, nei su tikėjimu kūrybos įvairovės nauda bei prasmingumu. Šlapelis, negalvodamas apie tokio veiksmo pasekmes, paragino Lietuvos politikus lygiuotis į Vokietiją, kurioje buvo „padaryta visų muziejų revizija“ pašalinant „anti-estetiškus“ ir „vokiečių jausmus darkančius“ meno kūrinius²⁴.

Kol ginčas dėl Lietuvos meno kelių ir jų reguliavimo būdų bei priemonių vyko teoriniu lygmeniu, be praktinių pasekmių ir argumentų *ad personam*, skirtingos nuomonės aštriau nesikirto. Diskusijas sukėlė tiesioginis puolimas prieš konkrečius dailininkus, jų meninį metodą ir sankcijomis grasančios kritikos sąlygoti jų stiliaus pokyčiai.

Kaistančią ir besikomplicuojančią situaciją perteikia, pavyzdžiui, Vorobjovo recenzija apie Viktoro Petravičiaus grafikos ir tapybos parodą, vykusią 1939 m. spalio mėn. Lietuvos dailininkų sąjungos būstinėje²⁵. Recenzentas įsakmiai paragino dailininką nepasiduoti kritikos spaudimui ir neišsižadėti autentiškos raiškos. Vorobjovą sutrikdė Petravičiaus individualaus stiliaus posūkis neotradicionalizmo linkme, kurią jis susiejo su 1938 m. Lietuvos spaudos puslapiuose kilusia ekspresionizmo ir jo vietinių sekėjų puolimo kampanija.

Puolimą pradėjo žurnalistas, teisininkas ir tautininkų partijos aktyvistas Vincas Rastenis. Pagrindiniu taikiniu pasirinkęs Petravičiaus iliustracijas liaudies pasakai „Marti iš jaujos“, tiksliau vienos jų reprodukciją ant žurnalo *Naujoji romuva* viršelio²⁶, Rastenis jaunalietuvių *Akademiko* puslapiuose aršiai užsipuolė jaunosios

23 Šlapelis 1938: 402.

24 [Šlapelis] 1938 03 12.

25 Vorobjovas 1939: 187; perspaudas su komentarais: Jankevičiūtė 2017, t. 2: 280–286.

26 Kompozicija „Liūtai prie bažnyčios“, žurnalo viršelis (*Naujoji romuva* 1938: 35–36).

kartos modernistus, kurie, pasak jo, valstybės lėšomis išvykę į užsienį išmoksta visokių „-izmų“ ir po to kuria visuomenės daugumai nereikalingą bei nesuprantamą meną. Jis pritaikė standartinę antimodernistų retoriką, Petravičiaus raizginį prilygindamas vaiko piešiniui. Demagogiškai priminęs, kad už panašios stilistikos kūrinius – iliustracijas pasakai „Gulbė karaliaus pati“ – dailininkas buvo apdovanotas 1937 m. Paryžiaus tarptautinėje parodoje, Rastenis ironizavo: „Olandų meno akademijos profesorius sužavėtas sako „Panašios grafikos nesu matęs“, o mums vis tiek atrodo, kad panašios grafikos mes esame matę pradžios mokyklų mokinių darbų parodėlėse.“²⁷ Reikalaujamas iš menininkų visiems suprantamo grožio Rastenis, kaip ir Šlapelis, siūlė pasekti Hitlerio pavyzdžiu ir aiškiai atskirti „sveiką meną“ nuo „išsigimusio meno“²⁸.

Pasak neotradicionalizmo raidą Lietuvos dailėje tyrusios ir šį incidentą iškėlusios Jolitos Mulevičiūtės, anoniminės daugumos vardu išsakytas pasipiktinimas nuskambėjo kaip rimtas grasinimas²⁹. Pirmasis į Rastenio išpuolį sureagavo Juozas Keliuotis, jausdamas pareigą apginti ne tik vieną iš jo redaguojamos *Naujosios romuvos* autorių bei savo žurnalą, bet ir apskritai menininko teisę į kūrybos laisvę, kurią jis išpažino ir teigė. „Kokią teisę turi V. Rastenis kalbėti visuomenės vardu?“, – stebėjosi *Naujojoje romuvoje* pasirodžiusios anoniminės replikos autorius, greičiausiai pats redaktorius³⁰. „Argi menininkai irgi nėra tos pačios visuomenės nariai, o gal jie kaip pamišėliai išmesti iš jos tarpo?“, – domėjosi jis. Tęsdamas pradėtą mintį Keliuotis atrėmė ir literatūros bei dailės tyrinėtojo Jono Grinius priekaištus „primityvistams“: visų puolamam Petravičiui, jo kolegai ir bendramoksliai Pauliui Augiui-Augustinavičiui bei skulptoriui Juozui Mikėnui, išsakytus katalikiško dienraščio *XX amžius* puslapiuose³¹. Petravičiaus šedevro – dailininko knygos (pagal pranc. *livre d'artiste*) „Marti iš jaujos“ – pavyzdžiu Grinius piktai ironizavo: „O jei sumanei iliustruoti kokią pasaką, kaip „Marti iš jaujos“, tai piaustyk medų figūras taip, kaip piešia pirmojo skyriaus vaikai, arba kaip kaimo seneliai, negalį apvaldyti technikos ir nemoką anatomijos, tada taip pat turėsi kūrinius. O jei dėl jų kas suabejos, sakyk, kad nieko neišmano ir sugėdinimui išraižyk tokius baisius žmogiškus pavidalus, kad išverstomis akimis ir lūpomis būtų panašūs į negrų balvoniukus.“³²

