



„Moters portretas“.

Drobė, aliejus, 70x59. LDM, T 4680



„Sufronijaus Francuzovičiaus portretas“.

Drobė, aliejus, 96x75. LDM, T 470



„Lietuvaitės iš Jiezno studija“.

Drobė, aliejus, 53x42,5. LDM, T 2007



„Lietuvaitė iš Jiezno“. 1891.

Drobė, aliejus, 37x32. LDM, T 2041



„Evangelisto Mato galva“.

Mozaikos Isakijaus sobore Peterburge fragmentas, iliustracija iš: Л. М. Дробы, Беларускія мастаки XIX ст., Мінск, 1971



„Šv. Jonas“.

Mozaika Prisikėlimo cerkvėje Peterburge, iliustracija iš Kraja, 1899 m. nr. 25

sveikatai, 1880 m. Birštone, Vytauto kalno papėdėje, dailininkas pradėjo statyti namą. Jam būnant Peterburge, statybas prižiūrėjo Nemajūnų klebonas A. Nonevičius. Atsidėkodamas už darbą ir rūpestį 1883 m. N. Silvanavičius Nemajūnų bažnyčiai nutapė didžiojo altoriaus paveikslą „Šv. apaštalai Petras ir Povilas“ (kartu su dailininku Zenonu Stefanskiu)²⁹, 1892 m. – drobę „Kristus ir šv. Marija Magdaliėtė“.

Lankydamasis Lietuvoje dailininkas yra nutapęs ir daugiau paveikslų bažnyčioms. Jiezo bažnyčios didįjį altorių ir šiandien puošia N. Silvanavičiaus tapytas „Šv. Mykolas arkangelas“ (pagal Guido Reni), kurį 1875 m. užsakė ir bažnyčiai dovanojo dailininko svainė Vincenta Pranckevičiūtė Kvintienė.

Peterburgo dailės akademijoje N. Silvanavičius dirbo iki 1899 m.³⁰ Šiame mieste jis rado palankesnes sąlygas kūrybai, negu carinės Rusijos prispaustame Vilniuje ir gerą atlyginimą. Tai ypač buvo svarbu žmonos ligos ir šeimyninių rūpesčių kamuojamam dailininkui.

Peterburge užaugo ir baigė mokslus keturi jo sūnūs: Steponas įgijo tapytojo karikatūristo specialybę³¹, Stanislovas – chemiko, Kazimieras baigė medicinos mokslus ir tapo gydytoju. Juozas, būdamas nesveikas (paralyžuota ranka), gavęs bendrąjį išsilavinimą, vertėsi sodininkyste. Jis daugiausia gyveno su tėvais, ypač motina, kurią labai mylėjo.

Net ir išėjęs į pensiją, dėl žmonos ligos dar dvejus metus N. Silvanavičius buvo



Nikodemo Silvanavičiaus namas Birštone.

D. Tarandaitės 1994 m. nuotrauka



Nikodemas Silvanavičius su šeima.

XX a. pr. nuotrauka. Ritos Petrauskienės nuosavybė



Silvanavičių namas Prienuose.

Ilustracija iš leidinio Kraštotyra, 1984 m., nr. 18

viena koja Peterburge, kita – Lietuvoje. 1899 m. gegužės mėnesį jis pirmą kartą dalyvavo dailės parodoje Vilniuje – eksponavo du portretus ir tris buitinio žanro paveikslus³². 1901 m. mirus žmonai, visam laikui persikėlė į Birštoną – į paties statytą namą, kuriame jau gyveno jo sūnus Juozas su šeima. Į Birštoną dailininkas pasikvietė ir savo seserį Uršulę. 1902 m. gavęs pensiją, antrajame namo aukšte įsirengė dirbtuvę su stikliniu stogu.

Gyvendamas Birštone N. Silvanavičius užmezgė ryšius su Vilniaus dailininkais Boleslovu Rusecku, Pranciškumi Jurjevičiumi, Ferdinandu Ruščicu, Antanu Žmuidzinavičiumi ir kitais, tačiau nei į besikuriančias dailininkų draugijas, nei į atgimstantį parodinį gyvenimą nebeįsitraukė. Leisdamas dienas nuostabios gamtos apsuptyje jis tapė draugų ir bičiulių portretus, daug dirbo bažnyčioms. Vilniaus katedrai 1909 m. jis nutapė 14 Kristaus kančios kelio stočių (pagal Johanno Friedricho Overbeco tapytas stotis), 1907 m. – žmonos brolio, Vilniaus katedros kapitulos prelado Viktoro Pranckevičiaus portretą. Statomai Birštono bažnyčiai 1910 m. sukūrė „Šv. apaštalo Judo Tado“ atvaizdą, 1912 m. – kunigo Jono Karvelio portretą.

Birštono apylinkėse dar visiškai neseniai buvo galima sutikti senolių, atsimenančių dailininką ar iš tėvų pasakojimų apie jį žinančių. J. Žeimytės atmintyje jis išliko „nedidelio ūgio, jau žilas, visada švariai, tvarkingai apsirengęs, labai kuklus, mandagus“³³. Panašiai N. Silvanavičių apibūdino ir kiti jo amžininkai – gyvenęs labai kukliai ir taupiai, kasdienybę retkarčiais paįvairindavęs pramogomis: išvykomis su giminaičiais medžioti, vaizdingų Nemuno apylinkių lankymu, išskylomis į mišką ir kt.³⁴



„Marčios Sofijos portretas“.

Drobė, aliejus, 45,5x38. LDM, T 1965



„Sūnaus Juozo portretas“.

Drobė, aliejus, 55x44. LDM, T 2006

Po 1911 m., iš žmonos brolio V. Pranckevičiaus gavęs palikimą, sulaukęs paramos iš sūnėno – Jiezno dvarininko Leono Kvintos, pridėjęs dar ir savo santaupas, N. Silvanavičius Prienuose sūnui Juozui nupirko buvusios arklių pašto stoties pastatus. Suremontavęs centrinį pastatą, jame pats apsigyveno, o vienoje iš buvusių arklidžių įsirengė dirbtuvę.

Gyvendamas Birštone, o vėliau Prienuose, N. Silvanavičius šiek tiek laiko skirdavo fotografijai. Buvo įsirengęs net fotolaboratoriją. Keletą dailininko darytų fotografijų (Nemuno kilpa ties Birštonu, Žvėrinčiaus miškas, Nemajūnų bažnyčia) P. Juozapavičiui 1941 m. dar teko matyti dailininko šeimos albume³⁵.

Dar labiau nei tėvas fotografijos menu susižavėjo dailininko sūnus Juozas. Daug Silvanavičių šeimos nuotraukų saugoma pas Ritą Petrauskienę Vilniuje. Jose matome Nikodemą ir Juozą Silvanavičius, Juozo žmoną Sofiją, kitus šeimos narius ir jos bičiulius. Tikėtina, kad dauguma nuotraukų darytos Juozo, tačiau tarp jų gali būti ir Nikodemo darytų fotografijų. Šios nuotraukos padėjo patikslinti dviejų Lietuvos dailės muziejuje saugomų vėlyvųjų N. Silvanavičiaus kūrinų atribucijas – drobėje, kuri muziejaus apskaitoje įrašyta kaip „Marčios portretas“ (T 1965), paraizduota Juozo žmona Sofija, o drobėje, kuri ilgą laiką buvo žinoma kaip „Vyro portretas“ (T 2006), įamžintas dailininko sūnus Juozas.

Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui N. Silvanavičius pasitraukė į Rusiją. Amžius ir sunkios gyvenimo sąlygos pakirto sveikatą. Visa tai trukdė sugrįžti į Lietuvą.



„Prelato Viktoro Pranckevičiaus (Fronckievičiaus) portretas“. 1907.

Drobė, aliejus, 89x114. LDM, T 9443

Kai pagaliau išsiruošė namo, pakeliui užsuko aplankyti gimtosios Vileikos. Ten, Vileikoje, ir mirė – 1919 m. gegužės 21 d., sulaukęs 85 metų amžiaus.

N. Silvanavičiaus kūrinių yra ne tik Lietuvoje, bet ir Baltarusijos dailės muziejuje, Peterburgo muziejuose, privačiose kolekcijose. Rita Petrauskienė Vilniuje saugo dailininko šeimos fotografijas ir keletą asmeninių jo daiktų.

Dailininko atminimą saugantys Birštono gyventojai puoselėja viltį šiame mieste įsteigti dailininko memorialinį muziejų.

Išnašos

¹ P. Galaunė, „Pamirštas tapytojas ir mozaikistas“, *Kauno tiesa*, 1959-12-13; V. Drėma, „Nikodemus Silvanavičius“, *Pergalė*, 1959, nr. 12, p. 159–160; D. Dvilinskaitė. „Nepelnyta užmarštis“. *Naujasis gyvenimas* (Prienai), 1988-11-22.

² P. Juozapavičius, „Nikodemus Silvanavičius“, *Kraštyra*, 1984, nr. 18.

³ *Юбилейный справочник Императорской академии художеств*, составилъ С. Н. Кондаковъ. С. Петербургъ, 1914, p. 451.

⁴ 1863 metais datuojamas vienintelis literatūroje minimas N. Silvanavičiaus peizažas „Tėviškė“, kuriame dailininkas pavaizdavo tėvų namus. (P. Juozapavičius..., p. 105).

⁵ N. Silvanavičių pažinojęs vilnietis architektas Jonas Kamarauskas pasakojo anekdotinį atsitikimą, kaip vienas valdininkas, sužinojęs apie N. Silvanavičiaus sukurtą skerdžiaus atvaizdą, valstietišką dailininko kilmę ir jo ryšius su sukilėliais, didžiai pasipiktinęs ir norėjęs sugrąžinti dailininkui užsakytą ir jau nutaptą savo portretą (P. Juozapavičius..., p. 105).

⁶ Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose saugoma 1865 m. N. Silvanavičiaus tapyta paveikslo „Aušros vartų Marijos“ kopija (T 4265).

⁷ J. Širkaitė, „Dailės mecenatystė Lietuvoje XIX a. antroje pusėje–XX a. pradžioje“, *Lietuvos kultūros tyrinėjimai*, t. 1, Vilnius, 1995, p. 236.

- ⁸ *Юбилейный справочник...*, p. 451.
- ⁹ Mozaikos skyriui vadovavo nuo 1866 m. iki mirties 1875 m.
- ¹⁰ 1890–1912 m. jis vadovavo mozaikos skyriui.
- ¹¹ *Юбилейный справочник...*, p. 451.
- ¹² Ten pat.
- ¹³ Ten pat.
- ¹⁴ Imperatoriškasis stiklo fabrikas gamino 15 000 skirtingų smaltos pavyzdžių, besiskiriančių spalvomis, tonais ir pustonias, skaidrumu ir tekstūra (dėmėti, juostuoti ir pan.).
- ¹⁵ A. Borowski, „Poczałunek Judasza“ Mozaika Nikodema Syliwanowicza“, *Kraj*, 1898, nr. 17, p. 203.
- ¹⁶ *Tygodnik ilustrowany*, 1899, nr. 14, p. 276.
- ¹⁷ P. Juozapavičius..., p. 103.
- ¹⁸ A. Borowski, „Poczałunek Judasza“ Mozaika Nikodema Syliwanowicza“, *Kraj*, 1898, nr. 17, p. 202.
- ¹⁹ Ten pat.
- ²⁰ A. Borowski, „Sv. Jan. Mozaika Nikodema Syliwanowicza“, *Kraj*, 1899, nr. 25.
- ²¹ A. Borowski, „Poczałunek Judasza“ Mozaika Nikodema Syliwanowicza, *Kraj*, 1898, nr. 17, p. 203.
- ²² *Юбилейный справочник*, p. 177. Pasak J. Silvanavičiaus rašytos tėvo biografijos, II laipsnio dailininko tapytojo vardas N. Silvanavičiui buvo suteiktas už „Jiezno žydo“ (smuklės savininko Rubavičiaus) portretą (P. Juozapavičius..., p. 103).
- ²³ P. Juozapavičius..., p. 106.
- ²⁴ Ten pat.
- ²⁵ Ten pat.
- ²⁶ Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose buvo saugomas kaip nežinomo XIX a. dailininko paveikslas „Moteris siuvinėja“ (T 2601). Tiek kūrinio stilistika, tiek jame vaizduojamas asmuo leido nesunkiai jį atributuoti.
- ²⁷ P. Juozapavičius..., p. 107.
- ²⁸ Vilniaus paveikslų galerijos ekspozicijoje šis kūrinys pristatomas kaip „Žmonos portretas“. Palyginus paveikslą su kitais N. Silvanavičiaus tapytais žmonos portretais bei išlikusiomis jos fotografijomis, akivaizdu, kad drobėje jamžintas kitas asmuo – putnūs skruostai, gili smakro duobutė yra visiškai nebūdingi dailininko žmonos veidui, nebūdingos ir kitos moters išvaizdos detalės – per vidurį sklaidymu perskirti plaukai yra glotniai prigulę prie viršugalvio, o ne laisvai sukelti aukštyn, į ausis įverti auskarai, tačiau nė viename dailininko žmonos atvaizde auskarų nematome, greičiausiai ji jų net nenešiojusi.
- ²⁹ Bažnyčios inventoriaus knygoje yra klebono priedašas: „Šitas paveikslas nutapytas be atlyginimo, kaip dovana man už darbus statant jo namą Birštone“ (P. Juozapavičius..., p. 107).
- ³⁰ *Юбилейный справочник...*, p. 451.
- ³¹ Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose saugoma Stepono Silvanavičiaus 1892 m. tapyta drobė „Nemajūnų bažnyčia“ (T 2325). Pagal stilistiką Steponui Silvanavičiui priskirtina taip pat Lietuvos dailės muziejuje saugoma ant kartono tapyta nedidelio formato kompozicija „Tėvas ir dukterė kalėjime“ (signuota: Silvan..., T 230).
- ³² J. Širkaitė..., p. 241.
- ³³ P. Juozapavičius..., p. 108.
- ³⁴ P. Juozapavičius..., p. 109.
- ³⁵ Ten pat.

Artist Nikodemas Silvanavičius

Dalia Tarandaitė

The publication thoroughly presents the biography, the creative path, the best-known works and the links with Lithuania of the artist Nikodemas Silvanavičius, whose 170th anniversary was marked in 2004.

The Lithuanian public is well enough acquainted with N. Silvanavičius' works. Quite a number of them can be seen in Vilnius Picture Gallery by a lucky chance – a large enough collection of the artist's works found its way to the Lithuanian Art Museum (34 paintings and 7 drawings). Among them also rank the pictures which witness certain stages in the artist's creative biography namely, *Herdsmen from the Environs of Švenčionys*, *Portrait of the Rural District's Headman*, etc., which charm the visitors to the gallery by their simplicity and sincerity.

N. Silvanavičius' works are kept not only in Lithuania but also in the Belarus Art Museum, Petersburg's museums and private collections. Vilnius – based Rita Petrauskienė possesses the artist's family photographs and some of his personal things.

The inhabitants of Birštonas cherish a hope to found the artist's memorable museum in their town.

Irena Ūdraitė

Lietuvos dailės muziejaus liaudies keramikos rinkinys

Lietuvos dailės muziejaus liaudies taikomosios dailės rinkinyje liaudies keramika užima gana svarbią vietą, nors iki šiol ir nėra sulaukusi tokio dėmesio ir tyrinėjimų kaip audiniai, drabužiai, baldai.

Šioje publikacijoje pateikta LDM liaudies keramikos rinkinio kaupimo istorija, aptariamoms pagrindinėms jo eksponatų grupėms.

Liaudies keramikos rinkinį sudaro: 1. XIX a. II p. – XX a. I p. būtiniai indai, dažniausiai skirti maistui gaminti, laikyti, patiekti, taip pat ir skirti interjerui papuošti (tokie sudaro nedidelę rinkinio dalį); 2. XX a. 6–8 dešimtmečių liaudies meistrų keramikų darbai.

2004 m. lapkričio 1 d. LDM liaudies keramikos rinkinyje buvo 639 vnt. eksponatų ir 79 vnt. priklausę pagalbiniam fondui (šio fondo eksponatai publikacijoje nebus aptariami).

Rinkinys pradėtas kaupti vėlokai, tuo metu, kai jau vyko sparti kaimo urbanizacija ir moliniai indai buvo praradę savo buitines funkcijas, o kitus laikas savaime buvo sunaikinęs. Didžioji dauguma eksponatų įsigyta ekspedicijų po Lietuvą metu (1963–1989 m.). Jei rinkinį tyrinėsime pagal atskirus Lietuvos etnografinius regionus, tai pamatysime skirtumų. Daugiausiai liaudies keramikos dirbinių turima iš Aukštaitijos ir Žemaitijos (šiuose regionuose buvo ir garsiausi puodžių centrai Lietuvoje). Mažiausiai eksponatų turima iš Dzūkijos, nedaug jų iš Suvalkijos.

Klasikinės senosios liaudies keramikos priskaičiuojama 360 vnt. (puodų, puodynų, ąsočių, butelių, dubenėlių, įvairių indelių).

Kaimo žmogaus buitįje naudojami indai turėjo skirtingą paskirtį. Vieni buvo skirti virtuvei (maisto gaminimui), kamarai ir rūsiui (juose buvo laikomi maisto produktai), kasdieniam ir šventiniam stalui.



Asotis. 1900 m.

Molis, angobas, žalsvai gelsva glazūra, poglazūrinė puošyba, b-27. Aukštakalnių k., Kamajų apyl., Rokiškio r. LDM, LM 4195



Butelis su aša. XIX a. pab.

Molis, nusvai žalsva glazūra, b-25. Bakšėnų k., Alizavos apyl., Kupiškio r. LDM, LM 1556

LDM rinkinyje saugomi archaiškiausi indai yra lipdyti rankomis arba žiesti (juodosios keramikos indai). Tai virimo puodai, aguonmalės, keptuvės, puodynės (47 vnt.). Dažniausiai jie vadinami bendru pavadinimu – juodpuodžiai. Jie į rinkinį pateko iš Molėtų, Kupiškio, Utenos, Ignalinos, Zarasų, Prienų, Alytaus, Kaišiadorių, Akmenės, Skuodo rajonų. Šie indai lipdyti iš šlyno arba molio, pridėjus susmulkintų deginto akmens trupinėlių. Degdavo juos labai primityviai. Šių indų privalumas tas, kad, būdami neglazūruoti, jie mažiau praleidžia skystį, yra patvaresni, stipresni. Lipdyti arba žiesti juodpuodžiai retai puošiami, o jei ir puošiami, tai labai santūriai – aštrių daiktu petukuose arba sienelėse įrėžiama vingelė (LM 1791, LM 698). Daugiausia dėmesio skiriama indo formai, kad ji būtų patogiu naudoti. Iš šios grupės indų savo proporcijomis ir siluetu įdomiausi virimui skirti puodai. Jie apskritos formos, anga plati, nežymiai išryškintas kaklas, kuris staiga pereina į petukus, popilvis nuolaidus. Vienu puodų talpa maža, kitų didelė. Didieji skulptūriškai monumentalūs.

Keptuvių yra apskritų ir elipsės formos. Pastarųjų sienelės kiek išgaubtos, į apačią siaurėjančios. Apskritosios tiesiomis, neaukštomis sienelėmis, viršuje skersmuo

didesnis negu dugno. Kai kurių keptuvių sienelių grubi faktūra suteikia joms dekoratyvumo (LM 1664, LM 1789).

Aguonmalės liaudyje vadinamos čerpėmis, tarlomis, terlomis. Jos savo forma artimos apskritosioms keptuvėms arba dubenims, tiesiomis, nežymiai į apačią siaurėjančiomis sienelėmis, kartais su grakščiai įspaustu snapeliu, skirtu skysčiui išpilti. Tokie dirbiniai šiandien jau nebegaminami – juodosios keramikos keptuves pakeitė pramoninės gamybos indai.

Žiestų dirbinių grupėje labiausiai su kaimo žmogaus buitimi susijęs indas yra puodynė (jų LDM rinkinyje yra 113 vnt.). Daugiausia puodynų sukaupta iš Rokiškio, Molėtų, Utenos, Biržų, Ignalinos, Panevėžio, Akmenės, Telšių, Mažeikių apylinkių. Jos žiestos ir glazūruotos. Kelios yra lipdytos (dvi didelės, siaurakaklės, primena archeologines) ir juodai degtos. Puodynės skirtos atlikti taros funkcijas, todėl jų forma gana šabloniška, nes maistas ir jo gamybos būdas mažai pasikeitė nuo to, kuris buvo prieš daugelį metų. Savo formomis ir siluetais puodynės įvairesnės už puodus. Yra kresnų, aptakių su nežymiai išryškintu kakleliu, kuris staiga pereina į petukus, kitos tarsi išžastos, grakščios, į viršų plātėjančiu kakleliu, su nežymiai atlašia angos krašto briaunele. Formos ir proporcijų pusiausvyra visur išlaikyta. Jų plastinis sprendimas toks, kad puodynėlė patogų paimti į rankas, pastatyti, išpilti. Kadangi puodynės skirtos kasdieniam naudojimui, tai jos beveik nepuoštos. Išorė – natūralaus molio spalvos, glazūruotas tik vidus. Visas dėmesys sutelktas į formą ir siluetą. Mažesniosios (1–3 litrų talpos) puodynėlės skirtos pienui laikyti. Jos gana grakščios formos. Šios puodynės turi siaurus kaklelius, kurie palaipsniui pereina į petukus. Pilvelis saikingai išgaubtas. Kartais petukuose irėžiama kukli vingelė ar horizontalių linijų grupė. Pasitaiko ir išorėje iki petukų glazūruotų puodynų. Glazūrų spalva žalsva, gelsva, rusva. Dažniausiai taip puošiamos puodynėlės su viena aša. Jos kresnesnės, kakleliai platesni. Didžiosios puodynės, į rinkinį patekusios iš Telšių, Plungės apylinkių, yra masyvesnės, plačiaangės, savo siluetu artimos archeologinėms. Dviąsių, vadinamųjų ašinių, ausinių, puodynų LDM rinkinyje nedaug. Jose laikydavo uogienę, medų, taukus. Savo siluetu jos artimesnės didžiosioms puodynėms. Tokių puodynų grožį paryškina įvairiai modeliuotos ašos ir angų pakraštėliai. Jų vidus, kai kurių ir išorė, glazūruota žalia, gelsva, ruda glazūra. Tik vienas ašinis puoštas poglazūrine tapyba – vešlia dekoratyvia žydinčio augalo šaka. Kiti gražinti lašo formos „nuvarvėjimais“ nuo kaklelio, linijų ir žvaigždučių ornamentu ir geltonu schematiniu augalo piešiniu. Tai, kad indai buvo branginami ir tausojami, matyti iš puodynų ir puodų, apipintų beržo tošies juostelėmis. Tai buvo daroma ir praktiniais sumetimais – norint apsaugoti indų sienelės nuo smūgių, o sutrūkusias sutvirtinti. Toks apipynimas sukuria medžio ir molio jungtį, suteikiančią indui naują estetinį pavidalą.

Butelių (bonkų, lekų, bundžių) muziejaus rinkinyje yra 36 vnt. Daugiausia jų



Dubuo.

Molis, angobas, žalia glazūra, b-13,5. Vindeikių k., Notėnų apyl., Šeuodo r. LDM, LM 1181



Indas aguonoms grūsti „čerpė“. XIX a.

Juodoji keramika, raižytas ornamentas, b-10,5. Ganciūnų k., Lielionių apyl., Prienų r. LDM, LM 1565



Puodas. XIX a.

Juodoji keramika, beržo tošis, b-25,5. Naivių k., Puožo apyl., Kupiškio r. LDM, LM 1665

turima iš Žemaitijos ir Aukštaitijos. Tai indai, skirti skysčiams laikyti (aliejiui, degtinei, vynui, žibalui). Kaip ir puodynės, jie yra dvišiai arba su viena ąsa. Keramikiniai buteliai žvilgsnį patraukia savo forma, silueto išraiškingumu. Jų liemenėlis apatinėje dalyje kiek susiaurintas, lengvai apvalėdamas platėja į viršų. Platūs ir aptakūs petukai nuosaikiai pereina į siaurą kaklelį. Kai kurie buteliai yra labai išpūstais pilveliais, primena kiek suspaustą rutulį. Pasitaiko ir kriaušės formos. ąsos, nedar-kydamos viso tūrio, tarsi „įklimpsta“ į petukus, suteikdamos buteliui išraiškingumo ir dekoratyvumo. Tokie indai tarsi slepia savyje paslaptį. Jų vidus ir išorė žaliai, gelsvai, rusvai, rudai glazūruoti. Puoštų nedaug. Pasitaiko petukuose įrėžta kryputė, sienelėse tapyti stilizuoti augaliniai motyvai, grakščiai nuvinguriuojančios vingelės.

Svarbią vietą puodžiaus kūryboje užėmė ąsočio sukūrimas. Vienos iš gražiausių formų, reikalaujančių ne tik geros plastinės molio masės, bet ir puikių meistro igūdžių, – ąsočiai (uzbonai, azbaniukai) buvo naudojami alui, pienui, girai. Jų LDM rinkinyje yra 65 vnt. Didžioji jų dauguma (43 vnt.) – iš Aukštaitijos: Kupiškio, Rokiškio, Panevėžio, Pakruojo, Anykščių ir kitų rajonų. Puošniausi, tobuliausių formų ąsočiai būdavo naudojami švenčių proga – per vestuves, krikštynas ir kt.

ąsočiai buvo labai populiarūs aludarių kraštuose: Kupiškio, Biržų, Pasvalio, Rokiškio, Pakruojo apylinkėse. Jų yra didelių ir mažesnių, ištęsto ir aptakaus silueto. Vieni – su gana aukštu cilindro formos kakleliu, kitų kaklelis kiek įsmauktas, o nuo jo sienelės tolygiai platėja į apačią. Kitų – nuolaidūs petukai ir sunki apačia. Puikiai tarpusavyje dera kaklelio kraštelių ir snapelio forma, ąsų storis ir plotis, jų prilipdymas, išlenkimas. Tai labai svarbu, kad pilną ąsotį būtų patogų laikyti



Indas sriubai. Apie 1926 m.

Molis, bespalvė glazūra, balto angobo ornamentas, b-19,5. Kupiškis. LDM, LM 1652.

rankoje, o skystis iš snapelio bėgtų gražia srovele. Vamzdelio formos snapeliai įkomponuoti į ąsočio petukus, o viršuje su kaklelio pakraščiu sujungti molio pynute. Tai ąsočiui suteikia iškilmingumo, o spalva – naują estetinę išraišką. ąsočiai padengti žalsvai pilkšvos, žalios, rudos, rusvos spalvos glazūra. Jie puošti tapytais motyvais, raižytais geometriniais ornamentais, gnaibymu, reljefais. Subtiliu dekoravimu išsiskiria Kupiškio, Rokiškio apylinkių ąsočiai. Ištapytos vingiuotos linijos tarsi apibėga ąsotį arba baltu angobu padengtos sienelės laisvai nutaškomos įvairiaspalvėmis dėmėmis (LM 1643, LM 4676). Gnaibyto paviršiaus duobutėse – gražus šešėlių ir spalvos žaismas. Kiti ištapyti ir išraižyti žydinčių augalų šakelėmis. Jos tarsi plazdena ąsočio paviršiuje (LM 4194, LM 4195), o sienelėse įrėžtos datos – 1897, 1900. Pats seniausias, su įrėžta 1863 m. data ąsotis – iš Pakruojo apylinkių. Jis įdomaus tapyto ir raižyto dekoro. Tenka tik apgailestauti, kad puodžiui nepasisekė su glazūra, todėl sunku įžiūrėti dirbinio grožio visumą.

Formos, silueto ir dekoro turtingumu išsiskiria ąsotis su dangteliu (LM 4196), turintis vamzdelio formos snapelį. Jis puoštas lipdytu neaukšto reljefo augaliniu motyvu – stilizuotomis žydinčiomis šakelėmis. Petukuose įrėžta data ir įrašas – „1892 god 7 Okto na Derevni Patiltis Antonu Kloigu“. Matyt, tai buvo specialus



Pranas Giedra. 1901 m. Lauknešėlis.

Juodoji keramika, raižytas ornamentas, b-25. Merkinė, Varėnos r. LDM, LM 3524.

užsakymas. Labai puošnus dangtelis užbaigtas skulptūriškomis avinukų galvutėmis. Du monumentalūs, plačiais kaklais, tamsiai rudos spalvos ąsočiai su vamzdelio formos snapeliais į rinkinį pateko iš Skuodo apylinkių. Jų sienelės puoštos raižytomis augalų šakelėmis, popilvis – įrėžtais vertikaliais vingeliais. Iš visų kitų dydžiu ir siluetu išsiskiria vienas ąsotis (LM 1076), į rinkinį atkeliavęs iš Ignalinos apylinkių. Žalios spalvos, plačiu, tarsi išsiskleidžiantis žiedas į viršų platėjančiu kakleliu, kurio pakraštys puoštas reljefinių trikampelių eile. Petukuose įrėžta vingelė, iš abiejų pusių apjuosta įspaustų trikampelių grandinėle.

Mažieji ąsotėliai (į juos pildavo tik pieną) skirti kasdieniam naudojimui. Jie kresnesni, platesniais kakleliais, tiesiomis sienelėmis, puošti kukliai – kaklelyje ar sienelėse įrėžta vingele.

Nedaug muziejaus rinkinyje dubenėlių (20 vnt.). Iš pačių mažiausių (0,5 l talpos) valgydavo sriubą, košę. Didžiausi (iki 6 l talpos) – sviestui plauti, sriubai visai šeimynai paduoti. Dubenys ir dubenėliai tiesiomis, į apačią siaurėjančiomis arba nežymiai išgaubtomis sienelėmis užbaigti pastorinta, o kartais plokščia, kiek įgaubta 2–3 cm pločio briaunele. Dubenėlių išorinės sienelės neglazūruotos, tik vidus. Puošimui naudojami tie patys motyvai kaip ir kitiems dirbiniams. Kelių dubenėlių vidinės sienelės puoštos tapytomis kryptėmis, taškeliais, eglučių šakelėmis. Vieno puošnaus, matyt, šventiniam stalui skirto angobu dengto žalios spalvos dubens išorinėse sienelėse išvingiuota reljefinių trikampelių grandinėle. Dubenėlius iš valstiečių buities išstūmė patogesnės ir patvaresnės metalinės ir fajansinės lėkštės.



Bronius Radeckas. 1918 m. Penkių dalių servizas.

Molis, rusvos spalvos glazūra, poglazūrinis dekoras, b-27,5, b-9, b-5. Kuršėnai, Šiaulių r. LDM, LM 2886/1-5

Mažų tūrių, ištobulintų formų indelių rinkinyje yra 23 vnt. Tarp jų cukrinė, druskinė, vazos medui, sriubai, lauknešėlis, koštuvas medui, smilkyklė bitėms, beveik vienietiniai puodeliai. Didžioji jų dalis iš Žemaitijos. Kaip ir kiti keramikos dirbiniai, šie indeliai glazūruoti – rusvai, rudai, žaliai. Jie puošti raižymu ir tapyba, vingelėmis, taškeliais, šakelėmis, įrėžtais trikampėliais, linijomis. Vienas indas – vaza, skirta medui. Ji papuošta skulptūriškai traktuotomis meškos galvutėmis. Cukrinė dekoruota paukšteliais (kaip ir ąsočiai), tačiau šis motyvas keramikos puošyboje nėra paplitęs. Jų grožis išryškinamas įvairiai modeliuotais dangteliais, ant kurių yra spurgeliai dangteliui paimti. Dėmesį patraukia suktos, išlankstytos ąselės, snapeliai. Tokie indai plačiai nepaplito ir nebuvo naudojami kasdien – jie skirti svečiams, šventiniam stalui.

Liaudies keramikos paskirtis taikomoji, todėl interjero dirbinių rinkinyje yra vos 47 vnt. Tai vazelės (bukietininkai, žolmerkliai), du vazonai ir keturios žvakidės. Daugiausia vazelių surinkta Žemaitijoje. Formų įvairovė jos nepasižymi. Vienos primena puodynėles, tik jų kaklelis labai išryškintas, aukštas, siauras, kaklelio pakraštėlis išlankstytas („banguotas“). Kitų sienelės tiesios, susmaugtos per vidurį.

Yra ir nupjauto kūgio, taurelės formos vazelių, su šonuose prilipintomis ašelėmis. Dvi vėlyvos vazelės puoštos žvėrių ir paukščių lipdiniais. Jų išorė ir vidus glazūruoti, spalvos kaip ir buitinių dirbinių. Puošyba saikinga ir kukli: viena kita ištapyta žiedeliais, taškeliais, įrėžtomis vingelėmis, horizontalių linijų grupelėmis. Dėmesys sutelktas į silueto išraiškumą ar formos grakštumą. Tai gana nauji dirbiniai, matyt, į kaimo aplinką atėję iš miestietiškos kultūros.

Rinkinyje saugomi gėlėms sodinti skirti vazonai taip pat vėlyvi, masyvūs, tiesiomis, į apačią siaurėjančiomis sienelėmis. Vienas iš jų – juodosios keramikos. Sienelės puoštos lipdytu reljefiniu ornamentu, sudarytu iš besijungiančių elipsių ir rozečių. Kitas – gelsvai rusvos spalvos. Jo viršaus pakraštyje – iškili briaunelė su įspaustomis duobutėmis.

Žvakidėmis apsišviesdavo trobą, jas naudodavo per laidotuves, bažnyčiose. Jų paskirtis lyg ir dvejopa: šviesti ir estetinė. Muziejuje saugomos keturios žvakidės turi apskritą, platų, kiek išgaubtą pagrindą ir stiebą su keliomis įsmaugomis. Stiebas viršuje išplatėja – tam, kad subėgtų vaškas. Žvakidės balkšvai gelsvos, pilkšvos, rusvos spalvos. Viena žvakidė itin puošni. Ji žalsva, stiebas primena vienas į kitą sustatytus indelius banguotais pakraščiais. Žvakidės lizdo pakraštėlis banguotas.

XX a. 6–8 dešimtmečių darbų pavyzdžių muziejuje yra 279 vnt. Juos sukūrė 19 liaudies meistrų keramikų. Dauguma dirbinių 1976 m., 1979–1985 m. perimta iš Mokslinio metodinio kultūros centro parodų fondo (LTSR liaudies meno rūmų) ir tik nedidelė dalis įsigyta parodose, iš privačių asmenų. Rinkinyje saugomų šio laikotarpio keramikos darbų autoriai priklauso senosios kartos puodžiams. Tai Remigijus Mackevičius (g. 1913 m.), Aleksas Valiušis (g. 1922 m.), Pranas Giedra (g. 1901), Mikas Miliauskas (g. 1906 m.), Stasys Mašalas (g. 1908 m.) ir kiti. Jie atgaivino pamirštą juodojo degimo tradiciją, sukūrė tradicinius, nors ir buityje nebe naudojamus puodus, puodynės, butelius, lauknešėlius, daugiau dėmesio skirdami ne funkcionalumui, o technologijai, formos dailinimui, dekorui. Beveik visi minėti meistrai savo sukurtų indų sienelės išraižė geometrinius ir augalinius motyvus, papuošė štrichuotu ir gludintu ornamentu. Praeityje šie indai beveik nebūdavo puošiami.

Merkinėje gyvenusio P. Giedros žiesti puodai, puodynės, lauknešėliai, ašočiai yra dailių formų, nors iš pirmo žvilgsnio ir kiek gruboki. Jie puošti nedaug, keliais brūkšniais įrėžiant šakeles, saulę ar trikampus motyvus. Trys glazūruoti lauknešėliai melsvai ir žalsvai pilkos spalvos, jų sienelės ištapytos poglazūriniais augalinių piešinių.

M. Miliausko dirbiniai puošti stambokais raižytais ornamentais, kartais dar ir reljefiniais lipdiniais. Autorius mėgsta gludintą ornamentą, kuris juodame fone švelniai blyksi sidabru. Juo padengtos visos puodo ar puodynės sienelės. Tik du gla-



Jonas Vertelis. 1916 m. Puodynėlių kompleksas.

Molis, bespalvė glazūra, b-23,5, b-20,5, b-18,5, b-16,5, b-12,5, b-10. Kuršėnai, Štaulių r. LDM, LM 4424/1-7

zūruoti dirbiniai (žalios spalvos ašotis ir pilkos spalvos puodynė) puošti išpaustu stačiakampėlių kompozicija.

S. Mašalo indai (jis taip pat iš Merkinės), kaip ir paskutiniai P. Giedros dirbiniai, yra smulkesni. Tai daugiausia mažos vazelės, žvakidės, kaktusinės, indeliai-vazos su dangteliais, kurių petukų ir sienelių jungtis išryškinama aštria briaunele, o ašos įmantriai išlankstytos. Autorius savo dirbinius mėgsta puošti įvairiomis linijų kombinacijomis, kurias įrėžia įstrižai, sukryžiuoja, kai kada paryškina baltu angobu.

Uteniškio Alekso Valiušio juodoji keramika įvairesnė savo formomis. Puošiama ji raižytu ir gludintu ornamentu. Gražūs du glazūruoti dubens su dubenėliais komplektai. Vienas iš jų rusvas, vidaus sienelėse lengvai išvingiuotos gelsvos spalvos linijos, vingelė. Kitas – žalsvai pilkšvas, tapytas modernesniu, įvairiai komponuotų linijų ornamentu.

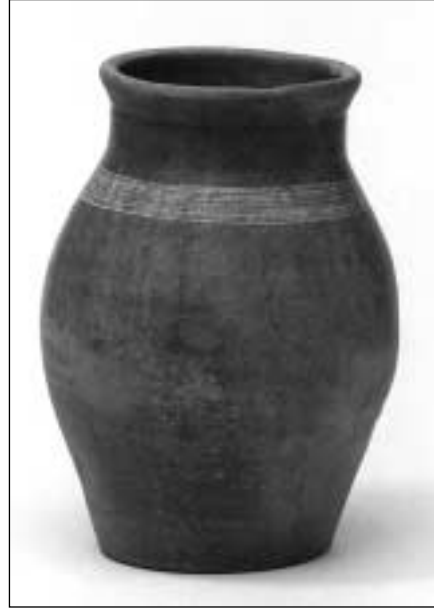
Plonesni ir lengvesni Remigijaus Mackevičiaus iš Mažeikių darbai. Jo padarytas butelis, tiesių sienelių dvišiai dekoruoti panašiai kaip ir M. Miliausko dirbiniai. Įdomios dvi grubios faktūros dubenėlio formos peleninės. Nepriekaištingos formos ir silueto glazūruotas komplektas, skirtas didžkukuliams. Gražiai išlaikytas santykis tarp dubens-vazos su dangčiu ir dubenėliu. Žalsvai rusva glazūra su žaliais švelniai išsiliejančiais nubėgimais dangtelio ir sienelių pakraščeliuose išryškina dirbinio išbaigtumą.

Dekoratyvūs ir monumentalūs Broniaus Petkevičiaus (g. 1905 m.) iš Zarasų rajono nužiesti dubenys.



Stasys Mašala. 1908 m.

*Zakavolių k., Merkinės apyl., Varėnos r. Žvakidė.
Juodoji keramika, b-16. LDM, LM 4613*



Puodynė. Apie 1940 m.

*Molis, bespalvė glazūra, b-23,5. Stajetišio k.,
Adučiškio apyl., Švenčionių r. LDM, LM 4552.*

Jaunesniosios kartos keramiko Edgardo Ta (g. 1948 m.) dirbiniai yra įvairesnių formų. Tai puodynėlės, indeliai su dangteliais, žvakidės. Šio meistro darbai tarsi sterilūs, nudailinti. Jie gerai nužiesti, puošti raižymu, štrichavimu ir gludinimu. Autorius mėgsta smulkių linijų tinklelį, įraižas. Jo dirbinių ir ąselės, ir jų įkomponavimas gana įvairus. Tradiciniai šio menininko sukurti rusvos ir violetiniai rausvos spalvos ąsočiai su išraižytais įrašais: „Alaus, alaus duos dievas gardaus“, „Dar vakar dienele alum lijo“. Angobu dengta puodynėlė su geldelės formos ąselėmis, papuošta sienelėse išpaustų lapelių eilėmis. Rusvos spalvos maža žvakidė turi lėkštelės pavidalo pagrindą.

Kuršėnų puodžių Broniaus Radecko (g. 1918 m.), Jono Vertelio (g. 1916 m.), Vlodo Domkaus (g. 1922 m.) dirbiniams būdinga gera technologija, tradiciniai šiam kraštui dekoravimo būdai. B. Radecko ąsočiai forma, spalva puošimu labai artimi tradiciniams: iš taškelių, linijų komponuojami žiedeliai, šakelės. Kiek įmantresni, naujoviškesni komplektai, skirti alui, kavai. J. Vertelio puodynėlių komplektas – grakštus, plonas. Tradiciškai glazūruotas tik vidus. Dubenėliai forma ir dekoru beveik identiški prieškariniams. Gražios ir funkcionalios trys didelės Vlodo Domkaus puodynės.

Profesionaliai nužiestas Kauno „Dailės“ kombinato meistro Povilo Datkūno (g. 1923 m.) keturiolikos dalių servizas alui. Jis padengtas baltu angobu, puoštas raižytu precizišku geometrinio juostiniu ornamentu. Kitas servizas puoštas sumažintais stilizuotais skrynių tapybos motyvais, nebūdingais keramikos dirbiniais. Jono Vilimo dvylikos dalių servizas arbatai dengtas bespalve glazūra. Kuklus, geltonos spalvos iš taškelių ir lankelių sudarytas ornamentas, išdėstytas indų sienelėse ir dangtelių pakraščeliuose, išlaiko geriausias puošimo tradicijas. Komplektą, skirtą gėrimui, sukūrė Jokūbas Pakalniškis iš Viekšnių. Jis turi bendrų bruožų su kitų autorių darbais, tačiau išsiskiria nebūdinga tamsiai mėlyna spalva.

XX a. 6–8 dešimtmečių liaudies meistrų keramikų dirbiniuose ryški senųjų liaudies keramikos tradicijų tąsa. Publikacijoje paminėti ryškesni tik tų autorių darbai, kurių LDM rinkinyje yra daugiausia. Kitų keramikų dirbinių turima vos po vieną. Gaila, kad pastaraisiais metais LDM liaudies keramikos rinkinį papildyti naujais darbais nėra finansinių galimybių.