Vaikų piešiniai, negrų menas ir panašūs palyginimai net visiškai nesidominčiam daile ir nieko apie ją neišmanančiam skaitytojui turėjo atskleisti modernizmo ribotumą, primityvumą ir arogantiškai dangstomą bejėgystę. Sukūrus tokią kritikuojamos kūrybos įvaizdį buvo paprasta ir patogu teigti kitą, sektiną, normą – klasikos idealais, tiksliau, pavyzdžiais, pagrįstos dailės viziją. Kaip tokia dailė turėtų atrodyti, dailininkams teko

27 Rastenis 1938: 322.

28 Ten pat.

29 Mulevičiūtė 2001: 149.

30 [Juozas Keliuotis?] 1938: 826.

31 Grinius 1938 10 22.

32 Ten pat.

susiorientuoti savarankiškai. Jie ir mėgino, ieškodami provaizdžių kritikų nurodytose šalyse – daugumai geriausiai pažįstamoje Prancūzijoje, truputį svetimoje Italijoje ir kaimyninėje Vokietijoje.

Beje, *Naujojoje romuvoje* išspausdintos replikos anoniminis autorius (Keliuotis?), apibendrinamas savąją modernizmo apologiją, išsidavė, kad jis pats labiau simpatizuoja ne žmogaus dvasios kančias bei dažnai juodąją sielos pusę apnuoginančiam ekspresionizmui, bet harmoniją skleidžiančiam mediteraniškam neoklasicizmui. Jis rašė: „Modernizmas atidengė naujų tikrovės aspektų, formai suteikė daugiau meistriškumo ir virtuoziško, viską palenkė ekspresyviai ritmui, išvadavo meną nuo susidariusios rutinos, vaizduotei ir intuicijai suteikė visišką laisvę. Bet šių dienų menas nesustoja vietoje: jis, šalia naujumo, jieško jau ir daugiau harmonijos ir pusiausvyros, jis duoda ne tik įdomių jieškojimų, bet ir jau neginčytinų šedevrų, kurie visuomenėj, pakilus estetinei kultūrai, ims rodytis visiems *gražiais* ir *priimtinais*.“³³

Vorobjovas tuo požiūriu buvo nuoseklesnis. Gindamas Petravičiaus teisę į autentišką raišką, jis faktiškai gynė nacių labiausiai puolamą modernizmo stilių – ekspresionizmą. Ragindamas Petravičių neatsižadėti ekspresionizmu pagrįsto raiškos būdo, jis atvirai apgailestavo, kad po to, kai dailininkas pasuko neotradicionalizmo linkme, jo gaivalinga grafika prarado energiją ir kartu įtaigą. Vorobjovas priekaištavo Petravičiui, kad iš jo raizinių „dingo ne tikrai monumentališka ankstesniųjų lakštų tektonika, bet ir ją lydėjusi vizijonarinė jėga – pasakinė dovana ir naivi primityviškų vaizdų galia“³⁴.

Vorobjovas perspėjo ne vien Petravičių, bet visus savo skaitytojus, kad vaizduotės suvaržymai ir autentiškos raiškos atsisakymas dėl visuotinai privalomų normų įspraudžia talentą į siaurus, daugeliui pritaikytus rėmus. Tokia meninė kūryba tampa lengvai valdoma pagal politikų įgeidžius ir virsta lėkšta politinių idėjų iliustracija. Šią išvadą Vorobjovui nebuvo sunku padaryti, nes jis nuolat sekė, kas vyksta Vokietijoje ir SSRS. Vokietijos kultūros permainas patyrė tiesiogiai, po sėkmingo doktorato gynimo Miuncheno universitete 1935 m. išvykęs į podoktorantūrinę stažuotę Berlyne. Situacija SSRS buvo nuolat aptarinėjama jo artimiausioje aplinkoje, nes šeima turėjo giminaičių Maskvoje, stengėsi su jais palaikyti ryšius, tad skaitydavo apie tenykščio gyvenimo suvaržymus giminių rašomuose laiškuose, ir patys su tuo praktiškai susidūrė, ieškodami galimybių pakviesti juos į svečius ar persiųsti siuntinį.