Arūno Baltėno ir Sauliaus Danilevičiaus nuotraukos

Folk Ceramics Collection of the Lithuanian Art Museum

Irena Ūdraitė

The Lithuanian folk ceramics of the late 19th c. – the first quarter of the 20th c. – a significant accent on material culture, widely used in the peasants' domestic life, has preserved its centuries-long traditions of form and decoration. Folk ceramics in the collection of applied folk arts kept in the Lithuanian Art Museum (LAM) occupies a rather important place, although has not yet deserved such a great attention and such thorough investigations as fabrics, garments and furniture.

This publication presents the history of the accumulation of the LAM folk ceramics collection and discusses the major groups of its exhibits.

On 1st November 2004 the LAM folk ceramics collection contained 639 exhibits and 79 pieces belonged to a subsidiary fund (the exhibits of this fund will not be discussed).

The LAM folk ceramics collection consists of: 1. the household crockery from the second half of the 19th c. – the first half of the 20 th c., mostly for the preparation, keeping and serving food as well as for the decoration of the interior (they make a small part of the collection); 2. folk ceramists' works from the 50s–70s of the 20th c.

The LAM folk ceramics collection keeps a variety of crockery thrown by local potters widely used in peasants' domestic life (pots, earthenware jars, jugs, etc.).

Among them of great interest and highly decorative are the beer jugs which entered the collection from Aukštaitija. The greatest number of crockery has survived in Aukštaitija and Žemaitija. Very few articles for the interior have reached our days. They are small vases for flowers, flower-pots and candle-sticks.

The folk masters ceramists of the 50s-70s Pranas Giedra, Stasys Mašalas, Bronius Radeckas, Aleksas Valiušis and others continued the inherited traditions, perfecting forms and décor.

Nijolė Žilinskienė

Genovaitė Žilinskaitė – pramoninės meninės tekstilės Lentvario kilimų fabrike pradininkė ir nuotaikos gobelenų kūrėja

Tris ilgus dešimtmečius lietuvių dailiosios tekstilės panoramoje buvo ryški Genovaitės Žilinskaitės kūryba. Ją sudaro apie pusantro šimto unikalių tekstilės darbų.

G. Žilinskaitė gimė 1927 m. balandžio 1 d. Januškonių kaime, Radviliškio rajone. Jos vaikystė buvo sunki – šešerių neteko motinos. Tėvas Mykolas Žilinskas buvo pasiturintis ūkininkas. Jį 1945 m. nužudė bolševikai. Trys vaikai liko našlaičiai. Juos, padedama tėvo sesers Jadvygos Žilinskaitės, toliau auginė močiutė Ona Kušleikienė (G. Žilinskaitės motinos motina).

G. Žilinskaitė, gyvenimo sunkumų užgrūdinta, dar būdama mokinukė atgaivą rasdavo piešinių ir spalvų pasaulyje. Dar Pakiršinio ir Baisiogalos pradžios mokyklose mokytoja rodydavo klasei Genovaitės piešinius, nes jie būdavo labai spalvingi¹. Vėliau būsimoji dailininkė mokėsi Grinkiškio gimnazijoje. Čia baigė šešias klases ir įstojo į Kauno vidurinę dailės mokyklą (baigė 1948 m.). Po to vienerius metus mokytojavo Bazilionų vidurinėje mokykloje. Sunkiais pokario metais G. Žilinskaitė apsisprendė ryžtingai siekti meninio išsilavinimo. Į Kauną važiuodavo net stovėdama ant traukinio laiptelių. Tam, kad pragyventų, kaimo žmonėms piešdavo šventųjų paveikslėlius, už juos gautus ar kaime nupirktus produktus veždavo į Kauno turgų ir čia juos stengdavosi brangiau parduoti. Meilė dailei 1949 m. G. Žilinskaitę atvedė į Valstybinį dailės institutą, kur ji studijavo tapybą pas profesorių Antaną Gudaitį, „nes mėgo spalvas“. Po pustrėčių metų ji perėjo į jauno dailininko Juozo Balčikonio tekstilės studiją, „nes patiko audimas“. Ankstyvoje vaikystėje ji buvo stebėjusi audžiančią mamą ir pati išmokusi austi juostas. Trečioje klasėje gražiais raštais mezgė pirštines ir megztinius². Kaimiškomis audimo staklėmis audė įvairius audeklus, gerai derino spalvas.



Genovaitė Žilinskaitė. „Autoportretas“. 1970 (?).

Kartonas, aliejus, 54x40. Antano Žilinsko nuosavybė

Profesorius J. Balčikonis atkreipė dėmesį į G. Žilinskaitę, kaip į darbščią, dekoratyvios spalvinės ir plastinės mąstysenos studentę. Jis ypač šiltai atsiliepė apie jos kruopštumą, atsidavimą pamėgtai sričiai ir pabrėžė, kad nuo G. Žilinskaitės prasi-dėjo meninės tekstilės pramonė ir buvo įtvirtinta pati Tekstilės katedra. Anuomet, kai tekstilės specialistams nebuvo kur įsidarbinti, studentai nenoriai rinkdavosi specialybę be perspektyvų, taip pat ir studijas Valstybinio dailės instituto Tekstilės katedroje Vilniuje. 1955 m. šią katedrą planuota net uždaryti, nes baigusieji šią specialybę neturėdavo kur įsidarbinti. Nuo 1951 m. buvo sustabdytas studentų priėmimas į Tekstilės katedrą, mokslus leista užbaigti tik čia jau besimokantiems. J. Balčikonis tvirtai tikėjo lietuviškos pramoninės meninės tekstilės ateitimi. Tuo metu Respublikoje jau dirbo gerų tekstilės inžinierių, tad, vystant meninės tekstilės pramonę Lietuvoje, reikėjo skubiai rengti studentus, gebėsiančius dirbti šioje srityje. Tuo laiku institute jaunuoliams, neįstojusiems į tapybos ir grafikos specialybes, buvo siūloma rinktis tekstilės specialybę. J. Balčikonis atmena, kiek ilgai jis anais laikais įvairioms instancijoms įrodinėjo, kad Respublikoje reikalingi tekstilės fabrikai. Mokymo planuose jis derindavo techninius ir meninius mokymus, organi-

zuodavo studentų praktikas geriausiuose Sovietų Sąjungos tekstilės (Maskvos „Dekorativtkani“, Vitebsko kilimų) fabrikuose, ypač daug dėmesio skyrė liaudies meno studijoms, pavyzdžių rinkimui, kūrybinių tradicijų pažinimui³.

G. Žilinskaitė nesigailėjo pasirinkusi tekstilę. Įgimtus tapytojos gebėjimus sujungusi su tekstilės pomėgiu, su dideliu entuziazmu ir kantrybe pasinėrė į studijas.

Ir būtent ji savo diplominiu darbu – žakardiniu audiniu portjeroms ir mašininei gamybai pritaikytu rankomis persiško mazgo technika surištu grindų kilimu – lengvosios pramonės atstovams galutinai įrodė, kad galima ir Lietuvoje pramoniniu būdu gaminti kilimus ir žakardinius audinius. Tuomet ir buvo nutarta Vilniuje įsteigti „Audėjo“, o Lentvaryje – kilimų fabrikus. Nuo 1955 m. studentai vėl buvo sistemingai priimami į Valstybinio dailės instituto Tekstilės katedrą.

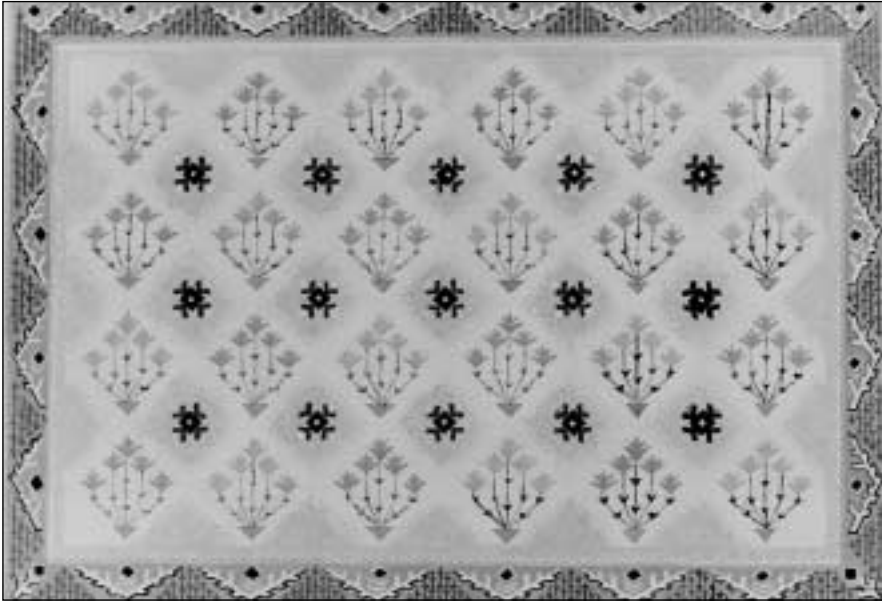
1955 m., baigusi studijas, G. Žilinskaitė apie metus dirbo desinatore Kretingos vilnionių audinių fabrike „Laisvė“⁴. Sumaniai ir išradingai naudodama įvairias faktūras, dažytus siūlus, darbšti dailininkė gaminamiems paltiniams audiniams suteikė meniškumo. Šito čia buvo pasigendama iki jos atėjimo. Dirbdama „Laisvėje“ ji kūrė kilimų projektus ir besikuriančiam Lentvario kilimų fabrikui, o 1956 m. šiam fabrikui pradėjus veikti, tapo pirmąja jo dailininke.

Iki to laiko Lietuvoje nebuvo pramoninės kilimų gamybos ir kūrimo tradicijų. Anuometinėje Sovietų Sąjungoje (Vitebske, Liuberecke, Obuchove) daugiausiai ausdavo rožėmis margintus kilimus. Čia dirbantys dailininkai paprastai ne patys kurdavo naujus kilimus, o kopijuodavo tai, kas būdavo anksčiau sukurta. Lentvaryje audėjos pusę metų gamino takus ir taip rengėsi pereiti prie kilimų audimo. Tuo metu jauna dailininkė G. Žilinskaitė, anksčiau ne kartą svečiavusis Sovietų Sąjungoje veikusiuose kilimų fabrikuose ir susipažinusi su tenykštėmis kilimų audimo tradicijomis, lietuviškiems kilimams siekė suteikti kuo daugiau savitumo, nacionalinių bruožų.

Minėtasis G. Žilinskaitės studijų baigiamasis darbas – didelio formato (320x235 cm) pilkšvai žalsvos su oranžiniais akcentais spalvinės gamos kilimas – pasižymėjo rytietiška kompozicija. Tik jo dekoras, ypač rozetė, sudaryta iš keturių šakomis susipynusių žydinčių gėlių vazonėlyje, ir spalviniai deriniai buvo lietuviški. Kilime panaudotas puošnus, dažnai iš kelių skirtingų ornamentinių tarpinių sudarytas krašto apvadas buvo būdingas rytietiškiems kilimams. Su šiuo kilimu 1955 m. jauna dailininkė debiutavo respublikinėje parodoje.

Kretingoje G. Žilinskaitė sukūrė projektą pagal tokią pačią kompozicinę struktūrą, tik dekoruotą sudėtingais, smulkiais liaudies audinių raštais. Lentvario kilimų fabriko veiklos pradžioje primityvi, pusiau rankinė audimo technika netiko G. Žilinskaitės siūlomam smulkiam kilimo dekorui, todėl ne visi anuo metu jos sukurti kilimų projektai buvo įgyvendinti.

Lentvaryje kilimų gamybai iš pradžių buvo pritaikytos senos, gerokai nudėvėtos



Sienos kilimo „Žvakutės“ projektas. 1959.

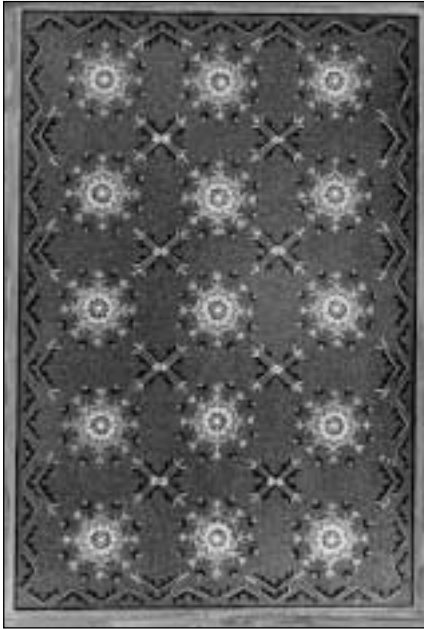
Išausta Lentvario kilimų fabrike. 140x200

kitų tekstilės fabrikų anksčiau naudotos paltinių medžiagų audimo staklės, kuriomis buvo įmanoma išausti tik stambius, supaprastintus ornamentus. Dėl šios priežasties pirmojo pagal G. Žilinskaitės projektą (nr. 16) Lentvaryje išausto kilimo dekoras grubokas, nors pavaizduotas buvo gležnas, taurus lietuvių nacionalinis augalas – rūta. Visą kilimo centrinės dalies plokštumą dengia išsikeriojęs, didelis ovalo formos rūtų vainikas su gėlių žiedais ir augaliniu įreminančiu ornamentu. Šilta rusvai žalsva, samaninė gama vienija aštuonias spalvas. Keliuose projektuose neišvengta svetimų įtakų, nes, atsižvelgiant į rinkos poreikius, iš pradžių daugiau gaminta rytietiškų rusiško tipo kilimų. Ryškiausias pavyzdys – antrasis pagal G. Žilinskaitės projektą išaustas kilimas „Dobilas“ (1958). Čia, panašiai kaip ir rusiškų kilimų, centre – stambi kompaktiška gėlių grupė, o kilimo kampai uždaryti gėlių žiedais ir apvadu. Sodrios ir spalvingos gėlių grupės sudaro perkrautos iliuzorinės kompozicijos išpūdį. 1966 m. spaudoje buvo rašoma, kad parodose Lentvario dailininkai eksponuoja aukštos meninės vertės kilimus, o į rinką išleidžia „meninį broką“⁴⁵. Publikacijos iliustracijoje užfiksuotas ir minėtasis „Dobilas“. Prie jo – prieraišas „štai – duoklė užsakovų ir vartotojų skoniu“. Šis kilimas Lentvaryje gamintas ilgą laiką, nes tokia produkcija Sovietų Sąjungoje turėjo paklausą. Straipsnyje kritikuoti ir naujos žakardinio audimo technologijos kilimai, kurių piešinius pagal

persiškų kilimų kopijas parengė kiti dailininkai. Visi kiti gėlėtieji G. Žilinskaitės sukurti kilimų projektai (juos saugo Lentvario kilimų fabrikas – dabar akcinė bendrovė „Kilimai“) ir pagal juos išausti kilimai vertingi meniniu požiūriu, įdomūs XX a. 6 dešimtmečio lietuviškų kilimų pavyzdžiai. Juose sąlygiškai išlikusi rusiškų kilimų kompozicinė struktūra, o plakatiškas, plokštuminis motyvų traktavimas, laisvesnis ritminis dėstymas, augalų tapymas dviem spalvomis artimesnis senųjų liaudies skrynių dekorui. Dailininkė savo kilimų projektuose ritmingai komponavo lietuvių liaudies mene, ypač skrynių tapyboje, buvusias populiarias gėles: rūtas, tulpes, lelijas, saulutes. Ji kilimo centre įdomiai varijavo ir savo pamėgtą didelę rozetę, sudarytą iš stilizuoto vazonėlyje žydinčios gėlės krūmelio. Šias kompozicijas ji perfrazuodavo, taikydama prie geresnės audimo technologijos. Gana greitai audėjų įgūdžiai ir technika sudarė galimybę išausti smulkesnius motyvus ir sudėtingesnes jų kompozicijas. Tuomet dailininkė geometriškai skaidytoje plokštumoje šachmatiškaiai vaizdavo iš smulkesnių elementų sudarytus saulučių motyvus, būdingus margučių raštams. Jos kūrinius su margučiais sieja ne tik panašus dekoras, papildytas įvairiais krypučių, zigzagų, vingelių elementais, bet ir spalvingos laisvo fono plokštumos, labiau išryškinančios ornamentus. Spaudoje tuo metu buvo pastebėta, kad „liaudies meno motyvus dailininkai naudoja ne visur saikingai ir ne visada taikliai (...), ypač kai taip drąsiai ir gausiai ornamentus skolina iš visai kitų medžiagų ir technikų – skrynių, spintų, prieverpsčių puošimo“⁶. Keliuose savo kilimų projektuose ir G. Žilinskaitė neišvengė ornamentų gausos ir perkrovimo. Toks masinės gamybos kilimas, „perkrautas įvairiausiais spalviniais liaudies meno motyvais“⁷, eksponuotas 1958 m. respublikinėje parodoje.

Liaudies meno ornamentai vyravo XX a. 6 dešimtmečio taikomosios dekoratyvinės dailės autoriniuose kūriniuose ir pramoniniuose dirbiniuose. Daugybė žydinčių gėlių vazonėlyje motyvų puošė odinius albumus, knygeles, rankines, dėžutes, įvairius aprangos priedus, dekoratyvinio ir taikomojo pobūdžio dideles bei mažas keramines vazas, vazeles, lėkštes, servizus.

Nuo 1954 m. pradėti kurti tik ornamentiniai rištiniai ir austiniai kilimai. Juose sėkmingiau panaudoti dekoratyviniai elementai, darnesnės jų raštų kompozicijos, daugiau optimistinių spalvų⁸. Po 1957 m. įvykusio pirmojo Sovietų Sąjungos dailininkų suvažiavimo atsisakyta taikomosios dailės specifikos neatitinkančių meninės išraiškos priemonių: siužetinio piešinio, perspektyvos, eklektinių ornamentų. Naujos meninės direktyvos tuo metu buvo taikomos ir pramonei tekstilei. Svarbiausias to meto tekstilininkų uždavinys buvo sukurti naują stilių. Pamažu pradėjo ryškėti nauja meninė kryptis. Tekstilės kūrinių kompozicija pirmiausia buvo vertinama pagal tai, ar kūrinyje pasiekta dekoratyvinė visuma. Spręsdami stiliaus problemą, dailininkai „vis taikliau perfrazuodavo lietuvių liaudies meno motyvus, kurie nebuvo naudojami vien tik kaip etnografiniai elementai. Jie buvo praturtinami



*Grindų kilimo projektas. 1959.
Išaušta Lentvario kilimų fabrike. 175x250*



*Grindų kilimo projektas. 1957.
Išaušta Lentvario kilimų fabrike. 175x250*

naujais ritminiais ir spalviniais deriniais, kūriniais suteikdavo liaudies audiniams būdingą nuotaiką⁴⁹. G. Žilinskaitė, gerai išstudijavusi liaudies audinių ornamentus, juos plačiai taikė kilimų projektams. Daugiausiai projektų sukūrė su liaudies audinių (lovatiesių, prijuosčių) raštais. Iš pradžių jos kūrinuose ornamentų naudota gausiai. Vėliau jie tapo labiau apibendrinti, transformuoti, supaprastinti, praradę savo etnografinį pavidalą.

Plintant naujoms meninėms idėjoms, apie 1959 m. stipriai pasikeitė dekoratyvumo samprata, ėmė populiarėti paprastesnės, lakoniškos kompozicijos. Dėl šių priežasčių ir G. Žilinskaitė kelių projektų spalvingose plokštumose schematiškiau sukomponavo padriekesnius, tarsi pabirusius augalinius motyvus, supaprastino ornamentus, mažiau naudojo įvairių dekoru elementų. Ta pati rozetė su iš centro išsivijusiomis atšakomis išsirutuliojo į schematinį šakelių tinklą, jungiantį spalvingas dėmeles – gėlių žiedus, kurie tolygiai, ritmiškai pabirę tamsių ar šviesių sodrių spalvų fone. Kitus gėlėtųjų kilimų projektus ji margino supaprastintais augmenijos motyvais. Pavyzdžiui, kilimo „Pelkė“ (1958) plokštumoje varijuoti žydnčios gėlės motyvai išsklaidyti natūraliai. Čia kompozicija gana įdomi – augalų grupelės sutelktos kilimo pakraščiuose ir kerta krašto apvadą. Audimo procese tikslūs kontū-

rai „suyra“, o deformuotas ornamentas tapybiškai sujungiamas su fonu ir taip dar labiau išryškinamos tekstilinės kilimo savybės, minkštumas, faktūrinio paviršiaus įvairovė. Nors viename kilime naudota iki dvylikos spalvų, jos nuosaikiai suderintos. Spalvinių derinių gausa dar labiau išryškino motyvus bei ažūrinės jų konfiguracijos. Kituose G. Žilinskaitės gėlėtųjų kilimų projektuose dviejų dydžių rozetės arba stilizuota gėlė vazonėlyje sugrupuotos pagal bendrąsias liaudies audinių ritmines ornamentų struktūras. Su liaudies audiniais juos sieja ir aiškus, detalėmis nepildytas ritmas. Pavyzdžiui, ramus interjero akcentas – sieninis kilimas „Žvakutės“ (1959). Jo plokštuma suskirstyta artimų spalvų rombinėmis figūromis su žvakides primenančiais žydinčių gėlių krūmeliais. Kompoziciją papildė stilistiškai vieningas pakraščio apvadų ornamentas.

1960–1965 m. visa lietuvių taikomoji dailė vadovavosi šūkiu „Į buitį“. „Svarbiausiu tekstilės uždaviniu tapo kūrinių pritaikomumas. Stengiamasi padaryti kūrinių artimesnį vartotojui, intymesnį.“¹⁰

6 dešimtmečio pabaigoje prasidėjo senųjų rekonstravimo ir naujųjų visuomeninių interjerų kūrimo etapas. Naujos architektūrinės krypties šviesių ir atvirų patalpų erdvėms reikėjo moderniško stiliaus kūrinių. Pirmasis ryškiausias tokio darbo pavyzdys – architektų Algimanto ir Vytauto Nasvyčių suprojektuota ir 1959–1960 m. moderniškai rekonstruota „Neringos“ kavinė ir viešbutis Vilniuje. Atnaujintiems viešbučio interjerams G. Žilinskaitė suprojektavo grindų kilimus, kurių didelėse plokštumose išdėstė minimalistinius geometrinius motyvus: kvadratėlius su akutėmis, taškelius, brūkšnelius, rutuliukus ar spalvinėmis dėmelėmis. Kilimai beveik ištiesai dengė kambarių ir erdvių vestibulių grindis, o skirtinga spalvų gama ir raštai ryškino lengvus, konstruktyvius baldus. Pavyzdžiui, tamsiai raudoni baldai derinti su geltonos, o šviesiai mėlyni – su oranžinės spalvos minimalistinių geometrinių raštų kilimais.

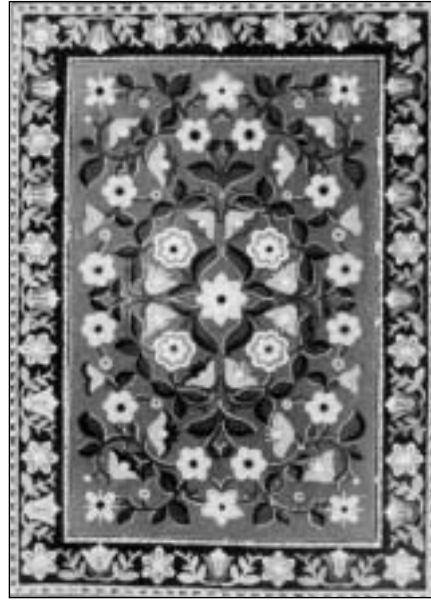
Lentvario kilimų fabrikas, siekdamas įveikti dalies visuomenės nesukonjingumą, miesčioniškumą, keldamas buities kultūrą, panašius, tačiau mažesnių formatų kilimus audė ir nedideliems standartiniams butams. Deja, šie interjerui paklusnūs lygiaspalviai su kukliais pabirusiais taškeliais, dėmelėmis kilimai, kurių fone gražiai atrodė grakščių baldų kontūrai, Lietuvoje tuo metu netapo populiarūs.

Dešimt metų kilimai Lentvaryje buvo audžiami naudojant juostelinę arba kaspininę techniką iš siaurai sukarpytų ir sulaidytų medžiagos ruoželių. Per metus būdavo įgyvendinami 6–7 nauji projektai. Juos ir išaustus kilimus vertino Maskvos Lengvosios pramonės meno taryba. Lentvaryje išausti kilimai nuo pat pradžios buvo aukštai vertinami. Jau 1960 m. lengvosios pramonės gaminių parodoje Maskvoje keliems Lentvario kilimams buvo pripažinta pirmoji vieta už meniškumą¹¹. Po 1961 m. ten pat vykusios parodos „Menas į buitį“ sąjunginėje spaudoje pasirodė geri atsiliepimai apie pasiekimus lietuviškų interjerų kūrimo srityje, atkreiptas dė-



Grindų kilimo projektas. 1957.

Pirmasis Lentvario kilimų fabrike išaustas kilimas. 140x200



Grindų kilimo projektas. 1957.

Išausta Lentvario kilimų fabrike. 140x200

mesys į tą faktą, kad santūraus kolorito Lentvario kilimai gerai tinka šioms interjerams¹². Tais metais Sovietų Sąjungos meno taryba Lentvario kilimus spalvos ir piešinio požiūriu pripažino geriausiaisiais šalyje. Publikacijose apie Vilniaus „Neringos“ viešbučio interjerų novatorišką meninį sprendimą buvo gerai atsiliepiama apie G. Žilinskaitės specialiai šioms interjerams suprojektuotus kilimus. Sąjunginė spauda, tais metais rašydama apie Lentvaryje per trejus metus išaustus kilimus (tarp jų daugiausiai buvo suprojektuotų G. Žilinskaitės, nors tuo metu fabrike jau dirbo ir Angelė Jančaitytė-Bilevičienė (nuo 1958 m.) ir Sofija Vasilenkaitė), akcentavo, kad jie patrauklios meninės išvaizdos, pripažinti parodose, išsiskiria iš kitų Sąjungos fabričių ir artelių produkcijos, kur ornamentais perkrauti kilimai audžiami pagal pasenusius pavyzdžius. Buvo nurodoma, kad novatoriškų, aiškių, apibendrintų, paprastų kompozicijų iš geometrinių ornamentų su didelėmis fono plokštumomis ir siauru apvadu, santūrių spalvų nacionalinių liaudies audinių, kraičio skrynių raštų inspiruoti kilimai gerai pritinka interjerams. Buvo rašoma, kad kartu su architektais, butų ir baldų projektuotojais dirbantys kūrėjai gerai jaučia ansamblio stilių, išmano apie medžiagas ir technologijas¹³. Lentvario kilimų meniniai ypatumai pastebėti, gerai vertinti ir užsienio spaudoje¹⁴.

Per nepilnus penkerius metus (1956-09-18–1961-05-25) G. Žilinskaitė sukūrė

50 kilimų projektų, iš jų 35 buvo pritaikyti masinei gamybai. Kilimai buvo eksponuoti Leipcigo mugėje, Lenkijoje, Pasaulinėje interjero parodoje Londone ir Paryžiuje ir gerai įvertinti. 1961 m. Sovietų Sąjungos Liaudies ūkio pasiekimų parodoje Maskvoje dailininkė buvo apdovanota sidabro medaliu.

Pirmosios Lentvario kilimų fabriko dailininkės G. Žilinskaitės suformuota kilimų gamybos meninė kryptis nepakito ir po to, kai dailininkė šiame fabrike nebedirbo. Jos darbo tradicijas tęsė, plėtojo kiti dailininkai.

Visa tai buvo pasiekta gana nelengvomis sąlygomis. Apie pirmuosius fabriko veiklos metus ir itin sunkias darbo, kūrybos sąlygas 1958 m. rudenį rašyta spaudoje¹⁵. Publikacijose buvo nurodoma, kad iki to laiko Lietuvoje nebuvo pramoninės meninės tekstilės specialistų, kilimų piešėjų, todėl dabar šioje srityje dirbančioms dailininkėms tenka pralaužti pirmuosius ledus.

Iš pradžių Lentvario kilimų fabrikas buvo įkurtas grafo Tiškevičiaus dvaro rūmuose. Kelerius metus čia stovėjo ir audimo įranga, o visa fabriko administracija sutilpo trijuose kambarėliuose. 1956 m. rūmuose apgyvendinta dailininkė vadovavo staklių montavimo darbams. Techninių žinių ji buvo įgijusi Vitebsko kilimų fabrike. Šis anksčiau įkurtas panašaus profilio fabrikas buvo „vienintelė lietuviškųjų kilimų meistrų mokykla“¹⁶. Tuo metu parke ir rūmuose buvo neįauku, naktimis dažnai aplinkui slankiodavo valkatos ir vagiškai, tikėdamiesi surasti grafų lobius. Fabriko patalpose beveik dvejus metus (kol Liepų alėjoje jai buvo suteiktas butas) viena gyvenusi dailininkė patyrė nemažai streso, nuolatinę įtampą. Tai neigiamai paveikė jos sveikatą. Apie baimę, nerimą ir nenorą grįžti į savo laikiną gyvenamą būstą ji ne kartą yra pasakojusi broliui Antanui¹⁷.

1961 m. G. Žilinskaitė tapo laisva menininke. Po to ji beveik dešimtmetį atsidėjo rištinių ornamentinių grindų ir plokštuminio vaizdo teminių sienų kilimų, gintaro dirbinių kūrimui, dirbo grafikos ir tapybos srityse. Vilniaus universiteto Grafikos kabinete saugomi eskizai, paruošiamieji darbai, sukurti akvarele ir guašu. Kai kurie iš jų realizuoti ir tekstilėje. Lietuvos dailės muziejuje yra to laikotarpio stilistines tendencijas atspindintys rankų darbo rištine riža technika padarytas grindų kilimas „Ledas“ (1961, LDM, TA 20), primenantis fabrikinės gamybos kilimą. Jo melsvų spalvų fone – atvira asimetrinė lakoniško dekoru kompozicija, kurią sudaro banguotos linijos ir spalvotos žvaigždutės.

Naują savo kūrybinių ieškojimų etapą G. Žilinskaitė pradėjo savo sukurtais teminiais rištiniais sienos kilimais pasakų, folkloro, gyvenimiškos buities temomis. Panašiai kaip ir kiti to meto taikomųjų menų dailininkai, ji bandė dekoratyvinti vaizdinius motyvus, jų meninę išraišką atskleisti taupiai, paprastai, įtaigiai ir asociatyviai. Spaudoje daugiausiai kritikuoti meniškai silpnesni kilimai: „Eglė žalčių karalienė“ (1963, LDM, TD 3283) ir „Lapė ir varna“ (1965). Iš šio tipo kilimų labiausiai pavykęs iš lino siūlų surištą mišrios technikos kilimas „Grybautojai“ (1962). Jo



Grindų kilimo „Pelkė“ projektas. 1958.

Išaušta Lentvario kilimų fabrike. 175x250



Grindų kilimo projektas. 1957.

Išaušta Lentvario kilimų fabrike. 140x200

kompozicija registrinė, išlaikyta motyvų pusiausvyra, piešinys juodo kontūro, apibendrintas, koloritas blyškus, vienatonis. Kitų kilimų, kaip „Lietuviai barzdočiai dūmoja“ (1967), frontalūs, statiški juodo kontūro figūriniai motyvai sujungti griežto ritmo ir, kaip būdinga liaudies raižiniams, apvesti užrašo juosta. Siužetinių rištinių kilimų grupę papildo teminiai idėjiniai kilimai. Tai tapybiško vaizdo kilimas „Spalis“ (1968, LDM, TA 71), kurio plokštuma tarsi nubarstyta sodriais spalviniais abstrahuotais motyvais – žmonių figūrėlėmis, kurių mirguliavimas sukelia optinį minios įspūdį. Geometriškesnis kilimas „Spalio vėliavos“ (1969, LDM, TA 125), kurio vientisa rudai raudona plotmė suskaidyta juodomis linijomis. Grafinis pradas vyrauja ir uždaroje, kompaktiškoje, konstruktyvių, raiškių kontūrų „Vilniaus“ (1966) kilimo kompozicijoje, kur spalva tik pagalbina priemonė. Meniška brandesni 1967 m. surišti ornamentiniai kilimai „Drugiai“, kur abstrahuotas geometrinis ornamentas varijuotas pagal liaudies architektūros (durų, langinių) konstruktyvinius elementus, ir „Kaukės“. Pastarojo keturių liaudiškų individualių kaukių motyvai šachmatiškai suderinti su vienodais ornamentiniais stačiakampiais, kurie sujungti vienspalvėmis ornamentinėmis juostomis ir primena liaudiškos lovatiesės fragmentą. Kilimo plokštumoje gražiai išbalansuota ornamentinio piešinio ir šiltų spalvinių dėmių pusiausvyra.

Dailininkės kūrybiniai ieškojimai labiausiai realizuoti gobeleno technikos kilimuose. XX a. 7 dešimtmečio pabaigoje gobeleno technika iš džiuto plušto ji išaudė du liaudiško stiliaus rusvai gelsvų spalvų grindų kilimus su geometriniais ornamentais (1968, 1969, LDM, TA 80 ir TA 125). Apie vieną jų spaudoje rašyta, kad tai „paprastas, bet gražus iš džiuto siūlų gobeleniškai austas ornamentinis grindų kilimas“¹⁸. Dailininkė susidomėjo spalvinių dėmių harmonija ir iš storų, šiurkščių, dažyto džiuto siūlų supynė kitą rupios faktūros grindų kilimą „Marios“ (1970, LDM, TA 240). Tai juodu kontūru apvestų didelių, ritmiškai suderintų, įvairiaformių sodrių mėlynų, mėlynai žalių, pilkų dėmių moderniška, atvira kompozicija.

Tuo metu daugelis dailininkų pamėgo spartesnio audimo gobeleninę techniką, kuria, pasitelkus įvairesnes medžiagas, jų derinius, neįprastus spalvų sugretinimus, galima laisvai improvizuoti, atskleisti medžiagines ir technines tekstilės kūrinio galimybes, o įvairaus verpimo ir storio siūlais – faktūrų žaismą, spalvinį sodrumą, toninį niuansavimą. Tarsi tęsdama rištinių kilimų kompozicijas, G. Žilinskaitė gobeleno technika audė temines kompozicijas, tarp kurių yra keli gobelenai baletu tema. Apibendrintai ir įtaigiai šokio įspūdį perteikia tapybiškasis „Baletas“ (1969). Grafiško piešinio ir spalvinių derinių sinteze ritminės plastikos pajauta atskleista kilimuose „Balerinos“, „Šokėjos“ (abu 1974) ir „Besimaudančios“ (1972, KČDM). Protarpiais ausdama figūrines kompozicijas, dailininkė ieškojo stilistinės įvairovės, daugiau ar mažiau stilizavo motyvus. Jos darbai – nuo spalvinės ekspresijos kupinų („Laisvės daina“, 1977), sudekoratyvintų realistinių kompozicijų („Jaunystė“, 1979) iki laužytų formų abstrakčių kompozicijų („Karnavalas“, 1979). Toliau, įvairiai stilizuodama figūras, ji varijavo pasakų temas. „Eglės žalčių karalienės“ dramatišką sceną „Kraujo puta“ sukūrė du kartus. Įdomesnė stilizuota, su užrašu apačioje 1974 m. kompozicija. Kitas to paties pavadinimo gobelenas (1986) iliustratyvus, su realizmo bruožais.

Pradėjusi austi gobelenus, G. Žilinskaitė greitai suformavo individualų meninį braižą, intensyviai vystytą du dešimtmečius. Kantriai ir preciziškai kūrusiai projektus masinei kilimų gamybai bei rištinės technikos kilimus, impulsyvios sielos menininkei kuo toliau, tuo labiau norėjosi dirbti sparčiau, laisviau, improvizuojant. „Dailininkė tarsi iš naujo surado save. Jos meninis braižas ima skirtis iš kitų. Keičiasi kūrinių tematika, išnyksta plokštuminis suornamentintas vaizdas bei sukaustytas piešinys. Kompozicijos pagrindu tampa spalva.“¹⁹ Pati gobeleninio audimo technika žadėjo daug naujovių ir įvairesnės meninės raiškos, suteikė didesnes piešinio, spalvos ir minties perteikimo galimybes. Dailininkės koloristiniai gebėjimai, intuicija geriausiai skleidėsi gamtos tematikos gobelenuose. Daugiausiai gobelenų ji ir sukūrė įkvėpta gamtos. „Kilimuose įpinta slėpinga gyvastis, amžinas gamtos kitimas ir tvarumas, kurį ji suvokia ir išreiškia spalvos ir linijų persiliejimais“²⁰.

8 ir 9 dešimtmetyje dailininkė audžia sparčiai, per metus sukuria po 5–6 gobele-



*Grindų kilimas „Marios“. 1970.
Linas, džiuatas, gobelenas, 250x200. LDM, TA 240*



*Sienos kilimas „Medūzos“. 1971.
Pusvilnė, linas, džiuatas, gobelenas, 190x140. LDM, TA 287*

nus. Iš pradžių jų formatai kameriški, vėliau dinamiškesnėms kompozicijoms ir ryškesnių spalvų paletei prirėkė didesnių formatų.

Daugiausiai gobelenų G. Žilinskaitė sukūrė ritmiškai varijuodama gamtovaizdžius (miškai, jų tankmės ir proskynos, kalnai, tolumos, žydinčios pievos, ežerai, jūra) arba konkretų gamtos motyvą (gėlė, augalas, lašas). „Poetiškai suprastam gamtos grožiui ir jos nuotaikoms perteikti ji panaudoja vaizdo apibendrinimą, ritmą ir emocionalų koloritą. Suabstraktintos formos tik asociatyviai sukuria vaizduotėje konkretaus gamtos motyvo ar reiškinio vaizdinį.“²¹ „Pagrindine meninės išraiškos priemone tampa spalva ir įvairuojantis ritmas. Aštunto dešimtmečio pradžios lietuviškos tekstilės kontekste G. Žilinskaitės gobelenai netikėti, saviti, sukurti lyg laisvai improvizuojant spalvomis ir teptuku. Toldama nuo regimybės, nuo griežto piešinio, dailininkė tarsi stengiasi užčiuopti „gryną“ nuotaiką, rasti bendrą išraišką subjektyviam išgyvenimui, kuris kiekvienam būtų artimas ir suprantamas, į kurį galėtų ilgai žiūrėti ir mąstyti, kaskart atrasdama ką nors nauja. Tai atitinka ir kūrinio, skirto ilgai kaboti vienoje patalpoje, funkciją.“²²

Originalūs pirmieji laisvo piešinio subtilių spalvinių derinių gobelenai „Medūzos“ (1971, LDM, TA 287), „Kalnuose“ (1974, LDM, TA 648). Išskirtinis gobelenas

„Medis“ (1972, LNM). Jo fragmentiška kompozicija, labai apibendrintas, sąlygiškas, asociatyviai suvoktas vaizdas, laisvas siluetinis piešinys, formų pusiausvyra išreiškia pastovumą, tvirtumą. Subbalansuota šiltų rusvų, gelsvai žalsvų skaidrių akvarelišku dėmių kompozicija, vertikaliai padalinta tamsaus kamieno, perteikia susintetinto medžio įvaizdį. Priešinga – judėjimo, kaitos, nerimasties – nuotaika dvelkia gobelenas „Debesys. Debesų šešėliai“ (1972, LNM), kuriame vyrauja tapybiškos, ekspresyvios, ryškiaspalvės plotmės, lyg akvarele nulietos violetinės, raudonos ir geltonos dėmės, praturtintos šviesokaitos efektais. Gamtos grožį, kaitos nuotaikas laisvalaikiu dailininkė fiksuodavo akvarelėse, kurias kurdavo gėrėdamasi vaizdinomis Lentvario apylinkėmis. Didžiausią įspūdį jai paliko Kaukazo vaizdai. Juos ji įamžino gyvendama Chostos dailininkų kūrybos namuose. Įspūdingi Kaukazo regioniai ilgai veikė jos tolesnę kūrybą: „Tada ir sukaupiau gamtos vaizdų ir nuotaikų visam gyvenimui. Dabar į gamtą nebeinu, pasikliauju fantazija ir anksčiau išgyventais įspūdžiais.“²³

Gamtos inspiruotų kompozicijų G. Žilinskaitė sukūrė daugiausiai. Vieną grupę („Kovas“, 1973; „Pavasaris“ I–III, 1974; „Pievoje“, 1976, LDM, TA 658) sudaro vieningos spalvų gamos gobelenai, kurių spalvinės plokštumos jungiamos tolygiai niuansuotais jautriais pustoniais. Kituose („Liepsnos“, 1972; „Tolumos“, 1973; „Vasara“, 1976) raiškesnis spalvinis ir linijinis vertikalus ritmas. Abstrahuotos peizažinės, dažniausiai miško motyvų kompozicijos atspindi lyrines, svajingas ir nostalgiskas nuotaikas. Norimai nuotakai atskleisti dailininkė renkasi įtaigias spalvų dermes ir abstrahuotų formų ritmą. „Gamtos formas pajungia banguojančiam, dažniausiai vertikaliai kylančių, įvairiai susipinančių ir vis kitaip atsikartojančių linijų ir plokštumų ritmui“²⁴. Pavyzdžiui, lyriškas, poetiškas gobelenas „Miškas“ (1975, LDM, TA 498) yra skirtas M. K. Čiurlionio šimtosioms gimimo metinėms. Jis savo ramiai kylančiomis, keliais planais pasikartojančiomis ištęstomis, vienur paryškintomis, kitur su fonu suldytomis linijomis perteikia efemerišką lengvumą, harmoniją, muzikalumą. Kituose supoetintuose peizažiniuose subtilių spalvų gobelenuose, kaip „Vakaras miške“ (1984, LDM, TA 1425) (pati dailininkė šį kilimą kartu su „Aguonėlėmis“ (1989, LDM, TA 1424) 1998 m. padovanojo Lietuvos dailės muziejui), „Nemuno ištakos“ (1986, LDM, TA 1187), pustoniais pereinančios spalvinės dėmės paryškintos vieningu banguojančiu ritmu. Į peizažą žiūrima iš aukštesnio taško, todėl aprėpiama daugiau. Jaučiami keli sąlygiški planai, ritmiškai pakartojamos medžių grupės. Dažnai prasišviečiantis kraštovaizdis sudaro iliuziškumo, gamtos didingumo, ramybės įspūdį. Gobelene „Rudens liepsnos“ (1979) nuotaika kuriama ryškiomis oranžinėmis dėmėmis su aštresniais kontūrais ir tamsesniais medžių siluetais. Daugelyje gobelenų vaizduojamai augmenijai, medžiams dailininkė siekė suteikti individualumo. Vienur medžiai – apibendrintos ištęstos vertikalės, kitur – jautrių grafiškų linijų grupės ar tarsi schematinės šakelės. Įdomiai



Sienos kilimas „Miškas“. 1975.