Provaizdžio diktatas

Vorobjovui, Keliuočiui, dar vienam kitam intelektualui buvo aišku, kuo gresia normatyvinės estetikos įteisinimas. O patiems dailininkams? Petravičiaus atvejis liudytų, kad ne arba bent jau nepakankamai. Jis palūžo pabūgęs marginalo lemties ir paklusęs kritikų reikalavimams pabandė persiorientuoti, pradėjo dirbti kitaip. Tai neturėtų

³³ [Keliuotis?] 1938: 827.

³⁴ Vorobjovas 1939: 817.

stebinti prisiminus, kokie pažeidžiami buvo menininkai tarpukario Lietuvoje. Privatus mecenatas tik formavosi, tad pagrindinis jų maitintojas, pajamų ir profesinės karjeros garantas buvo valstybė bei jos institucijos. Tokia situacija meno įvairovei ir jo kūrėjų saviraiškai buvo visiškai nepalanki. Juo labiau kad, augant tarptautinei politinei įtampai, visuomenė jautė konsoliduojančio meno poreikį ir dailininkams formulavo atitinkamą politinį užsakymą: kurti kiekvienam lengvai suvokiamus, patrauklius meno kūrinius visuomenei aktualiomis temomis. Toks iššūkis reikalavo koreguoti požiūrį į meną ir kūrybos tikslus. Atsispirti stiprėjančiai tendencijai buvo sunku. Net temperamentingieji Adomas Galdikas ir Antanas Gudaitis atsisakė plataus ekspresionistinio mosto, atviros emocijos ir, sutramdę revoliucingus užmojus, sutrumpintais ir susmulkintais potėpiais formavo monumentalius, statiškus, į idealizuotą vaizdinį orientuotus Lietuvos ir jos žmonių paveikslus.

Meno mokyklos auklėtinių kūryba sparčiai akademiškėjo. Jausmas, jį perteikiantis gestas, intriguojantis neužbaigtumas, imponavę vyresniems modernistams, jų mokinių akyse prarado vertę. Susvyravo net senosios mokyklos ramsčio ir simbolio Justino Vienožinskio autoritetas. Apie tai liudijo dviejų talentingų tapybos studentų – Vytauto Kasiulio ir Kazio Varnelio – sprendimas palikti Vienožinskio studiją ir pereiti pas Ušinską.

Ušinskas garsėjo kaip puikus pedagogas, tačiau jis vadovavosi griežta, racionaliai pagrįsta kūrybos strategija, kurios principus diegė visiems savo mokiniams, nesigilindamas, kuriam jie tinka labiau, o kuriam gal ne visai. Šitaip buvo mokytas ir pats. Jam tiko ir patiko Aleksandro Ekster ir Fernand'o Léger pamokos Paryžiaus „Académie Moderne“, o tą pačią mokyklą pradėjęs lankyti Gudaitis čia neužtruko. Pokubistinė dailės teorija ir ja grįsta meninė praktika Gudaičiui atrodė ribotos ir kaustančios kūrėjo individualybę. Jis tai ypač pajuto pradėjęs mokytis pas André Lhote'ą. Net ir po daugelio metų neslėpė susierzinimo, prisimindamas išgyventą patirtį: „Jis stengėsi įteigti savo kubistinę stilistiką. Jau man tada pasirodė, kad tai yra kažkoks kubistinis akademizmas, o nėra nei gamtos studijos, nei dailininko individualybės formavimas. Padirbęs mėnesį ar kiek daugiau André Loto dėstymo sistema nusivyliau. Tie, kurie manė, kad meno galima išmokti, čia jie galėjo daug sužinoti apie Rubenso formos dinamiką, apie ritmą, spalvinius kontrastus. Mokytojas padėjo. Tačiau tai taisyklės, ir iš jų meno nepadarysi. Todėl visi jo mokiniai – lotukai.“³⁵

Ušinskas tapo kauniškiu Lhote'u. Perfrazuojant Gudaitį, visi jo mokiniai – užsinkiukai. Jo įtakai pasidavė net nepriklausomu būdu pasižymėjęs Varnelis. Kai kurie mokinio kūriniai taip supanašėjo su mokytojo darbais, kad juos ne visada buvo galima iš karto atskirti, nors Varnelis pats prisiminė atidžiai dairęsis ne tik į užsinskišką *art deco*, bet ir į JAV regionalistų dailę – Grant'o Woodo, Thomas'o Bentono kūrybą, su kuria susipažino iš dėdės vaistininko, gyvenusio Čikagoje, siunčiamų leidinių³⁶.