Pusvilnė, linas, gobelenas, 255x255. LDM, TA 498

peizažinio motyvo nuotaika perteikta „Rudens žarose“ (1980). Čia plokštuminė kompozicija sukurta iš apibrėžtų stambių dėmių, tarp kurių vyrauja aktyvios raudonos plotmės. Nėra konkretaus peizažinio motyvo, nuotaiką atskleidžia emociškai įtaigių spalvų plokštumų ritmai. Peizažo užuomina – abstrahuoti pavieniai medžių siluetai²⁵.

Nerimstančios sielos menininkei artimesni raiškaus spalvinio ritmo, lokalinių, dažnai kontrastingų plotmių, pajvairintų grafiškais elementais (pabirais taškeliais, dėmelėmis) gobelenai: „Aguonėlės ir rugiagėlės“ (1982, LDM, TA 982), „Šiaurėje“ (1984, LDM, TA 1071).

Keliuose XX a. 9 dešimtmečio didelio formato gobelenuose išsiskiria neramiai pulsuojantis, spontaniškai iš apačios į viršų kylantis ryškiaspalvių raudonų dėmių, pastiprintų juodais, violetiniais, mėlynais arba oranžiniais akcentais, ritmas. Geriausi tokių darbų pavyzdžiai – „Žuvinto paslaptys“ (1980, LDM, TA 816), „Žydinti žemė“ (1984, LDM, TA 864). Santūresnio, iškilmingesnio ritmo kūrinys yra „Ugniakuras“ (1981). Pastariesiems kūriniais kompozicija artimas šaltų mėlynų, pilkšvų

spalvų anksčiau sukurtas kilimas „Jūra“ (1978, LDM, TA 827). Dailininkė siekė dar didesnio spalvinio skambėjimo, intensyvumo, kontrastingų dermių ir nuaudė itin ekspresyvių, skausmingai dramatiškų nuotaikų gobeleną „Audra“ (1987, LDM, TA 1418). Jis – dailininkės kūrybai nebūdingo horizontalaus formato. Atviroje kompozicijoje aktyvi tapybiška raudona dėmė ir pabrėžtas išcentrinis laužytų linijų-bangų ritmas. Tai sukuria pašėlusios gamtos stichijos nesuvaldomo veržimosi įspūdį. Nerimas ir įtampa juntama tapybiškame gobelene „Spalio audros“ (1984).

Daugumai G. Žilinskaitės kilimų būdingos asimetrinės, atviros, fragmentiškos kompozicijos, spalvingas fonas su abstrahuotais ritmiškai varijuotais motyvais. Vieni gobelenų spalvinėse plotmėse iškyla sustambinti fragmentiški augmenijos motyvai, primenantys pasakiškas, fantastines būtybes, rankas ir įvairias figūras („Pievoje“, 1976, LDM, TA 658; „Rudens sapnas“, 1984; „Pabudimas“, 1993). Tuo tarpu „Vidurvasario“ (1984) tamsiame fone augmenijos motyvai įgyja aštresnes, schemiškesnes laužytas formas. Mąstydamą apie globalines kosmoso, erdvės problemas, dailininkė sukūrė keletą gobelenų, iš kurių ryškiausi „Planeta“ (1976), „Galaktika“ (1980). Jiems stilistiškai artimi lakios vaizduotės inspiruoti reginiai šelsta pasakų temos kilimuose „Pasaka“ (1978), „Vaikystės pasaka“ (1982). Jų sodriai spalvingose dermėse pastebimi laisvų konfigūracijų, fantastiniai žmonių, paukščių pavidalai, paženklini paslaptingumu, mistika. Panašius panteistinio pobūdžio nuotaikų niuansus atskleidžia dauguma gamtinės temos gobelenų („Liepsnos“, 1972; „Rytas“, 1976; „Atbudimas“, 1977; „Jūros šauksmas“, 1983). XX a. 9 dešimtmėčio gobelenai pasižymi spalviniais kontrastais, gretinami violetinių ir oranžinių, raudonų, mėlynų ir geltonų, rudų ir žalių, mėlynų ir juodų spalvų deriniai, būdingi ir lietuvių liaudies tekstilei. Kai kurių kilimų, pvz., „Žuvinto paslapčių“, „Žuvinto“, „Žydinčios žemės“, itin raiškių formų aktyvus ritmas slopinamas ir su fonu susiejamas giminingais rausvais, gelsvais lokaliais spalvų tonais. Retsykiausiai spalvinis intensyvumas stiprintas ornamentiniais motyvais, pvz., šaltų mėlynų spalvų, nesudėtingo banguoto ritmo gobelenas „Šiaurėje“. Daugumos kilimų spalvinius kontrastus dailininkė švelnino naudodama džiuto pluoštą.

Pagrindinės jos audimo medžiagos – pusvilnė, vilna, linas ir medvilnė, kuriomis, eksploatuodama neišsenkamas spalvų versmes, ji ritmiškai varijavo abstrahuotas formas ir išlaikė vientisą originalų stilių.

Savo kūryboje G. Žilinskaitė negvildeno sudėtingų gyvenimo problemų. Jos ryškesnės tik gobelenuose „Sielvartas“ (1978, Vilniaus oro uosto nuosavybė), „Rudens liepsnos“ (1979), jau minėtoje „Audroje“, kur užfiksuotos niūresnės, ekspresyvios nuotaikos. Beveik visi kiti jos gobelenai kelia nuotaiką, teigia gyvenimo džiaugsmą, pačios dailininkės surastą ir išjaustą paprastuose dalykuose. „Audimas man teikia daug malonumo. Kurdama visada viliuosi, kad darbas atneš džiaugsmo ir kitiems“²⁶, – yra sakiusi G. Žilinskaitė.



Sienos kilimas „Vidurvasaris“. 1984

Pusvilnė, linas, gobelenas, džiutas. 180x215

Turtingas G. Žilinskaitės kūrinų rinkinys (21 kilimas) saugomas Lietuvos dailės muziejuje. Tarp šių kūrinių – vienas Lentvario fabrike išaustas kilimas su liaudiškais tekstiliniiais ornamentais, keturi grindų kilimai (vienas jų rištinis), trys teminiai rištiniai ir beveik visi minėtieji sieniniai gobelenai. G. Žilinskaitės kūrinų saugoma ir Lietuvos nacionaliniame (4 kilimai), Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės (3 kilimai) muziejuose.

Nuo 1955 m. dailininkė aktyviai dalyvavo parodose, kuriose eksponuodavo pagal jos projektus išaustus Lentvario fabriko kilimus. Pirmieji jos autoriniai kūriniai parodoje eksponuoti 1962 m. Tai „Eglė žalčių karalienė“ ir „Grybautojai“. 1968 m. jubiliejinėje taikomosios dailės parodoje G. Žilinskaitė eksponavo penkis kilimus. G. Žilinskaitė aktyviausiai dalyvavo Lietuvoje rengiamose parodose. Eksponuodavo savo kūrinius ir užsienyje (1972 m. Prancūzijoje (Paryžiuje), Austrijoje (Elzburge) buvo eksponuotos jos sukurtos „Medūzos“, 1974 m. Italijoje ir Vokietijos Federacinėje Respublikoje – „Tolumos“. Pastarasis gobelenas ir latvių spaudoje iš kitų dailininkės darbų išskirtas „Žydėjimas“²⁷ tais pačiais metais pabuvojo Pabaltijo

respublikų taikomosios dailės parodoje Rygoje. Daugiausiai šalių apkeliavo gobelenas „Miškas“. Jis 1976 m. eksponuotas Čekoslovakijoje, Vengrijoje, Rumunijoje, 1977 m. – Suomijoje, Austrijoje, 1979 m. – Prancūzijoje. 1980 m. Švedijoje eksponuotas „Džiaugsmo sodas“. 1977–1978 m. sandūroje G. Žilinskaitė Vilniuje, Dailės parodų rūmuose, surengė pirmąją savo kūrybos parodą, kurioje eksponuota 50 kilimų. Paroda buvo skirta dailininkės jubiliejui. 1978 m. jos kūrinių parodos surengtos Šiauliuose ir Panevėžyje, o 1979 m. 66 G. Žilinskaitės tapybos kūriniai eksponuoti Vilniuje, P. Cvirkos dailės salone.

Paskutinė G. Žilinskaitės personalinė kūrybos paroda jai gyvai esant surengta 1997 m. Taikomosios dailės muziejuje. Ji buvo retrospektyvinė ir skirta dailininkės septyniasdešimtmečiui. Čia eksponuoti jos kūrybingiausio laikotarpio geriausi kūriniai iš Lietuvos dailės muziejaus, Lietuvos nacionalinio muziejaus (3 vnt.) rinkinių ir kūriniai, priklausę pačiai dailininkei.

XX a. 10 dešimtmetyje G. Žilinskaitė tas pačias gamtos temas, kurios atsispindi ankstesniuose jos kūriniuose, įgyvendino kameriškesnių formatų fragmentiškos kompozicijose. Sveikata jau buvo silpna, tačiau kurdamą, narstydamą gobelenų gijas, dailininkė į savo kūrinius vis dar pynė optimistines žmogaus dvasines būsenas („Pabudimas“, 1993; „Žemės alsavimas“, „Džiūgavimas“, abu 1994). Veikiama liaudies meno, tuo laikotarpiu ji sukūrė kelis ornamentinius gobelenus – „Liūliavimas“ (1994), „Sodai“ (1996).

G. Žilinskaitė mėgo austi, todėl, net jau ir būdama gerokai pasiligojusi, ji protarpiais vis dar ausdavo. Sirgo kelerius metus. Mirė dailininkė G. Žilinskaitė 2004 m. vasario 12 d. Palaidota Vilniuje, Kairėnų kapinėse, išlakių pušų kaimynystėje.

Vieni iš ryškiausių šios dailininkės bruožų buvo darbštumas, meilė pamėgtai profesijai. Anksti tapusi našlaite, jaunystėje skurdusi, padedama savo aplinkos žmonių tvirtai atsistojo ant šios žemės ir pati išsirinko savo kelią. Jį paskyrė kūrybai. Turtų sau nekrovė, dažniausiai stengėsi padėti kitiems. Apie tai ji nekalbėdavo. Po dailininkės mirties jos brolis Antanas Žilinskas, sklaidydamas šūsnis laišku, sužinojo, kad sesuo daug kartų, nors pati nebuvo pinigų pertekusi, finansiškai rėmė kitus, ypač daug vaikų auginančias šeimas – giminaičius, savo gimtojo kaimo žmones. Laiškuose jie jai dėkoja už įvairiausių pagalbą.

Dailininkė turėjo dvi artimas, toli gyvenusias drauges tekstilininkes: rygietę Raisą (pavardė nežinoma) ir maskvietę Verą Čebykiną. „Pertvarkos“ laikais pastarajai patyrus materialinių sunkumų, G. Žilinskaitė jai siūsdavo siuntinius.

Su minėtomis kolegėmis G. Žilinskaitė nuoširdžiai bendraudavo profesinėje srityje: keisdavosi informacija meno klausimais, savo kūrinių nuotraukomis.

Dažnai kūrėjai būna uždari, individualistai. Apie G. Žilinskaitę to nepasakysi. Dailininkė visą savo gyvenimą buvo susijusi su gimtąja žeme, gerais žmonėmis ir teigiamas emocijas, grožio pajautą su kaupu dovanojo kitiems.

Išnašos

- ¹ Iš dailininkės asmens bylos rankraščio, saugomo Taikomosios dailės muziejuje. Užrašyta Silverijos Stelingienės apie 1977 m.
- ² Iš dailininkės asmens bylos.
- ³ „O į tekstilę aš visai atsitiktinai nuėjau“, Vidmanto Jankausko pokalbis su prof. Juozu Balčikoniu, *Vilniaus dailės akademijos informacinis biuletenis*, 1999, kovas–balandis, p. 5.
- ⁴ N. Žilinskienė, „Juozas Balčikonis – lietuviškos tekstilės klasikas“, *LDM Metraštis*, t. 5, p. 206–207.
- ⁵ D. Obielienytė, „Svečiuose pas kilimų kūrėjus“, *Kultūros barai*, 1966, nr. 9, p. 21–24.
- ⁶ S. Pinkus, „Nauji keliai ir laimėjimai“, *Literatūra ir menas*, 1958-03-01, p. 3.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ T. Adomonis, S. Pinkus, *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, 1965, p. 15.
- ⁹ Ibid, p. 6.
- ¹⁰ N. Lukšionytė, „Tarybų Lietuvos rištiniai kilimai“, *Menotyra*, 1977, nr. 7, p. 50.
- ¹¹ „O į tekstilę aš visai atsitiktinai nuėjau“, Vidmanto Jankausko pokalbis su prof. Juozu Balčikoniu, *Vilniaus dailės akademijos informacinis biuletenis*, 1999, kovas–balandis, p. 5–6.
- ¹² O. Баяр, „Красивое в простом“, *Декоративное искусство СССР*, 1961, no. 9, c. 3.
- ¹³ Н. Шкаровская, „Лентварские ковры“, *Декоративное искусство СССР*, 1961, no. 5, c. 11–13.
- ¹⁴ N. Škarovskaja, „Kobiercie z Lentavrisu“, *Tvar*, 1962, č. 9, p. 288.
- ¹⁵ J. Radzevičius, „Ten, kur gimsta lietuviški kilimai“, *Literatūra ir menas*, 1958-11-01, p. 8.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Iš autorės pokalbio su dailininkės broliu.
- ¹⁸ S. Pinkus, „Susitikimas su architektūros palydove“, *Kultūros barai*, 1971, nr. 2, p. 5.
- ¹⁹ S. Stelingienė, *Genovaitė Žilinskaitė*, knygų serija „Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai“, 1984, p. 4.
- ²⁰ A. Valiuškevičiūtė, „Dailininkė grįžta į tėviškę“, *Mūsų kraštas*, 1989-07-15, p. 15.
- ²¹ S. Stelingienė, *Genovaitė Žilinskaitė*, knygų serija „Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai“, 1984, p. 4.
- ²² A. Počiulpaite, „Genovaitė Žilinskaitė“, *Dailė*, 1979 (21).
- ²³ Ibid.
- ²⁴ A. Valiuškevičiūtė, „Kilimų poezija“, *Literatūra ir menas*, 1977-12-31, p. 15.
- ²⁵ N. Žilinskienė, „Neišsenkanti spalvų versmė“, *Literatūra ir menas*, 1997-05-31, p. 8–9.
- ²⁶ S. Stelingienė, *Genovaitė Žilinskaitė*, knygų serija „Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai“, 1984, p. 3.
- ²⁷ M. Ivanovs, „Padomju gobelēna svētki“, *Literatūra un māksla*, 1974-10-19, p. 31, nr. 42 (1561).

Genovaitė Žilinskaitė – the Initiator and Mood Tapestry Creator at the Lentvaris Carpet Factory of Industrial Artistic Textile

Nijolė Žilinskienė

In the panorama of Lithuanian fine textile, the work by Genovaitė Žilinskaitė (1927–2004) distinguishes itself by its original artistic vein. When she entered the Institute of Art, she could nicely weave on the village loom. G. Žilinskaitė was deriving professional knowledge from two teachers – A. Gudaitis (painting) and J. Balčikonis (textile). After graduating from the Institute, she was the first artist to shape the artistic idiom of Lithuanian carpets at Lentvaris Carpet Factory opened in 1956. In the course of five years, she created 50 projects for carpets, 35 of which were realized. She creatively applied the heritage of folk textile, Easter eggs, as well as the motifs of painting on chests, including minimalist geometric ones. In 1961, the carpets produced at Lentvaris Factory were recognized for their colour and pattern as the best in the Soviet Union. They visited a host of foreign exhibitions and light industry fairs, where they earned the artist some awards. As the artist's industrial carpets have not been wider commented on before, the article concentrates its analysis on G. Žilinskaitė's work in the field of artistic industry.

From 1961 onwards, G. Žilinskaitė was a freelance artist, created thematic plane-surface tapestries and ornamental floor carpets. The most characteristic features of their compositions are the rhythm of lines and planes as well as a moderate color scheme. The artist' heyday should be associated with the tapestries which she was intensively weaving in the course of more than two decades. She created figure compositions on the themes of ballet and fairy tales. The majority of her tapestries are on the theme of nature. They captured a wide range of the moods of nature through generalized rhythmic forms, and various color combinations: a poetic lyricism, nostalgia, and dramatic expression. Her major tapestries: *Tree*, *Clouds (Shadows of Clouds)*, *Sea*, *Forest*, *The Secrets of Žuvintas*, and *Storm*. Here the artist's coloristic talent sounds in its full voice. She would always employ traditional even tapestry technique and natural materials: wool, wool mixture, flax and jute.

Lithuanian museums possess some of G. Žilinskaitė's works (National M. K. Čiurlionis Art Museum, Lithuanian National Museums). Most of her works are kept in the Lithuanian Art Museum.

Mgr. Piotr Jacek Jamski
Lenkijos mokslų akademijos
Varšuvos meno istorijos institutas
Instytut Historii Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Warszawa)
Ul. Długa 26/28, PL 00-950 Warszawa, Polska
Tel. 0048 22 5048265, 0048 22 7719648
El. paštas piotr.jamski@ispan.pl

Piotr Jacek Jamski

Marmuro ir statybinio akmens užpirkimai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje valdant Žygimantui Vazai

1587 m. Respublikos bajorų atstovų rinkimai (elekcija), kai į valdovo sostą buvo išrinktas švedų karalaitis Žygimantas, pradėjo beveik aštuonis dešimtmečius trukusią Vazų dinastijos valdymo Lenkijos Karalystėje ir Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (toliau – LDK) periodą. Abi šios valstybės prieš aštuoniolika metų buvo sudariusios „lenkų ir lietuvių tautų unijos aktą“, sukurdamos naują politinį darinį, apėmusį apie 850 tūkst. km². Savo ilgo valdymo metu Žygimantas Vaza siekė sujungti valstybę, išplėtė jos teritoriją beveik iki 1 mil. km², rūpinosi krašto ūkiniu vystymu, stengėsi remti pionieriškus gavybos verslo darbus ir kėlė amatininkystės lygį. Skaitlingame ir daugiataučiaame dvare jis surinko daug žymių mokslininkų, literatų, menininkų, kūrė tai, ką vėlesnė istoriografija pavadino „Vazų epochos kultūra“. Kaip aktyvus katalikas kartu su popiežių Roma ir Jėzaus draugija (Jėzuitų ordinu) siekė kelti savo tikėjimo reikšmę ne tik Abiejų Tautų Respublikos teritorijoje, bet ir skatinti jo sklaidą Maskvos Rusijoje, Livonijoje, Zaporožėje, Kijevo žemėje. Žygimantas Vaza politikos srityje prioritetą teikė tam, kad būtų gauta Švedijos karūna, būtų sudarytos sąlygos Respublikos valdovu išrinkti vieną iš jo sūnų ir taip pradėta Respublikos Vazų dinastija. XVII a. 2 dešimtmetyje, kai taip pat atsirado reali galimybė Maskvos Kremliuje pasodinti sūnų Vladislovą, tapo akivaizdi ir Žygimanto Vazos didvalstybinė (imperinė) politika, kuria siekta įtvirtinti dominuojančią poziciją Šiaurės Rytų Europos politinėje scenoje. Tai patvirtina ir bandymai pasodinti Vazų dinastijos atstovus į Danijos ir Portugalijos karalių sostus¹.

Dėl kintančių Žygimanto Vazos politinės orientacijos tendencijų kyla ir Vilniaus miesto reikšmė. Iki Liublino unijos (1569 m.) Vilnius buvo Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės sostinė, o po jos – viena iš dviejų Respublikos sostinių, vienas iš svar-

biausių miestų visoje valstybėje². Savo dydžiu Krokuvai tuomet prilygęs miestas buvo labai patogioje vietoje logistikos prasme. Tai leido Vilnių traktuoti kaip ūkinės, prekybinės ir karinės veiklos šiaurės ir rytų kryptimis atramos punktą. XVII a. pirmajame trečdalyje Vilniuje dinamiškas pakilimas buvo jaučiamas beveik visose gyvenimo sferose. 1614–1619 m. vyko naujos Žemutinės pilies Vilniuje, kaip valdovo rezidencijos, statybos. Joje, kaip planuota, kas trečius metus turėjo gyventi monarcho dvaras³.

Svarbiu religiniu ir politiniu įvykiu, susijusiu su Vilniumi, tapo šv. Kazimiero Jogailaičio – XV a. Lietuvos ir Lenkijos karalaičio – kulto atnaujinimas. Žygimantas Vaza, būdamas jo tolimu giminaičiu, rūpinosi Romoje dėl savo protėvio kanonizavimo ir pripažinimo ypatinguoju Vazų dinastijos globėju. Jis taip pat siekė, kad naujasis šventasis taptų vienu iš keturių Lenkijos Karalystės patronų, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės globėju, užtarėju ir dangiškuoju katalikų tikėjimo sklaidos Europos rytuose įkvėpėju⁴.

Būdamas šiauriniame katedros pasienyje stovėjusios XVI a. Karališkosios koplyčios, kurioje buvo palaidotas šv. karalaitis Kazimieras, taip pat Aleksandras Jogailaitis ir dvi Žygimanto Augusto žmonos – Elžbieta Habsburgaitė ir Barbora Radvilaitė, paveldimu koliautoriumi, Žygimantas Vaza jau apie 1600 m. pradėjo rūpintis, kad šiai vietai būtų sugrąžintas buvęs garsas.

Prabėgus nepilniems metams, Vilniaus pilininkas (horodničius, arba valdovo Vilniaus valdų burgrafas) Petras Nonhartas paliko žinutę apie statybų pradžią. Svarbiausi darbai, susiję su architektūrine koplyčios statybos dalimi, buvo užbaigti iki 1632 m. vidurio⁵. Valdovas buvo asmeniškai suinteresuotas koplyčios, skirtos savo giminaičiui, statyba. Jau 1630 m. pabaigoje Žygimantas Vaza planavo vykti į Vilnių. Apie tai liudija ir nuncijaus Antonio Santacroce 1630 m. lapkričio 1 d. laiškas, rašytas kardinolui Francescui Barberini. Jame nuncijus informuoja Vatikaną apie valdovo pasirengimus vykti į Vilnių ir „iškilmingai perkelti Kazimiero palaikus į su didele prabanga pastatytą koplyčią“⁶.

Pagal Žygimanto Vazos sumanymą būtent tuo metu turėjusios įvykti šv. Kazimiero kūno perkėlimo į naują, išpūdingą šventovę iškilmės turėjo būti svarbios ne tik religine, bet ir politine prasme. Ši akcija turėjo užtikrinti Lietuvos bajorijos, ypač kanclerio Alberto Stanislovo ir Kristupo Radvilų, palankumą kito dinastijos atstovo – Vladislovo – jau tuo metu planuotam išrinkimui Respublikos valdovu tuo atveju, jei Žygimantas Vaza mirtų⁷. Galop jau kelerius metus planuotas oficialus koplyčios atidarymas galėjo įvykti tik 1636 m., t. y. pirmaisiais taikos metais jau po kito Vazos – Vladislovo – išrinkimo⁸.

Šv. Kazimiero, paskelbto ir Vilniaus vyskupijos, ir valdančiosios dinastijos dangiškuoju globėju, palaikų perkėlimas Vilniui buvo didelis įvykis. Apie tas iškilmes išliko keturi pranešimai, kurie iš dalies susiję ir su koplyčios išvaizda⁹. Iš jų galima

matyti rašančiųjų nuostabą nauja valdovo statyba. Autoriai pabrėžia koplyčios turtingumą, architektūrinių elementų ir dekoro meistriško atlikimo tobulumą, taip pat priežodžiu tapusį fundatoriaus „nesiskaitymo su pinigais“ išpūdį. Tų pastabų autoriai taip pat atkreipė dėmesį į „neįprastai rinktiniais marmurais puoštos koplyčios brangumą ir puikumą“. To meto Vilniaus statybose, kuriose dominavo mediniai pastatai, „prūsiškojo mūro“ namai, tinkuoti rūmai ir plytinės šventovės, centriško plano koplyčia išsiskyrė tiek architektūrine forma, tiek ir išorės sienų akmeninės apdailos panaudojimu. Ją vainikavo skarda dengtas kupolas, amžininkų pavadintas „bronziniu“. Koplyčios pastatymas gynybinių mūrų viduje, katedros kampe, visiškai greta nauja dvasia rekonstruotų valdovo rūmų lėmė, kad ji tapo valdovo pilies dominante ir užbaigė daugiau negu dviejų kilometrų ilgio „valdovų kelią“ per miestą, kuris prasidėjo nuo Rūdininkų vartų. Koplyčios vidus taip pat priklausė to meto avangardiniais meno sprendimams Respublikos teritorijoje. Brangių marmuru išklotos sienos, iš akmens iškaltos architektūrinės detalės, į gausiai auksuotus rėmus įmontuoti didelio formato aliejiniai paveikslai tapo apsolu pačiai brangiausiai koplyčios ir katedros relikvijai – šv. Kazimiero palaikams. Jie buvo sudėti į didelį, Augsburgio meistrų sukurtą puošnią dekoruotą sidabro karstą¹⁰. Šį sarkofagą patalpino po altoriaus mensa. Tuometinis koplyčios altorius – tai aukštesnė negu septynių metrų juodmedžio kompozicija, kurią puošė ir aštuonios visafigūrės iš sidabro nulietos skulptūros. Virš mensos buvusią altoriaus dalį sukūrė Augsburgio Bayr šeimos dirbtuvės, kurios buvo vienos iš geriausių to meto auksakalių dirbtuvių Europoje¹¹. Koplyčios įrengimo visuma sanktuariumo lankytojams turėjo daryti nežemiško turtingumo, tinkamo tiek tėvynės globėjo šv. Kazimiero pagarbai, tiek fundatorių – Žygimanto ir Vladislovo Vazų – dosnumui, išpūdį. Deja, šiandien iš Vazų laikų galima pamatyti tik akmens ir marmuro elementus, o visa kita kartu su savimi nusinešė audringas šių žemių istorijos viesulas.

Kuriamo sanktuariumo formų pasirinkimui įtakos turėjo įvairios sąlygos. Žygimantui Vazai buvo svarbu pabrėžti koplyčios architektūros „romietiškumą“, tačiau tai nebuvo vien ryšių su tuomet prie Tiberio užgimstančiu baroku demonstravimas, bet turėjo akcentuoti ir valdovo asmeninius ryšius su Apaštalų sostu. Pastatas turėjo aiškiai paliudyti valdovo konfesinę priklausomybę, nes Vilniuje ryškiai buvo atstovaujama ir stačiatikybė, ir protestantizmas, ir judaizmas. Įtakos turėjo ir pakankamai glaudūs, dažni ryšiai su Švedijos, Danijos ar Miuncheno valdovų dvarais, taip pat Žygimanto ir Vladislovo Vazų estetiniai polinkiai.

Valdovo valia visus koplyčios darbus prižiūrėjo Lietuvos iždininkas (t. y. LDK finansų ministras), o vykdė Vilniaus pilininkas (horodničius, arba burggrafas). Didesnė išlaidų dalis buvo padengiama iš pilies pajamų, taip pat viso miesto alkoholio pardavimo mokesčio. Todėl galima drąsiai teigti, jog šią koplyčią statė visas

Vilnius – nuo totorių, karaimų, kalvinų, liuteronų, stačiatikių, graikų katalikų, žydų, iki, žinoma, katalikų.

Koplyčios statybai buvo suburta daugelio tautų ir tikybų amatininkų grupė, jau anksčiau dirbusi prie Žemutinės pilies statybų. Koplyčios projekto autoriaus reikėtų ieškoti tarp valdovo menininkų, atvykusių iš šiaurinės Italijos. Greičiausiai tai buvo Mateo Castelli arba Constante'o Tencalla. Abu savo architektūrinį ir skulptūrinį išsilavinimą Romoje buvo įgiję kaip Carlo Maderno mokiniai ir bendradarbiai¹². Pirmasis iš jų Žygimantui Vazai dirbo nuo 1614 m. – daugiausia Varšuvoje ir Krokuvoje. Antrasis į Respubliką atvyko keleriais metais vėliau. 1623–1636 m. yra minima, kad jis buvo Vilniuje ir jo apylinkėse. Labiausiai tikėtina, kad šį pastatą mūrijo vokiečių kilmės vilnietis Hanusas Penneris ir iš Krokuvos atvykęs Balceras Baklieras. Akmentašiai tuo laiku dažniausiai būdavo vilniečiai, nors tarp jų yra paminėtas ir silezietis Grygieras. Dailidės darbus atliko Wilhelmas Pohlas, o visus katalikiškos koplyčios statybos darbus prižiūrėjo Petras Nonhartas. Abu pastarieji buvo liuteronai, greičiausiai atvykę iš Nyderlandų. Tarp valdovo amatininkų taip pat, atrodo, buvo lenkų ir stačiatikių rusėnų¹³. Tapybos dekoru darbus atlikti buvo užsakyta valdovo dailininkui Bartholomäusui Strobelui, anksčiau dirbusiam Ferdinando II Madrido dvare¹⁴. Auksakalystės dirbinius sukūrė Augsburgio meistrai, kuriems, labiausiai tikėtina, padėjo Dancigo auksakalys Peteris von der Rennenas¹⁵.

Viena įdomiausių temų, susijusių su aptariamais koplyčios sukūrimu, yra marmuro ir akmens, naudoto pastato sienoms iškloti, parūpinimas. Į tai jau 1636 m. atkreipė dėmesį Motiejus Kazimieras Sarbievijus¹⁶, pabrėždamas, jog jie atgabenti iš tolimų kraštų. Tuo tarpu apaštališkasis nuncijus Respublikoje Mario Filonardi tais pačiais metais patikslino šį faktą ir nurodė, kad marmuras buvo atvežtas iš Langedoko ir Italijos¹⁷. Stepono Paco laiškuose Žygimantui Vazai ir išdo dokumentuose galima rasti informacijos apie tai, kad akmens medžiaga buvo atgabename per Elbingo ir Karaliaučiaus uostus¹⁸. Finansinius ir kanceliarinius koplyčios statybai reikalingų medžiagų įsigijimo reikalus tvarkė iš Karaliaučiaus kilęs Žygimanto Vazos prekybos tarpininkas Michašas Aderspachas. Šio komercijos atstovo statusas buvo toks aukštas, jog valdovas naudojosi jo paslaugomis, aprūpindamas kuriamo Vazų laivyno Baltijos jūroje laivus ir siųsdamas eksportui į užsienį valdovo stalo dvarų produktus¹⁹. Valdovo statyboms reikalingus akmenis keli šiame darbe besispecializuojantys verslininkai gabeno iš švedų Gotlando ir Elando salų bei šiaurinių Nyderlandų.

Vieno iš jų – skulptoriaus ir pirklio Willemo Martenso – asmenybę savo darbuose pristatė dr. Ryszardas Szmydkis iš Liuveno universiteto, paskelbęs 1618–1619 m. archyvinis dokumentus²⁰. W. Martensas su Žygimanto Vazos dvaru susijęs buvo jau nuo 1614 m. Iš pradžių valdovo nurodymu jis dažniausiai gabeno smiltainį ir kalkakmenį iš Gotlando. Tos medžiagos galėjo būti panaudotos valdovo statyboms

Varšuvoje – karališkųjų rūmų rekonstrukcijai, Kazimiero ir Ujazdovo rūmų statybų darbams²¹. Labai tikėtina, kad Gotlando akmuo buvo naudojamas perstatant Vilniaus Žemutinės pilies rūmus po 1610 m. gaisro, taip pat kitoms miesto statyboms: jėzuitų Šv. Kazimiero ir karmelitų Šv. Teresės bažnyčioms²². Atrodo, kad tai, jog nebuvo akmens laužyklų LDK šiaurės rytų žemėse, ir kad brangiai kainavo akmens atvežimas iš Respublikos lenkiškųjų žemių, privertė statybų LDK vykdytojus pasiūpinti kai kurių medžiagų atvežimu iš Skandinavijos akmens laužyklų.

1619 m. W. Martensas buvo nusiųstas užpirkti marmuro į Šiaurės Nyderlandus. Tuo metu Žygimantas Vaza rašė Šiaurės Nyderlandų erchercogui Albertui igaliodamas Martensą parūpinti marmuro, skirto „pro structure Arcis nostris“²³. Gaunant leidimą nemokėti išvežimo mokesčių ir užsitikrinant pagalbą perkant akmenis labai padėjo ta aplinkybė, kad Respublika ir Ispanija planavo sukurti bendrą Baltijos jūros laivyną²⁴.

1619-ieji, Willemo Martenso išsiuntimo į Nyderlandus laikas, šį įvykį leidžia susieti su Žygimanto Vazos Varšuvos, Vilniaus ir Gardino rūmų dekoravimo pradžia ir formalia karo su Maskva dėl Rusijos sosto pabaiga. 1619 m. Deuline pasirašytu traktatu su Maskva Žygimanto Vazos sūnus Vladislovas atsisakė pretenzijų į caro karūną. Šiame dokumente taip pat buvo nustatytos naujos Respublikos ir Maskvos valstybės sienos²⁵. Šių susitarimų pagrindu lietuvių-lenkų pusei atiteko Smolensko žemės, vėliau Seimo nutarimu pavestos valdyti Vladislovui Vazai²⁶. Jis ėmėsi darbų Smolensko tvirtovėje ir kitose pilyse, rūpinosi bažnyčių perstatymu – aktyviai dalyvaudamas šių teritorijų tvarkyme jis net peržengė savo pareigų ribas²⁷. Žygimantas Vaza, norėdamas įgyvendinti Seime susirinkusiems bajorams pažadėtą planą ir valstybės pasienyje pastatyti penkias tvirtoves, taip pat ruošėsi įrengti „Fortalitium Sigismundum“ ir pastatyti pajūrio pilis Helio pusiasalyje (prie Dancigo)²⁸. Visoms anksčiau išvardintoms statyboms taip pat būtinai reikėjo tinkamo akmens, atvežamo iš Gotlando, Elando salų ir, tikriausiai, Nyderlandų. Akmenis iš Nyderlandų 1619–1623 m. Willemas Martensas ir Laurentas Pietersoonas Swijsas gabeno per Amsterdamą. 1619 m. dar vienas Amsterdamo verslininkas – Johannas Philipsas – gavo leidimą išvežti į Respubliką 15 tūkst. kubinių pėdų juodojo Dinanto marmuro ir 15 tūkst. kubinių pėdų kitų marmuro rūšių. Tarp jų buvo ir baltojo Toskanos marmuro²⁹. 1626–1628 m. Žygimantas Vaza vėl naudojasi anksčiau Danijos karaliaus Christiano IV dvarui ir Dancigo miesto tarybai dirbusio akmentašio ir prekyvio L. P. Swijso ir Pieterio Adriaeno van Delfto paslaugomis. Tuo metu iš Nyderlandų buvo atgabenta 6 tūkst. kubinių pėdų juodojo marmuro, 4 tūkst. pėdų kitų marmuro rūšių, taip pat 18 tūkst. pėdų akmens grindims, 2 tūkst. didelių akmens blokų ir 4 tūkst. tonų „duystein“ akmens³⁰.

Išliko 1631 m. LDK iždininko (valstybės finansų ministro) laiškas, kuriame kalbama apie akmenų pirkimą Vilniaus pilies ir valdovo koplyčios reikmėms³¹. Iš

laiško aiškėja, jog minimas Žygimanto Vazos prekybinis atstovas Vacani buvo priverstas pasinaudoti Willemo Martenso sūnaus pagalba, o šis dėl tuo metu besitęsiančio karo ir uosto blokados negalėjo dirbti savo gimtajame Elbingo mieste ir aplinkybių verčiamas dirbo Karaliaučiuje³². Toks pasitikėjimas jaunuoju Martensu, kuris Šv. Kazimiero koplyčios statybai atgabeno paskutinę reikalingos medžiagos dalį (tiek marmuro iš Nyderlandų, tiek kalkakmenio ir smiltainio iš Gotlando), galėjo būti nulemtas ankstesnių jo tėvo nuopelnų.

Upių ir sausumos keliais gabenamais akmenimis taip pat rūpinosi Wilhelmas Pohlas, archyvinuose šaltiniuose vadinamas mūrijimo meistras, dailide arba architektu, ir ponai Vacani. Jie buvo keletą kartų siunčiami į Elbingą ir Karaliaučių, kad priimtų pirkinius ir pakrautų į laivus ar plaustus po to per Kauną į Vilnių plukdomas medžiagas. Du kartus upių baržos su marmuru nuskendo. Dėl to kilo daug problemų, susijusių su brangių akmenų atgavimu ir jų iškėlimu iš upės dugno³³.

Karaliaučiaus uosto reikšmė Baltijos jūros prekybai ir ypatingiems ryšiams su LDK yra žinoma. Tuo tarpu Elbingas, kaip tokių ryšių centras, dar tikrai nepakanamai įvertintas. Šis miestas XVII a. 3 dešimtmetyje, Respublikos valdovams nesutariant su Dancigu, buvo labai stipriai remiamas Vazų. Tik švedų kariuomenės okupacija 1626 m. keleriems metams nutraukė Elbingo miesto vystymąsi. Elbingo uostas aptarnavo laivus, kurie dažniausiai iš Skandinavijos miestų Visbio, Stokholmo, Kalmaro, Kopenhagos atgabendavo jūrų žuvį, statyboms reikalingus akmenis, kalkes, metalą. Iš Olandijos taip pat buvo gabenama statybinė keramika. XVII a. pirmąjį ketvirtį Respublika, savo šiaurines teritorijas aprūpindama prekėmis, taip pat naudojo Rygos uostu³⁴.

Žygimanto Vazos statyboms reikalingas marmuras, smiltainis ir kalkakmenis buvo užsakomi per valdovo kanceliariją Varšuvoje. Ši diplomatinis paštu rūpinosi akmenų importu užsiimančių prekijų pasais, bemuičio statybinių medžiagų išvežimo galimybių garantijomis, tuo, kad nereikėtų mokėti transportavimo per Sundo sąsiaurį mokesčio, taip pat atsiskaitymais su valdovo tarpininkais už pateiktą statybinę medžiagą³⁵. Vilniuje dirbantis italas Constante Tencalla rengė išsamius kiekybinius ir kokybinius reikalingo marmuro sąrašus. Atrodo, jog į Vilnių marmuras buvo atvežamas neapdorotas, nes šešerius metus nuolat buvo samdomi darbininkai, kurie akmens blokus pjaustė ir poliravo. Čia pat broliai Constante ir Jacopo Tencalla su dar keliais akmentašiais iškaldavo plastinius pastatų ir jų dekoru elementus. Įdomu, jog Constante Tencalla, savo ankstesnės karjeros Romoje metais ilgą laiką dirbęs dekoruojant Vatikano šv. Petro baziliką, taip pat naudojo iš Nyderlandų atgabentą marmurą. Labai tikėtina, jog šis faktas galėto turėti įtakos parenkant Vilniaus koplyčios marmurą³⁶.

Šv. Kazimiero koplyčios fasado dekorui panaudotas Silūro pilkai-žalias smiltainis su kalkine-dumblinė rišamąja medžiaga ir glaukonito priemaiša (būtent ji suteikia

uolienai žalsvą atspalvį). Tai vadinamasis „Burgsvik“, kuris buvo atvežamas iš Gotlando salos. Ten, rytinėje pakrantėje, Katthammarsviko, Balasto miestų apylinkėse, taip pat greta regiono sostinės Visby ir prie Valar, Kverne, Udvidde miestų veikė akmens laužyklos. Šiuo metu akmens gavyba tęsiama vienintelėje akmens laužykloje Slite³⁷. Šis akmuo buvo panaudotas padengiant Šv. Kazimiero koplyčios mūrytų sienų išorę, dekoruojant langų angas ir paminklinę atminimo lentą. Iš viso šios medžiagos buvo panaudota apie 600 m². Greičiausiai taip pat iš švediškos kilmės kalkakmenio klodų (maždaug iš 25 m³ tūrio) buvo sukurti skulptūriniai koplyčios interjero elementai antablemento zonoje. Iškalus šias detales, tam, kad darytų baltojo marmuro išpūdį, jos buvo padengtos kalkių sluoksniu, po to nupoliruotos. Panašią praktiką galima pastebėti visame Baltijos jūros regione. Nėra archyvinių duomenų apie tai, kokia medžiaga iš pradžių buvo išklotos koplyčios grindys. Žinoma tik tai, kad grindys buvo daugiaspalvės, o jų vidurys buvo išdėliotas „žvaigždės forma“³⁸. Beveik galima garantuoti, kad tai buvo visoje Respublikos teritorijoje paplitusios pilkai žalsvo (*grey limestone*) ir raudono (*reddish-brown limestone*) atspalvio kalkakmenio plokštės, atvežtos iš Švedijos akmens laužyklų, kurių daugiausia buvo Elando saloje. Elando ortoterasiniai kalkakmeniai, turintys pilką ir raudonai bronzinį atspalvį, iš Kambro ir Ordoviko laikotarpių buvo išlaužiami mažose, šeimoms priklausiusiose akmens laužyklose Sandviko, Djuvpiko, Bornholmo, Kallos vietovėse. Šis akmuo, kuris ten yra laužiamas ir šiandien, buvo parduodamas per Kalmaro uostą³⁹.