35 Sakalauskas 1989: 40–41.

36 Mulevičiūtė 2001: 145.



5 pav. Kazys Varnelis. „Diena“, 1943. Meno pažinimo centro „Tartle“ kolekcija, Vilnius

Varneliui 1943 m. išvykus iš Lietuvos, ne vienas įvairių savininkų rankose atsidadęs jo ankstyvasis paveikslas buvo priskirtas Ušinsko teptukui. Ušinsko kūriniu buvo laikoma Kauno kunigų seminarijoje likusi kompozicija „Rūdavos kautynės“ (1941)³⁷. Varnelio religinis paveikslas „Trys karaliai“, arba „Trijų karalių aplankymas / pasveikinimas“ (iki 1943), 1993 m. išleistame Ričardo Jakučio kolekcijos kataloge pateikiamas kaip 1936 m. nutapyta Ušinsko kompozicija³⁸. Vėliau Varneliui paneigus Ušinsko autorystę, bet delsiant prisipažinti, kad tai jo darbas, kompoziciją mėginta priskirti panašia maniera dirbusiai Filomenai Ušinskaitei, sekusiai brolio pėdomis ir perėmusiai jo stilistiką. Galiausiai Varnelis prisipažino sukūręs šį paveikslą Antrojo pasaulinio karo metais³⁹. Edmundo Armoškos kolekcijos kuratoriumi 2001–2004 m. dirbusio Viktoro Liutkaus teigimu, Varnelio asmeninio liudijimo prireikė ir identifikuojant kompoziciją „Diena“ (iki 1943), kuri priklausė Armoškai, o dabar yra Rolando Valiūno rinkinyje⁴⁰. Ir šis darbas buvo priskiriamas Ušinskui (5, 6 pav.).

Pastarasis kūrinys, beje, vėl skatintų prisiminti galimą Richardo Kleino įtaką Ušinskui. Kleino „Nubudimą“ interpretavę kritikai manė, kad ši kompozicija galėtų būti suvokiama ir kaip viena paros ciklo dalių – Ryto alegorija, minėdami ir tris kitas – Pusiaudienį, Vakara ir Naktį, kurios, jei būtų sukurtos, praplėstų laiko kaitos simboliką, jų išvengtą „Nubudime“⁴¹. Kelių dalių laiko tėkmės alegorijos, pavadintos paros tarpsnių vardais, buvo pakankamai paplitusios XX a. pradžioje, jas ypač mėgo simbolizmo dailė, į kurią įdėmiai žvalgėsi nacių ideologai ir menininkai. Tačiau, atsispyrus nuo hipotezės apie Kleino, o tiksliau, jo paveikslą „Nubudimas“, įtaką Ušinskui, nepalieka mintis: atsitiktinumas

37 Šinkūnaitė 1990: 32; Poškus 2013 07 12.

38 [Jakutis] 1993: viršelis, spalvota iliustracija Nr. 1, kat. Nr. 1.

39 Jankevičiūtė. Bažnytinė... 2011: 210–211.

40 Pagal Viktoro Liutkaus teiginį, išsakytą 2011 11 19. Jį patvirtino ir Arvydas Šaltenis per ekskursiją Meno pažinimo centre „Tartle“, vykusią 2018 10 12.

41 Kroll 1937: 22.



6 pav. Kazys Varnelis. „Trijų karalių pasveikinimas“, iki 1943. Vilniaus arkivyskupijos kurija

ar ne, kad Ušinsko mokinys Varnelis karo metais pradėjo komponuoti paros ciklą, iš kurio žinoma tik „Diena“, nors Varnelis yra užsiminęs, kad buvo nutapęs dar ir „Rytą“⁴². Tikėtina, kad sumanymą įkvėpė pastangų prisiderinti prie naujojo užsakovo skonio paskatinta pažintis su vokiečių tapybos reprodukcijomis ir periodikoje bei specializuotuose dailės leidiniuose publikuotais tekstais apie Vokiečių Reicho meną. Ar Ušinskas kaip nors skatino Varnelio susidomėjimą vokiečių menu, sužinoti, matyt, nepavyks. Varnelio išvykimas tęsti studijų į Vieną su Ušinsko autoritetu ar įtaka nesusijęs. Tokį sprendimą padiktavo istorinė situacija: civilinė vokiečių valdžia nedarė ypatingų kliūčių jaunuoliams, panorusiems tęsti studijas Vokiečių Reicho aukštosiose mokyklose, tarp jų ir Vienos dailės akademijoje.

Apibendrinimas

Poreikis išgyventi iš profesijos, pelnyti mecenato malonę ir publikos dėkingumą, užtikrinančius neblogą materialinę padėtį ir solidų socialinį statusą, jau 4-ojo

⁴² Viktoras Liutkus mano, jog iš tiesų Valiūno kolekcijoje ir yra pirmoji ciklo dalis „Rytas“, o „Diena“ arba sunaikinta, arba dar nepaviešinta, žinoma, su sąlyga, kad Varnelis tikrai, kaip teigė gyvenimo pabaigoje, sukūrė dvi ciklo dalis, o ne išlikusią vieną.

dešimtmečio pabaigoje privertė dailininkus atsisakyti kūrybinio eksperimento rizikos ir eiti saugesniu, nors siauresniu keliu. Ne vienas apskritai tenkinosi atlikėjo statusu, net ir nesilgėdamas įtempto, įdomaus, tačiau gerovės idealams tolumo laisvojo kūrejo gyvenimo. Toks utilitaristinis požiūris į kūrybą ir jos tikslus daugumą Lietuvos dailininkų pasaulėžiūros ir profesinės savimonei aspektu suartino su amatininkais, kurie pasitelkę turimus įgūdžius siekia kiek įmanoma geriau atlikti užsakovo užduotį. Ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje išryškėjusi tendencija lanksčiai prisiderinti prie užsakovo pageidavimų padėjo dailininkams lengviau išgyventi 5-ajame dešimtyje, kai Lietuvos valstybei atstovaujančius užsakovus pakeitė okupantai – sovietai, naciai ir vėl sovietai.

Lietuva šiuo požiūriu nebuvo jokia išimtis. Identiški procesai tuo pačiu metu vyko visur – Latvijoje, Lenkijoje, Čekijoje, Prancūzijoje, Belgijoje, jau nekalbant apie totalitarizmo šalis, kur visuotinai privaloma kūrybos programa buvo nustatyta pritaikius griežtas sankcijas.

Lyginant įvairių politinių režimų sąlygomis susiklosčiusį realizmą, įprasta išskirti Italiją, pažymint Mussolinio režimo toleranciją dailės stilistinei įvairovei. Žinoma, apie toleranciją šiuo atveju įmanoma kalbėti tik todėl, kad Vokietijoje arba SSRS apribojimai buvo nepalyginamai griežtesni ir oficialiai apribuota dailė daug vienodesnė, monotoniškesnė. Jeigu sutiktume su hipotetine versija, kad Ušinskas orientavosi į Vokiečių Reicho dailę, ieškodamas provaizdžių, kurie leistų suderinti jam artimą ir įprastą *art deco* idiomą su demokratiškumo ir pagarbos tradicijai idealus propaguojančia nacių estetika, jo pasirinkimą tektų vertinti tik kaip dalinę sėkmę. Subarokintas *art deco* iki karo tiko vietiniams užsakovams, tenkino JAV publikos skonį (plafonas „Muzika“ buvo skirtas



7 pav. Stasys Ušinskas. „Sutemos“ („Sušaudymas“), 1942. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

vienam iš Niujorko Broadway muzikinių teatrų⁴³), tačiau karo metais nacių cenzūrą, o greičiau jai atstovaujančius lietuvius baugino savo modernumu. Akivaizdu, kad cenzoriai nebuvo susipažinę su Kleino kūriniais ir įsivaizdavo, kad visas naujasis vokiečių oficiozas atmeta bet kokią stilizaciją bei apibendrinimą ir lygiuojasi į realizmą.

Šią hipotezę apie Antrojo pasaulinio karo cenzūros pobūdį skatintų kelti Ušinsko paveikslo „Sutemos“, kitaip „Sušaudymas“ (1942), legenda (7 pav.). Pokarinė Antrojo pasaulinio karo atmintis šį kūrinių priskyre holokausto vaizdinėms refleksijoms. Paveikslas buvo pagarsintas chruščiovinės liberalizacijos

43 Tumėnienė 1978: 22.

metais. Sovietų dailės kritikai jį interpretavo kaip nacių teroro alegoriją, remdamiesi plačiai pagarsintu faktu, kad prieš egzekuciją pasmerktieji būdavo išrengiami⁴⁴. Tačiau tik gerokai vėliau apnuogintos Ušinsko figūros paskatino interpretuotojus teigti, kad dailininkas pavaizdavo būtent žydų žudynes, iki sovietmečio pabaigos „Sutemos“ buvo pristatomos tiesiog kaip civilių patirtų represijų refleksija, nevengiant antinacinės terminijos: demaskavimas, dokumentas ir pan.

Pavyzdžiui, Lietuvoje gyvenusi dailės kritikė Vera Kulešova-Budrienė rašė: „1942 m. jis sukūrė savo paveikslą „Sušaudymas“, kuris savo laiku negalėjo būti parodytas. Masi- nis žmonių naikinimas Lietuvos žemėje, sušaudymai Paneriuose ir IX forte, Pirčiupių tragedija ir kitos fašistų piktadarybės pagimdė šį paveikslą, kuriame rūstus kaltinimas prievartai, žiaurumui, nežmoniškumui išreiškiamas jau nebe alegoriškai, ne sąlygiškai, bet taip realistiškai, kad atvaizdas pavirsta dokumentiniu liudijimu. Patamsėjusio dangaus, netekusio saulės šviesos ir džiaugsmo, fone – jaunų vyrų ir moterų grupė. Jų kūnai tvirti, juose – gyvybė ir vidinis protestas, nepalaužiama valia, vienybė. Tik taip jie gali pasipriešinti paskutinę gyvenimo sekundę. Dailininkas vaizduoja juos nuogus. Ši priemonė ne tik dar labiau sustiprina dokumentalumo įspūdį, bet ir kone priverčia išgyventi bejėgiškumo jausmą mirtį nešančio švino galios akivaizdoje. Paveikslas ilgai pragulėjo dailininko dirbtuvėje. Bet dailininkas pasakė savo žodį, sukūrė šiurpų demaskuojantį epochos dokumentą, kurį jam padiktavo jo pilietinė, žmogiškoji, dailininkiškoji sąžinė.“⁴⁵