Tuo tarpu Šv. Kazimiero koplyčios vidaus sienų paviršius buvo padengtas juodu ir raudonu marmuru iš Belgijos ir Nyderlandų pamario klodų. Panaudota daugiau nei 200 m² juodojo marmuro (greičiausiai šių rūšių: „noir de Namur“⁴⁰, taip pat vadinamasis „pierre bleu de Namur“, „noir de Dinant“⁴¹, „noir de Golzinne“ arba „noir Belge de Mazy“⁴²) ir tiek pat raudonojo („vieux rouge de Rance“ ir „rouge griotte“⁴³). Nupoliruotos šio marmuro plokštės lemia visos koplyčios vidaus išvaizdą⁴⁴ ir suteikia jai puošnumo, reikšmingumo ir turtingumo⁴⁵. Toks koplyčios interjeras, papildytas greičiausiai sidabro dekoru ir šilta daugybės degančių žvakių ir šviestuvų šviesa, iš tikro turėjo daryti karališką išpūdį. Abiejų atspalvių marmuro pasirinkimas buvo koplyčios kūrėjo apgalvoto estetinio plano rezultatas, idealiai atitinkantis Žygimanto Vazos sumanymą.

Baltojo marmuro Šv. Kazimiero koplyčioje panaudota mažai. Juo dekoruoti aštuonių plokščių ir timpanų virš nišų įrėminimai, taip pat papuošta muzikinę ložę palaikanti konstrukcija ir koplyčios įėjimo portalas. Ši marmuro rūšis yra atvežta iš Italijos, greičiausiai iš Carraros klodų, o jį Amsterdame nupirko Johannas Philipsas arba Laurentas Pietersoonas Swijsas, galbūt tame pačiame Amsterdame tarpininkaujant italų pirkliui Filippo Calendrini⁴⁶. Taip pat iš Italijos yra atvežtos ir nedidelės medaus geltonumo spalvos plokštelės, panaudotos kaip papildoma juodojo

marmuro sienų dekoracija. Didelė tikimybė, jog šis marmuras gali būti siejamas su marmuro, vadinamo „giallo di Verona“, atmaina, kuri buvo mielai naudojama italų baroko plastikai⁴⁷. Tuo tarpu iš savo spalva ir struktūra serpentinitą primenančio akmens buvo pagaminti aštuoni parapetai po nišomis. Tas žaliai juodas akmuo yra iš Belgijos atvežtas kalkakmenis, vadinamas „Sante-Anne“⁴⁸. Koplyčios įėjimo staktose galima pastebėti ir jaspio plokštes, tačiau jų kilmė nėra aiški.

Dekoruojant Šv. Kazimiero koplyčios interjerą, buvo panaudota apie 500 m² marmuro, o tai turėtų sudaryti bemaž 1200 kubinių pėdų. Taigi šis marmuro kiekis sudaro apie 1/20 dalį (5 proc.) viso marmuro kiekio, kuris, kaip žinoma iš XVII a. valdovo dokumentų, buvo atvežtas iš Nyderlandų. Turint omenyje nepilnus archyvinius duomenis ir faktą, jog ir kiti Respublikos fiziniai, juridiniai asmenys akmenis taip pat vežėsi, galima patvirtinti, kad marmuras buvo labai dažnai naudojamas Žygimanto Vazos laikų statybose. Kalbant apie akmenis, atvežtus iš švedų Gotlando ir Elando salų, apie jų panaudojimo Respublikoje didelius mastus liudija ne tik archyviniai dokumentų duomenys, bet ir tūkstančiai kvadratinų metrų tokio akmens grindų bažnyčiose, pastatytose Vyslos, Vartos, Būgo, Nemuno ir Neries upių baseinuose.

Tai, kad XVII a. LDK teritorijoje nebuvo naudojamų akmens sandėjų, investuotojai statybines medžiagas turėjo gabenti iš tolimų kraštų. Šv. Kazimiero koplyčios Vilniuje statybos metu dar nebuvo plačiai eksploatuojami dekoratyviai akmenys iš Lenkijos Karalystės teritorijos – Kelcų ir Krokuvos apylinkių. Tų klodų statybinio akmens transportavimas (Vysla iki Dancigo, toliau – Baltija iki Nemuno žiočių, iš ten – per Kauną į Vilnių) būtų buvęs itin brangus. Todėl ekonominės alternatyvos iš Švedijos ir Nyderlandų atvežamoms statybinėms medžiagoms tiesiog nebuvo.

XX a. 4 dešimtmetyje dar kartą Šv. Kazimiero koplyčios istorijoje buvo kilusi marmuro dekoravimo problema. Dideliu mastu renovuojant koplyčią, Juliuszas Kłosas pasiūlė po ją įrengti požeminę kriptą⁴⁹. Ji turėjo tapti valdovų mauzoliežiumi, kuriame buvo planuota palaidoti Lenkijos ir Lietuvos valdovus. Kriptos įrengimo projektuotojas Stanisławas Bukowskis pasiūlė labai kontrastingą – juodai raudoną – mauzoliežiaus sienų koloristiką. Statybos komitetas mąstė apie Voluinės juodojo granito („muczulanka“), Dėbno vietovės Lenkijoje neišsikristalizavusio juodojo kalkakmenio, Čekijos, vadinamojo „Zuckmantel“, ir Švedijos „Iranus“ raudonojo granito panaudojimą⁵⁰. Tuo metu nebuvo galvojama apie tokio marmuro, koks buvo panaudotas šioje koplyčioje prieš tris šimtus metų, atgabenimą. Galop nutarta panaudoti juodąjį Voluinės granitą ir kraujo raudonumo granitą, gaunamą iš Vilniaus apylinkių lauko riedulių. Tokį pasirinkimą nulėmė dr. Ksawerio Piwockio pastabos, jog „yra nepageidaujamas reikalas naudoti valstybinėje statyboje užsienio granitą“⁵¹. Tai rodo, kad Žygimantas Vaza vadovavosi vien tik estetinėmis vertybėmis, tuo tarpu ideologizuotasis XX a. turėjo nacionalistinių argumentų.

Šv. Kazimiero koplyčia Vilniuje yra ankstyviausias išlikęs Vazų epochos statinys

buvusioje Respublikoje, kuriame panaudotas Nyderlandų ir Belgijos pamario marmuras. Jis yra valdovo rūmų įvestos naujos mados pavyzdys, kai šios epochos statinių interjere buvo siekiama kontrastingo, spindinčio, juodai raudonų spalvų deko-ro. Tokia interjero puošyba būdinga ir kitiems Vazų projektams, pvz., Torūnės, Krokuvos koplyčioms. To meto įsitikinimu, toks spalvinis sprendimas buvo pats tinkamiausias, labiausiai priimtinas laidojimo objektų puošybai. Valdovo pavyzdžiu buvo plačiai sekama. Šio tipo įrangos pavyzdžiu galėtų būti ir vyskupo Jakubo Zadzikio koplyčia Krokuvoje.

Deja, karo metų nuniokojimai, ypač 1655–1664 m., keli vėlesni Vilniaus katedros remontai lėmė, kad Šv. Kazimiero sanktuariume Žygimanto Vazos nurodymu įgyvendintas dekoravimas iki šių dienų išliko tik fragmentiškai. Dar skaudesnis likimas ištiko kitas Vazų statybas. Nieko neliko iš Vilniaus Žemutinės pilies pastatų, o Gardino pilyje taip pat jau nebėra XVII a. elementų. Nebegalima pamatyti net Smolensko, Vladislavovo, Kazimierovo, Vilniaus tvirtovių relikvų, nedaug žinome ir apie Žygimanto Vazos funduotų šventovių Smolenske ir Mogiliove išvaizdą. Vilniuje neišliko to meto didikų pastatų, o iš mažosios architektūros paminklų, kurie buvo sukurti panaudojant užjūrio marmurą, šiandien turime galimybę pamatyti vos kelis pavyzdžius, kurie netiesiogiai susiję su valdovo asmeniu. Tarp jų – Samuelio Paco antkapis Vilniaus katedroje arba Šv. Teresės bažnyčios portalas. Taigi Šv. Kazimiero koplyčia yra paskutinis materialus valdovo galybės ir galimybių, jo esteti-nių nuostatų ir Žygimanto Vazos vykdyto Belgijos ir Nyderlandų pamario marmuro pirkimo fakto liudytojas. Kaip yra rašęs poetas M. K. Sarbievijus, kuris taip pat buvo garsus ir Nyderlanduose, ši koplyčia yra „majestotinis Statinys atilsui ir gar-bei Šventojo Kazimiero pašvęstas, nuostabus savo forma, garsus menais, nepalygi-namas statyba, apvilktas iš tolimų kraštų atgabento įvairaus marmuro ir meistriškai iškalto akmens rūbu“⁵².

(Iš lenkų kalbos vertė Vydas Dolinskas)

Išnašos

¹ Glaustą Abiejų Tautų Respublikos istoriją, be kitu, žr. N. Davies, *Heart of Europe*, Oxford-New York, 1987; prancūzų kalba: N. Davies, *Historie de la Pologne*, trad. D. Meunier, Paris, 1986.

² M. Kosman, „Stołeczne funkcje Wilna w dobie przedrozbiorowej“, *Dwór a Kraj. Między centrum a peryferiami władzy*, red. R. Skowron, Kraków, 2003, s. 157–170.

³ Glausta Žemutinės pilies istorija, žr. N. Kitkauskas, *Vilniaus pilyis*, Vilnius, 1989. Lietuvos izdininkas Jarošas Valavičius 1614 m. gruodžio 14 d. laiške, rašytame iš Gardino, Ašmenos pavieto bajorams (originalas yra Varšuvos Senųjų aktų vyriausiąjame archyve – *Archiwum Główne Akt Dawnych*, AR, V, 17966) užsimena apie

Lietuvos izdo „pinigų rijimą“ Vilniuje ir Gardine vykdomiems darbams. 1615–1618 m. statybos darbams Vilniuje bei Gardine, anot J. Valavičiaus, iš Lietuvos izdo buvo skiriama 11,1 proc. visų įplaukų. Cit. plg. A. Filipczak-Kocur, *Skarb Litewski za pierwszych dwu Wazów 1587–1648*, Wrocław, 1994, s. 22–24.

⁴ A. Lipnicki, *Życie, cuda i cześć Świętego Kazimierza królewicza polskiego wielkiego księcia litewskiego*, Wilno, 1858, F. Niewiero, „Dzieje kultu św. Kazimierza w kraju i za granicą“, *Nasza Przeszłość*, t. 33, 1970, s. 61–124; P. Rabi-kauskas, „Didžiosios Šv. Kazimiero šventės Vilniuje 1604–1636 metais“, *Aidai*, nr. 3 (108), 1958, p. 118–128; P. Rabikauskas, „Šventasis

- Kazimieras ir italai“, *Lietuvių tautos praeitis*, VIII (1) 29, 1984, p. 89–110; M. Rożek, „Święty Kazimierz – Patron Rzeczypospolitej obojga narodów. Szkic historyczno-ikonograficzny“, *Analecta Cracoviensia*, t. XVI, 1984, s. 113–137; M. Rożek, „Sospitator Patriae“. O kulcie św. Kazimierza“, *Podług Nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa, 1988, s. 530–538.
- ⁵ P. Jamski, „Ołtarz ze srebra i hebanu, a pod nim truna skrywająca Święte Ciało Kazimierza w kaplicy Jego wileńskiej lokowane czyli wieści o bogactwach jakimi szcudrota królów i ślubowe wiernych upominki słynący grób osypany“, *2004 m. birželio-liepos mėn. Krokuvos nacionalinio muziejaus parodos „Šwiat ze srebra – wyroby złotnictwa augsburskiego w Polsce“ („Sidabro pasaulis – Augsburgio auksakalystės dirbiniai Lenkijoje“) katalogas* (atiduota spaudai).
- ⁶ Roma, *Archivo Segreto Vaticano, Nunziatura di Polonia 42 A, fol. 11*. Cit. plg. W. Leitsch, *Finanse i działalność budowlana dworu królewskiego w latach 1626–1629*, Warszawa, 1999, s. 117.
- ⁷ U. Augustyniak, *Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585–1640). Mechanizmy patronatu*, Warszawa, 2001, s. 20–24.
- ⁸ H. Samsonowicz, „Kaplica św. Kazimierza w Wilnie i uroczyste przeniesienie relikwii świętego w 1636 roku“, *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Lileyko, Lublin, 2000, s. 335–344.
- ⁹ P. Jamski, „Kaplica św. Kazimierza w Wilnie i jej twórcy“, *Biuletyn Historii Sztuki*, 2005 (atiduota spaudai).
- ¹⁰ P. Jamski, „Ołtarz...“, op. cit.
- ¹¹ P. Jamski, „Kaplica...“, op. cit.
- ¹² Apie Mateo Castello żr. M. Karpowicz, *Matteo Castello architekt wczesnego baroku*, Warszawa, 1994, s. 72–77; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Ticino, 2002, s. 101–102, o apie Contante Tencalla żr. I. Prosperi, *I Tencalla di Bissone*, Lugano, 1999, s. 47–58; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Ticino, 2002, s. 125–153.
- ¹³ P. Jamski, „Kaplica...“, op. cit.
- ¹⁴ J. Tylicki, *Bartłomiej Strobel. Malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1, Toruń, 2000, s. 85–90, 394–415.
- ¹⁵ P. Jamski, „Ołtarz...“, op. cit.
- ¹⁶ M. K. Sarbiewski, *Oratio panegyrica habita In praesentia Serenissimi ac Invictissimi Vladislai IV, Poloniae ad Svetiae Regis ad solemnem Corporis Divi Casimiri translatione*, Vilnae, 1636 (puslapiai nenumeruoti).
- ¹⁷ T. Chynczewska-Hennel, „Pobył Mario Filonardiego w Wilnie (1636 r.)“, *Barok*, 1998, nr. 2, s. 51–63; H. Samsonowicz, op. cit., s. 335–344; patrz także: *Acta Nuntiaturae Polonae*, t. XXV, *Marius Filonardi (1635–1643)*, vol. I (12 II 1635–29 X 1636), wyd. T. Chynczewska-Hennel, Cracoviae, 2003, s. 216, 217, 226.
- ¹⁸ Kraków, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, rkps Berol. Ms. Slav. Fel. 3 Inw. Nr. 2916, *Registrum actorum ad aerarium publicum pertinentium – Kopiarzusz kancelarii podskarbiego litewskiego Stefana Paca za lata 1630–1634* (Lietuvos iždininko Stepono Paco kancelarijos dokumentų nuorašų knyga 1630–1634 m.), l. 136v, 137r.
- ¹⁹ Žinios apie Aderspachą surinktos, žr. P. Jamski, *Budowa ...*, op. cit.
- ²⁰ R. Szymdki, „Południowoniderlandzkie marmury w Zamku Królewskim w Warszawie za Zygmunta III“, *Kronika Zamkowa*, z. 2, 40/2000, s. 5–15; R. Szymdki, *Niderlandzcy kamieniarze zaangażowani przez Zygmunta III (w pierwszej ćwierci XVII wieku)* // *Kronika Zamkowa*, z. 2, 38/1999, s. 45–65.
- ²¹ Wł. Tomkiewicz, „Budowa Zamku Królewskiego w Warszawie za panowania Zygmunta III“, *Rocznik Warszawski*, t. II, Warszawa, 1962, s. 5–34; J. Lileyko, „Władysławowski pokój marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie i jego twórcy – Giovanni Battista Gisleni i Peter Dancers de Rij“, *Biuletyn Historii Sztuki*, R. XXXVII, nr. 1, 1975, s. 13–31; J. Lileyko, *Zamek Warszawski*, Warszawa, 1976; J. Lileyko, „Z rozważań nad programem ideowym pokojów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów“, *Rocznik Warszawski*, t. 15, 1979, s. 185–200; J. Putkowska, „Rezydencja w Ujazdowie w drugiej połowie XVI i w XVII wieku (cz. 1)“, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. 22, 1976, z. 2, s. 89–101 (cz. 2), t. 22, z. 3, s. 191–208; J. Putkowska, „Królewska rezydencja na przedmieściach Warszawy w XVII wieku“, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, t. 23, 1978, z. 4, s. 279–302.
- ²² Lietuvos dailės muziejus, Pilių tyrimo centras „Lietuvos pilys“ ir Valdovų rūmų paramos fondas 2004 m. Taikomosios dailės muziejuje, Vilniuje, atidarė parodą „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmų radiniai“, kurioje eksponuojami architektūriniai relikvai, surasti Žemutinės pilies rūmų teritorijos archeologinių tyrimų metu.
- ²³ „Žygimanto Vazos laiškas Šiaurės Nyderlandų regentui erchercogui Albertui, 1619 m. sausio 20 d.“, *Elementa ad Fontium Editiones XX. Res Polonicae ex archivo Regni Daniae II Pars, éd. par C. Lanckorońska et G. D. Jennsen*, Rome, 1969, nr. 60. Atsakant į Žygimanto Vazos

- prašymą, 1619 m. gegužės 7 d. buvo išduotas sutikimas išvežti akmens medžiagą, žr. Briuselis, Archives Générales du Royaume, Audiences, nr. 1253/3. Cit. plg. R. Szmydki, Południowoniderlandzkie marmury (...), op. cit., aneks 1, s. 12 (laiško publikacija).
- ²⁴ R. Skowron, *Olivares, Wazowe i Bałtyk. Polska w polityce zagranicznej Hiszpanii w latach 1621–1632*, Kraków, 2002.
- ²⁵ A. Majewski, „Datacja rozejm dywiliskiego“, *Przegląd Historyczny*, 2001, t. XCII, z. 4, s. 447–449.
- ²⁶ *Konstytucja „Bezpieczeństwo Smoleńskie“ sejmu 1631 roku*, žr. *Volumina Legum*, t. 3, Petersburg, 1897, s. 326–327; plg. t. p. B. Ostrowski, „Pospolite ruszenie szlachty smoleńskiej w XVII wieku“, *Acta Baltico-Slavica*, t. 13, 1980, s. 147.
- ²⁷ „Žygimanto fortalicyjos“ statyba Smolenske buvo savarankiška karalaičio Vladislavo iniciatyva, kurios jis ėmėsi kaip iš Maskvos atimtų teritorijų administratorius, tačiau iš to galima susidaryti įspūdį, kad tokia veikla kažkiek peržengė pareigas, kurios išplaukė iš jo funkcijų. Žr. B. Dybaš, „Przyczynki do społeczno-politycznych i ustrojowych uwarunkowań budowy fortyfikacji stałych na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej w XVII wieku“, *Studia i Materiały do Historii Wojskowości (toliau – SMHW)*, t. 35, 1993, s. 95–111.
- ²⁸ B. Dybaš, *Fortece Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII wieku*, Toruń, 1998, s. 146–154. Pasienio tvirtovių statybos finansavimo problema aptariama, žr. H. Wisner, „Wojsko litewski pierwszej połowy XVII w. (część I)“, *SMHW*, t. 19, cz. 1, 1973, s. 133–136.
- ²⁹ J. G. Smit, J. Roellevink, *Resolutiën der Staten-Generaal. Nieuwe Reeks 1610–1670*, vol. IV (1619–1620), Gravenhage, 1981, s. 487, priedai 4 ir 5, cit. plg. R. Szmydki, *Les marbres belges...*, op. cit., s. 78.
- ³⁰ R. Szmydki, *Les marbres belges...*, op. cit., s. 77–79.
- ³¹ „Stepono Paco laiškas Žygimantui Vazai, Priėnai, 1631 m. gegužės 24 d.“, *Krokuvos Jogailos universiteto biblioteka, rkps. Berol. Ms. Slav. Fel. 3 Inw. nr. 2916, Registrum actorum ad aerarium publicum pertinentium – Kopiarisuz kancelarii podskarbiego litewskiego Stefana Paca za lata 1630–1634 (Lietuvos iždininko Stepono Paco kanceliarijos dokumentų nuorašų knyga 1630–1634 m.)*, l. 44.
- ³² W. Czaplinski (wyd.), *Akta do dziejów Polski na morzu*, t. VII (1632–1648), cz. I, Gdańsk, 1951, s. 113–117; N. Drabiński, „Z dziejów okupacji szwedzkiej Elbląga w latach 1626–1635“, *Rocznik Elbląski*, t. 2, 1983, s. 75–85.
- ³³ „Registrum actorum ad aerarium publicum pertinentium – Kopiarisuz kancelarii podskarbiego litewskiego Stefana Paca za lata 1630–1634 (Lietuvos iždininko Stepono Paco kanceliarijos dokumentų nuorašų knyga 1630–1634 m.)“; Krokuvos Jogailos universiteto biblioteka, rkps. Berol. Ms. Slav. Fel. 3 Inw. Nr. 2916, l. 136r, 137v: „Fracht od przyprawdzenia z Królewca marmuru i kamienia gotlantskiego na wicinach dziewiętnastu, krom zadatku kop ośmiu, przez P. Aderszbacha danego wydał kop tysiąc sześćset dwanaście groszy: 40/5“. (...) Wilhelmo-wi Pollowi, po dwakroć wysyланemu, raz do Elbląga dla marmuru, drugi raz do Kowna, dla wicin dano na strawe kop czterdzieści sześć“.
- ³⁴ A. Groth, „Żegluga i handel morski Elbląga z krajami skandynawskimi w końcu XVI w XVII wieku“, *Zapiski Historyczne*, 1997, t. LXIII, z. 2–3, s. 55–66; A. Groth, *Statystyka handlu morskiego portów Zalewu Wiślanego w latach 1581–1712*, Wrocław, 1990, s. 63–68.
- ³⁵ Registrum actorum ad aerarium publicum pertinentium – Kopiarisuz kancelarii podskarbiego litewskiego Stefana Paca za lata 1630–1634 (Lietuvos iždininko Stepono Paco kanceliarijos dokumentų nuorašų knyga 1630–1634 m.) // Krokuvos Jogailos universiteto biblioteka, rkps. Berol. Ms. Slav. Fel. 3 Inw. Nr. 2916, l. 136r, 137v: „Ciešli z Wilna do Kowna dla windowania marmuru z wody na Niemie zatonolego“.
- ³⁶ F. Francia, *Storia della costruzione del nuovo San Pietro, da Michelangelo a Bernini*, Roma, 1989, s. 133, 135–137, 148–149, 151–152, 155, 160.
- ³⁷ D. Król, P. P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie w kulturze i sztuce Pomorza*, Gdańsk, 2004, s. 39–49.
- ³⁸ XIX a. 9 dešimtmečio fotografijose matosi akmeninės, savo forma artimos kvadratui plytelės, kurių kraštinės buvo apie 45–50 cm. Jos buvo sudėtos pakaitomis – šviesesni ir tamsesni fragmentai.
- ³⁹ D. Król, P. P. Woźniak, L. Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie w kulturze i sztuce Pomorza*, Gdańsk, 2004, s. 15–22, 39–55.
- ⁴⁰ E. Groessens, „L’industrie du marbre en Belgique“, *Mémoire de l’Institut géologique de l’Université de Louvain*, t. XXXI, p. 228–230.
- ⁴¹ P. Vanaise, *Note concernant la marbre de Dinant fourni par Jean Noël et Nicolas Duchesnoy aux Sculpteurs parisiens Lhoureux et Autrot ? la fin du XVI^e siècle*, Namurcum, 1966, p. 8–16.
- ⁴² P. Dumon, „Quelques observations sur la marbre noir de Mazy (Etage Frasnien)“, *Bulletin de la Société belge de Géologie*, t. 43, p. 237–241.