Sustingusias nuogų, tarsi triko apsitempusių žmonių figūras Ušinskas tapė jau nuo 4-ojo dešimtmečio vidurio, tuo požiūriu „Sutemos“ nedaug skiriasi nuo siurrealizmo bruožų turinčio „Lakūno sapno“ (1938). Nuogumas leido jam išplėsti vizualinio pasakojimo laikinius parametrus ir, pašalinus istorines konkretybes, išryškinti personažų simbolinę reikšmę, tad nėra ypatingo pagrindo nuogumą laikyti specifinę situaciją nusakančia dokumentine detale, kurią dailininkas intencionaliai pritaikė, norėdamas, kad žiūrovai neklysdami atpažintų jo pavaizduotą sceną. Būtų galima klausti, kiek plačiai buvo paplitusi informacija apie žydų egzekucijų eigą, tačiau vėlgi atsakymas būtų tik hipotetinis. Provincijos gyventojų prisiminimai patvirtina, kad sklidę gandai buvo pakankamai tikslūs ir detalūs. Ušinskas turėjo giminių Pakruojyje, kalbų netrūko ir Kaune, taigi šiurpi informacija apie išrengtas aukas jį galėjo pasiekti. Tačiau šiuo atveju svarbiau klausti, ne ką Ušinskas žinojo apie žydų žudynes, bet ar įmanoma, kad jis būtų jas nutapęs.

Pirmiausia, kaip rodo sovietų okupacija, Ušinskas nebuvo linkęs konfrontuoti su valdžia. Jau vien dėl to sunkiai tikėtina, kad jis būtų protestavęs dėl žydų žudynių, apskritai dėl nacių taikomų represijų, rizikuodamas savo laisve ir gyvybe. Kita vertus, paveikslas palyginti didelio formato: 180 × 179 cm. Jis nutapytas ant gruntuotos drobės aliejiniais dažais. Karo metais visos šios medžiagos – ir medinis porėmis, ir

44 Tumėnienė 1978: 30.

45 Kulešova 1973: 56.

drobė, ir aliejiniai dažai – buvo deficitinės prekės, kurias dailininkų sąjungos nariai turėjo teisę įsigyti tik pagal paskyras, t. y. labai ribotą kiekį. Galbūt Ušinskas turėjo atsargų, bet tuomet jis greičiausiai būtų jas pataupęs kūriniiui, kurį būtų pardavęs, o ne slėpęs studijos kampe, bijodamas, kad koks nors atsitiktinis lankytojas nepamatytų, kas jame vaizduojama.

Labiausiai tikėtina, kad dailininkas turėjo užsakymą nutapyti bolševikų teroro aukas Kaune 1941 m. įsteigtam Raudonojo teroro muziejui arba 1942 m. surengtai Raudonojo teroro parodai. Jeigu paveikslas sukurtas 1944 m., kaip teigia dailininko 100-mečio katalogo sudarytojos, tuomet tikėtina, kad Ušinskas nespėjo jo laiku užbaigti, dėl to nepaviešino karo metais ir ištraukė į dienos šviesą tik tuomet, kai situacija tam tapo palanki.

Vis dėlto labiau tikėtina, kad 1944 m. data yra klaidinga, „Sušaudymas“ buvo nutapytas 1942 m. ir skirtas eksponuoti Raudonojo teroro parodoje, kurioje buvo nemažai dailės kūrinių. Paroda buvo surengta pačių lietuvių, vadovaujant Studijų centrui; vokiečių cenzūrai, pasak tyrinėtojų, užkliuvo tik per menkai išryškintas Vėrmachto vaidmuo išvaduojant Lietuvą iš bloševikų gniaužtų⁴⁶. Tikėtina, kad konservatyvaus skonio parodos rengėjams, t. y. Ušinsko užsakovams, jo kūrinys pasirodė pernelyg modernistinis ir jie jį atmetė. Visi kiti reikšmingesni Raudonojo teroro parodos dailės eksponatai – Vytauto Kašubos alegorija „Kenčianti Lietuva“, Viktoro Palio skulptūra „Auka“, Vytauto Kasiulio didelio formato drobė „Išlaisvinimas“ – buvo paminėti pranešimuose apie parodą ir jos apžvalgose, tačiau apie Ušinsko „Sutemas“ žinių nėra, o tai kūrinys, kurio būtų buvę neįmanoma ignoruoti.

Jeigu „Sutemos“ į parodą nepateko dėl to, kad nepraėjo cenzūros sieto, Ušinskas, kuris rėmėsi, kaip bandėme įrodyti, Vokiečių Reiche aprobuotais provaizdžiais ir dėl to jautėsi pakankamai tvirtai, turėjo išgyventi smūgį. Tai reiškė, kad jis nepritampa naujomis sąlygomis ir turės ieškoti naujų kelių, nors tikėjosi juos radęs. Jeigu tai tiesa, kodėl tokį skaudų incidentą dailininkas nutylėjo? Skleisti kokią nors žinią karo metais jis negalėjo dėl to, kad nukentėjo nuo savų, o ne nuo svetimų, kaip vėliau Antanas Gudaitis, kurio keli paveikslai vokiečių cenzorių įsakymu buvo išimti iš 1944 m. pavasarį Vilniaus miesto dailės muziejuje vykusios apžvalginės parodos. Gudaitis net po daugelio metų neįstengė nuslėpti nuoskaudos, kurią paliko žeminantis, žeidžiantis susidūrimas su vokiečių cenzūra pačioje karo pabaigoje⁴⁷. Tačiau jis nukentėjo nuo priešų. Tiesa, sovietmečiu apie tai atvirauti buvo pavojinga, nes pats bandymas dalyvauti parodoje galėjo būti suprastas kaip kolaboravimas. Be to, cenzoriai susiejo jo kūrybą su ekspresionizmu, t. y. priskyre „išsigimusiui menui“. Lygiai taip pat į modernistinius „nukrypimus“ žvelgė ir sovietai.

⁴⁶ Anušauskas 2007: 172.

⁴⁷ „1943 ar 1944 metais [1944 m. pavasarį: paroda vyko nuo kovo 3 iki balandžio 19 d. – G. J.] į Vilniuje surengtą parodą atėjęs vokiečių okupacinės valdžios komisaras Liozė [Hinrichas Lohse – G. J.] liepė išmesti iš jos visus mano darbus kaip *Entartete Kunst* – kaip „išsigimusių meną“. Tai mane labai traumavo. Buvau sužlugdytas žmogus: rūpėjo tik kaip nors išlikti...“, – pasakojo jis eseistui Tomui Sakalauskui (Sakalauskas 1989: 152).

Ušinsko padėtis buvo dar keblesnė. Po karo apie Raudonojo teroro parodą net užsiminti buvo neįmanoma. O kaltinimus modernizmu jis ir be to patyrė – socrealizmo požiūriu iki 6-ojo dešimtmečio pabaigos Ušinskas buvo per modernus.

Šis beveik atvejo studijos ribose plėtotas tyrimas praplečia mūsų žinojimą apie XX a. vidurio Lietuvos dailės gyvenimo peripetijas bent trimis klausimais: 1) jis leidžia kiek geriau suprasti, kokiais keliais į Lietuvą sklido žinios apie Vokiečių Reicho meno realijas; 2) atskleidžia, kad nacių oficiozo provaizdžiais jaunosios kartos dailininkai rėmėsi jau 4-ojo dešimtmečio pabaigoje; 3) įrodo, kad Ušinsko „Sutemos“ neturėtų būti lengva ranka priskiriamos holokausto atminčiai, nes paveikslas buvo sukurtas kaip antibolševikinės propagandos kūrinys, bet savo forma ir temos interpretacija neatitiko užsakovų lūkesčių. Tuo požiūriu „Sutemos“ yra puikus itin sudėtingo ir sunkaus Lietuvos kultūros istorijos tarpinio liudijimas, atskleidžiantis, kad priklausomai nuo konteksto dailės kūrinys gali įgyti jo interpretuotojams parankių prasmų. Šiuo atveju tokiu interpretuotoju buvo pats Ušinskas, nutylėjęs tiek tikrąsias paveikslo sukūrimo aplinkybes, tiek jo provaizdžius, tiek prasmę. Taigi jis parodė, kaip, kintant istorinėms aplinkybėms, tampama dviejų skirtingo turinio alegorijų autoriumi, dviejų skirtingų kultūros modelių, kuriuos reprezentavo modernizmas ir iš jo išaugęs, tačiau kartu ir jį neigęs totalitarizmas, atstovu. Dar vienas autorystės diskurso požiūriu įdomus klausimas – stiliaus unifikacijos fenomenas, gimęs kubizmo idiomose ir plėtojęs įvairių šalių pokubistinėje dailėje identiškais būdais.

Gauta 2018 12 10
Priimta 2018 12 18

Šaltiniai ir literatūra

1. Anušauskas, A. Juozo Senkaus liudijimas apie Raudonojo teroro muziejaus veiklą. *Genocidas ir rezistencija*. 2007. 2(22): 171–180.
2. *Ars*. Kaunas: [b. v.], 1932, [b. p.].
3. Der Führer eröffnet die Grosse deutsche Kunstausstellung 1937. *Die Kunst im Dritten Reich*. 1937. 7–8: 55 ir toliau.
4. Drėmaitė, M. (sud.). *Optimizmo architektūra. Kauno fenomenas, 1918–1940*. Vilnius: Lapas, 2018.
5. Grinius, J. Menas ir mada. *XX amžius*. 1938 10 22.
6. Groys, B. The art of totality. *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*. Eds. E. Dobrenko, E. Naiman. University of Washington Press, 2003.
7. [Jakutis, R.] *Ričardo Jakučio dailės kolekcija*. Katalogas. Vilnius: Poli, Židiny, 1993.
8. Jankevičiūtė, G. Bažnytinė dailė nacių okupuotoje Lietuvoje. *Kunigas*. Sud. P. Subačius. Vilnius: LKMA, 2011: 193–232.
9. Jankevičiūtė, G. *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2003.
10. Jankevičiūtė, G. *Dailės istorikas ir kritikas Mikalojus Vorobjovas (1903–1954)*. T. 1–2. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2017.
11. Jankevičiūtė, G. Istorijos prieglobstyje: apie retrospektyvizmą Antrojo pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje. *Dailės istorijos studijos*. T. 6: *Vaizdo kontrolė*. Sud. E. Grigoravičienė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014: 170–199.

12. Jankevičiūtė, G. *Po raudonąja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.* Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
13. Keliuotis, J. (?) Akcija prieš modernųjį meną. *Naujoji romuva.* 1938. 43–44: 826.
14. Krištopaitytė, V.; Dulinskaitė, A. (sud.). *Valingo grožio konstrukcijos. Stasys Ušinskas.* Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2005.
15. Kroll, B. ir kt. Grosse deutsche Kunstausstellung 1937. *Die Kunst im Dritten Reich.* 1937. 9: 4–32.
16. Кулешова, В. *Стасис Ушункас.* Москва: Советский художник, 1973.
17. Mulevičiūtė, J. *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940.* Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2001.
18. Plastinis menas ir fašizmas. *Naujoji romuva.* 1933. 153: 982.
19. Poškus, V. Jaunojo Varnelio užmojai. *7 meno dienos.* 2013 07 12.
20. Rastenis, V. Keistas menas. *Akademikas.* 1938. 15: 322–323.
21. Ronge, T. *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus: eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich.* Berlin, Münster: Lit, 2010.
22. Sakalauskas, T. *Antanas Gudaitis. Septyni vakarai su dailininku.* Vilnius: Mintis, 1989.
23. Schlenker, I. *Hitler's Salon. The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944.* Bern: Peter Lang, 2007.
24. Šinkūnaitė, L. „Rūdavos kautynės“. *Kultūros barai.* 1990. 10: 32.
25. [Šlapelis, I.] Anketa aktualiais meno klausimais. *Lietuvos aidas.* 1938 03 12.
26. Šlapelis, I. Tautodailė ir modernusis menas. *Židinys.* 1938. 10: 399–402.
27. Tumėnienė, N. *Stasys Ušinskas.* Vilnius: Vaga, 1978.
28. Vorobjovas, M. „Išsigimusio meno“ aukcionas. *Lietuvos aidas.* 1939 07 29.
29. Vorobjovas, M. Viktoras Petravičius kryžkelyje. *Naujoji romuva.* 1939. 45: 817.

Giedrė Jankevičiūtė

An artist trapped by politics: Lithuania 1939–1944

Summary

Based on the painting compositions created by the artist Stasys Ušinskas and his followers, the article demonstrates that the German Reich's normative aesthetics started impacting Lithuanian art as early as in the second half of the 1930s. The aim is to determine the ways it spread and the reasons of its popularity. This issue has not been a subject of an in-depth study in the national historiography yet. The attempts by Lithuanian artists to conform to the needs of the Nazi civil government in 1941–1944 were related to the situation of the late 1930s when the state patronage helped to implant the aesthetics and iconography of neotraditionalism. It is revealed that the search for the examples of neotraditionalism did not focus solely on France, Soviet Union and, in part, Italy (these influences have been researched quite thoroughly) but also on Germany. The changes in the art of Lithuania were also connected to the shifting markers of criticism that were determined by the need for the consolidation of society which emerged as the political situation became complicated both inside the country and at an international level. The analysis of art criticism has revealed that the modernist criteria of originality and creativity were questioned. The discussions were particularly fierce regarding the use of deformation-causing examples of primitive art. It is concluded that modernism's critique, which both in Lithuania and in Germany was primarily directed against expressionism, incited the changes in Lithuanian art. The spread of neotraditionalism resulted in the increased similarity between individual styles, which even caused difficulties of attribution of the art works created during late 1930s and early 1940s.

KEYWORDS: authoship, art criticism, censorship, unification, World War II