- ⁴³ R. Szymdki, „Południowoniderlandzkie marmury w Zamku Królewskim w Warszawie za Zygmunta III”, *Kronika Zamkowa*, z. 2, 40/2000, s. 5–7.
- ⁴⁴ F. Courtoy, *Le travail et le commerce de la pierre à Namur, Namurcum, XXXI^e année*, 1946, p. 18–29; E. Groessens, „L’industrie du marbre en Belgique”, *Mémoire de l’Institut géologique de l’Université de Louvain*, t. XXXI, p. 221–230.
- ⁴⁵ P. K. Żygas, „The Spirit of Austerity and the Material of Opulence: Architectural Sources of St. Casimir’s Chapel in Vilnius”, *Journal of Baltic Studies*, t. XXXI, nr. 1, 2000, p. 5–43.
- ⁴⁶ R. Szymdki, „Les marbres belges dans les demeures royales en Pologne au XVII^e siècle”, *Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, nr. 11, Liège, 2004, s. 78–79.
- ⁴⁷ Tarp kitko, šis akmuo buvo Carlo Maderno vadovaujamą akmentašų naudojamas ir statant Šv. Petro baziliką ant Vatikano kalvos Romoje.
- ⁴⁸ E. Groessens, *L’industrie du marbre en Belgique, Mémoire de l’Institut géologique de l’Université de Louvain*, t. XXXI, p. 231–232.
- ⁴⁹ P. Śledziewski, „Mauzoleum królewskie w bazylice wileńskiej”, *Wilno – kwartalnik poświęcony sprawom miasta Wilna*, R. I, nr. 1, Wilno, 1939, s. 108–109.
- ⁵⁰ „Materiały do budowy Królewskiego Mauzoleum przy bazylice wileńskiej 1937 r. (Karališkojo mauzoliejaus prie Vilniaus bazilikos statybos medžiaga, 1937 m.)”, *Kultūros paveldo centro archyvas*, Vilnius, F-22-1-232, s. 57.
- ⁵¹ *Ibid.*, s. 60.
- ⁵² M. K. Sarbiewski, op. cit. „Majestatyczny Gmach spoczynkowy i czci Świętego Kazimierza poświęcony, wspaniała formą, znamienity sztuką, niezrównany budową, przyobleczony w szatę różnorodnego marmuru z dalekich krajów sprowadzonego i ciosanego misternie kamienia” (lenkiškas vertimas J. Kurčevskio), *žr. J. Kurczewski, Kościół Zamkowy, czyli Katedra Wileńska w jej dziejowym, liturgicznym i ekonomicznym rozwoju*, t. I, Wilno, 1908, s. 115.

Purchases of Marble and Building Stone in the Grand Duchy of Lithuania in the Reign of Sigismund Augustus

Piotr Jacek Jamski

The author discusses the problems related to the import and exploitation of various types of marble and other building stone in the construction of the 1st half of the 17th c. faced by the representatives of the ruling dynasty of the Grand Duchy of Lithuania-Sigismund and Ladislaus Wasa. The best telling example of such analysis is the survived décor of the exterior and interior of St Casimir’s Chapel in Vilnius cathedral as well as the fragments of stone trimming discovered during archeological excavations on site of the adjacent former residential palace of the grand dukes of Lithuania under reconstructions now. The author has established that the majority of the types of marble were transported from the coast of the Netherlands and Belgium as well as Italy and the sandstone – from Sweden Gotland and Öland Isles. The article presents new historical data on the purchase mediators of the building stone, the routes of stone transportation, the importance of the Baltic Sea ports and famous architects and other artists who worked for the rulers of the Wasa dynasty. The author accentuates a peculiarity of St. Casimir’s Chapel – sanctuary imbued with luxury, splendor and comfort, presenting a great significance to the entire state and the ruling dynasty, the importance of Vilnius in the global plans of the Rulers of the Commonwealth of the Two Nations, the aspirations of the Wasa dynasty rulers to embody in architectural monuments and their décor not only their artistic and aesthetic principles but also their political ambitions.

KONFERENCIJOS

Dr., Giedrė Jankevičiūtė
Kultūros filosofijos ir meno institutas
Saltoniškių g. 58, Vilnius
Tel. (8-5) 275 2455
El. p. giedrej@katamail.com

Giedrė Jankevičiūtė

Kaip šiandien būtų galima rašyti apie Petrą Rimšą?

Lietuvos XX a. dailės istoriografijoje per pastaruosius penkiolika metų įvyko ryškus lūžis, kurį atspindi įvairios knygos ir straipsniai¹. Tačiau naujos idėjos ir interpretacijos, palankiai priimtos ir jau įsitvirtinusios akademinėje aplinkoje, iš lėto ir sunkiai skinasi kelią į visuomenę. Populiariuose leidiniuose ar plačiajai publikai skirtuose tekstuose tebėra gajūs sovietmečiu įsitvirtinę stereotipai. Ypač tai pastebima skaitant klasikais pripažintų dailininkų meninio palikimo vertinimus. Tam tikrus poslinkius liudytų tik kelios jubiliejinės retrospektyvos ir jų katalogai. Pavyzdžiui, parodos, skirtos Juozo Mikėno (2001, Lietuvos dailės muziejus (toliau – LDM), parodos aut. Giedrė Jankevičiūtė, Elona Lubytė), Antano Gudaičio (2004, LDM, parodos aut. Lolita Jablonskienė, Jolita Mulevičiūtė), Liudo Truikio (2004, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus ir Teatro, muzikos ir kino muziejus, parodos aut. Radvilė Racėnaitė, Raimonda Širvinskienė) šimtmečio jubiliejams. Minėtos ekspozicijos ne tik gerokai išplėtė šių žinomų autorių įprastą kūrybos spektrą, bet ir pateikė naujų probleminių pjūvių, skatinančių kitaip pažvelgti ne tik į klasikų palikimą, bet taip pat ir į to palikimo formavimosi ir funkcionavimo kontekstą. Tai pavyzdžiai, akivaizdžiai rodantys, kad apgalvotas mėginimas peržiūrėti ar perrašyti iškilių XX a. Lietuvos dailės kūrėjų biografijas leidžia atnaujinti požiūrį į nacionalinės kultūros modernėjimą ir jo kelius, suaktualina žinomų autorių chrestomatinius kūrinius, atveria probleminius pjūvius, susijusius su vadinamosiomis tarpdalykinėmis studijomis, kitaip tariant, susieja artimais ryšiais dailės istorijos ir kitų kultūros, visuomenės gyvenimo sričių tyrinėjimus.

Iškiliųjų XX a. Lietuvos dailės veikėjų sąrašas nėra ypač ilgas. Tačiau tokios asmenybės kaip Vytautas Kazimieras Jonynas, Antanas Samuolis, Antanas Žmuidzinaičius, dar keletas kitų laukia naujo žvilgsnio ir įvertinimo. Svarbi vieta tarp šių kūrėjų tenka skulptoriui, grafikui, aktyviam dailės gyvenimo veikėjui Petriui Rimšai.

Susidomėjimas jo asmenybe ir veikla niekada nebuvo nublūgęs. Tiesa, pastaraisiais metais daugiau gilnamasi ne į jo kūrybos visumą, bet į atskiras jos sritis – vaikų knygų iliustracijas, taikomosios dailės dirbinius, medalius ir ordinus. Toks specializuotas dėmesys leido sukaupti nemažai naujų duomenų, susijusių tiek konkrečiai su P. Rimšos kūryba, tiek su bendraisiais Lietuvos XX a. meno ir kultūros procesais. Kartu tai skatina iš naujo pažvelgti į P. Rimšos biografiją ir išryškinti iki šiol ignoruotus jos aspektus. Kai kuriuos iš jų kaip tik ir mėginama aptarti šiame tekste.

Net greitomis susipažinę su P. Rimšos (1881–1961) kūrybos istoriografija, nesunkiai pastebėsime, kaip ir kada susiklostė dailininko vertinimo schema. Nuo XX a. 3 dešimtmečio kristalizavęsis požiūris, kuris, beje, buvo pritaikytas ir kitiems autoriams, savarankišką kūrybos kelią pradėjusiems Lietuvos dailės draugijos veiklos epochoje, t. y. iki Pirmojo pasaulinio karo, buvo nuosekliai išplėtotas 7 ir 8 dešimtmečiais, įgijo klišės statusą ir faktiškai išliko iki šiol, nepaisant poslinkių P. Rimšos ir kitų jo kartos dailininkų palikimo tyrinėjimuose.

Kaip suvokė P. Rimšos kūrinius jo amžininkai XX a. pradžioje?

Lietuvių dailės draugijos parodose dailininkas eksponavo skulptūros kompozicijas, pristatė pirmuosius kuklius grafikos kūrinius. Atsiribojus nuo tuometinio nacionalinės kultūros konteksto ir pritaikius šiems kūriniams bendresnius vertinimo kriterijus, tektų pripažinti, kad tai geriausiu atveju mokinio įgūdžius liudijantys dailės pratybų pavyzdžiai. Tačiau nei amžininkams, nei vėlesniems vertintojams meninės kokybės klausimas nebuvo svarbus. Dėmesio centre atsidūrė kūrinių prasmė, jų simbolika, suprantama ir aktuali publikai. Žvelgiant reiklaus dailės eksperto akimis, tai atrodo paradoksalu, tačiau būtent pirmieji P. Rimšos kūrybos mėginimai, nepriklausantys meniškai brandžiausiems jo kūriniams, šiandien yra geriausiai žinomi. P. Rimšai (kaip, beje, ir Justinui Vienožinskiui ar Juozui Zikarui) suteiktas didžiulis avansas – jau pirmųjų aktualios simbolinės prasmės kūrinių pagrindu jis priskirtas prie nacionalinės dailės mokyklos pradininkų.

Vienas iš geriausiai žinomų P. Rimšos kūrinių yra kompozicija „Lietuvos mokykla 1864–1904 metais“, dažniausiai vadinama sutrumpintai – „Lietuvos mokykla“, kartais dar ir „Vargo mokykla“. Ankstyviausias šio darbo variantas eksponuotas pirmojoje Lietuvos dailės parodoje 1907 m. Nieko nuostabaus, kad meniškai gerokai netobulas, tačiau karščiausias aktualijas atliepiantis kūrinys – neseniai buvo pasibaigusi nemažų aukų pareikalavusi spaudos draudimo, slaptų kaimo mokytojų ir knygnešių epocha – kėlė nepaprastą susidomėjimą ir pelnė autoriui pačias nuoširdžiausias publikos simpatijas. P. Rimšos darbą iš parodos tuojau įsigijo žymus mecenatas Petras Vileišis. Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse skulptorius sukūrė patobulintą kompozicijos versiją. Dar vienas variantas padarytas 1921 m. Jis tiražuotas, kopijuotas, reprodukuotas įvairiais pavidalais – nuo fotografijų iki piešinių ir plakatų. XX a. 4 dešimtmečio pabaigoje šlovingajai P. Rimšos



P. Rimša. „Kėraslas“.

1917. Medis. 127x58x49. NėDM



*P. Rimša. Knygų atramėlė (viena iš poros)
„Satyras ir pelėda“ („Mintis“).*

1921. Atvirukas iš NėDM archyvo

skulptūrai nutarta suteikti monumentalų pavidalą. Dailininkas pagamino kelių metrų aukščio modelį, kurį ketinta išlieti iš bronzos ir pastatyti Kaune, prie Vytauto Didžiojo karo muziejaus esančiame Knygnešių sodelyje. Iki Antrojo pasaulinio karo sumanymo nepavyko įgyvendinti, tačiau jis nebuvo pamirštas ir P. Rimšos kompozicija pagal skulptoriaus parengtą autorinį modelį, išsaugotą Karo muziejuje, išlieta XX a. paskutiniame dešimtmetyje atkūrus Lietuvos nepriklausomybę. Ką tai liudija?

Simbolinės prasmės ir estetinio turinio santykio klausimą remdamasi kompozicija „Lietuvos mokykla“ kėlė Jolita Mulevičiūtė, pastebėjusi, kad šis kūrinys sudaro galimybę pereiti prie kitos, visai XX a. Lietuvos dailėi aktualios problemos – dailininko pripažinimo ir jo kūrybos vertinimo kriterijų klausimo². Tai tikrai svarbus aspektas, nušviečiantis ne tik tarpukario Lietuvos meno ir kultūros būklę, bet pasireiškęs ir XX a. II pusėje, faktiškai gyvas iki pat mūsų dienų. Tiesiogiai su šia problema susijęs ir kitas aktualus Lietuvos moderniosios dailės istorijos klausimas – oficialaus stiliaus pagrindų formavimosi tyrimas, kuriam P. Rimšos kūrybos studijos

teikia vertingos medžiagos. Šiuo požiūriu ypač vertinga ne tik P. Rimšos kūrinų suvokimo ir vertinimo analizė, bet ir jo darbų ikonografijos studijos. Jau ankstyvuosiuose kūriniuose išryškėjusį ikonografijos žodyną dailininkas varijavo faktiškai visą gyvenimą įvairių žanrų brandžiojo periodo darbuose – nuo medalių iki knygų iliustracijų, darydamas nemenką įtaką bendraamžių ir jaunesnės kartos dailininkų kūrybai. Iš P. Rimšos plakatų, iliustracijų, medalių ir skulptūrų Lietuvos tarpukario dailėje paplito charakteringi sprogstančios karklo šakelės, artojo ir sėjėjo, tekančios saulės motyvai. Šių motyvų populiarumas aiškėja iš visuomeninės dailės recepcijos tyrimų ir tiesiogiai siejasi su nacionalinio romantizmo įtaka oficialiojo stiliaus formavimui (-si). P. Rimšos darbai buvo išskirtinai mėgstami visuomenės, nes dailininkas sugebėjo atgimimo idėją išreiškiantiems motyvams suteikti dekoratyvų, lengvai suvokiamą, estetiškai patrauklų ir dėl to įsimintiną pavidalą, kartu perkeldamas į lietuvišką terpę bendruosius europinius nacionalinio neoromantizmo dailės principus. Akivaizdu, kad P. Rimšai ypač imponavo vokiečių bei austrų kūriniai, bet ne ką mažiau dailininkas domėjosi XX a. rusų ir lenkų daile. Kokiomis aplinkybėmis su ja susipažino, kokiais pavyzdžiais konkrečiai domėjosi, kiek jo interesai atitiko to meto kultūros madas – tai vis klausimai, į kuriuos laukiama aiškesnių tyrėjų atsakymų. Būtų netikslu tvirtinti, kad jie visiškai nutylimi³. Antai Ingrida Korsakaitė dar XX a. 8 dešimtmečio pradžioje atkreipė dėmesį į P. Rimšos kūrybos ryšį su *art nouveau* epocha, paminėjo stilistinius orientyrus, liudijančius apie susidomėjimą Aubrey'o Beardsley'o, vokiečių grafika⁴. Tačiau jos dėmesio centre buvo dailininko individualaus braižo ištakos ir formavimosi keliai. Tuo tarpu *art nouveau* konteksto gilesnis tyrimas leistų išsamiau pakomentuoti kitą būdingą, nuo pat pradžių P. Rimšos vertintojų iškeltą dailininko kūrybos savitumą – dailininko nuopelnus bent kelioms dailės sritims: skulptūrai, ypač medalininkystei, taikomajai grafikai. Tai tipiškas *art nouveau* idėjų suformuoto menininko universalumas, pasireiškęs ne tik sugebėjimu sėkmingai dirbti keliose dailės šakose, bet ir tolygiu dėmesiu tiek monumentaliajai dailei, tiek ilgą laiką marginaliniais laikytiems žanrams⁵. Žinoma, šis akivaizdus teiginys turėtų būti pagrįstas konkrečiais argumentais, iliustruojančiais P. Rimšos kūrybinės brandos aplinkybes, patirtas įtakas. Šiuo požiūriu mažokai analizuoti tiesioginiai šaltiniai – skulptoriaus epistolinis palikimas ir jo biblioteka. Jų teikiama medžiaga sugretinus su vėlyvomis dailininko mintimis, surinktomis Juozo Rimanto knygoje „Petras Rimša pasakoja“ (Vilnius, 1964), būtų įmanoma gana išsamiai aprašyti menininko brandos terpę. Nesiplečiant įdomumo dėlei galima paminėti dar netyrinėtą faktą apie P. Rimšos viešnages Rybiniškių dvarelyje, dabartinėje Latvijos teritorijoje, kur lankydavosi ir Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, jų abiejų dalyvavimą vietos menininkų kolonijos gyvenime (tokios kolonijos būdingos Vakarų Europos XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios kultūriniam gyvenimui). Nepakankamai ištirta ir Krokuvos aplinkos įtaka



P. Rimša. „Diena ir naktis“.

1922. Bronza. Viena iš dviejų statulėlių tuo pačiu pavadinimu (visąfigūrė versija) 1927 m. Lietuvos vardu padovanota popiežiui Pijui XI konbordato su Vatikanu pasirašymo proga. Fotografija iš NČDM archyvo



P. Rimša. „Skausmas“.

1916–1925. Fotografija iš NČDM archyvo

P. Rimšos, taip pat ir kitų Lietuvos dailininkų pažiūrų ir stiliaus formavimuisi. Atskiro dėmesio nusipelno P. Rimšos bendravimas ir bendradarbiavimas su Tilžėje gyvenusiu lietuvių mąstytoju ir literatu Vydūnu, kurio dėka dailininkas susipažino su simbolizmo ir *art nouveau* vokiečių kultūra, Rytų meniniu palikimu, pradėjo studijuoti japonų grafiką. Galima spėti, kad P. Rimša, Vydūno paskatintas pradėjęs gilintis į vokiečių kultūrą, vėliau, apie 1923–1925 m., važinėjo į Berlyną, kur išliejo pirmuosius bronzos kūrinius, išgijo nemažai vertingų knygų asmeninei bibliotekai, studijavo meno turtus, sukauptus galerijose ir muziejuose.

Art nouveau kontekstas leistų plačiau pažvelgti ir į dar du ypač svarbiais laikomus P. Rimšos meninio palikimo ypatumus – kūrybos sričių įvairovę ir stiliaus savitumą. Toks rakursas nekeltų jokie pavojaus dailininko pasiekimų išaukštinimui, atvirkščiai – leistų suteikti jam rimtesnį pagrindą.

Lietuvių dailės draugijos parodose pagarsėjęs skulptūros kompozicijomis, išmėginęs jėgas grafikos srityje, P. Rimša Pirmojo pasaulinio karo metais pasitraukė į Rusiją, kur ėmėsi įvairių žanrų taikomosios dailės. Būtent Rusijoje jis pagamino vadinamuosius tautiško stiliaus baldus – smulkiais ornamentais dekoruotą kėdę ir krėslą, sukūrė keletą knygų atramėlių. Šiuos darbus galima laikyti prototipais jo vėlesnių, XX a. 3 dešimtmečio, skulptūros kompozicijų, kurias ir amžininkai, ir vėlesni vertintojai vadino naujo tautinio meno pavyzdžiais, įprastais ir suprantamais lietuviui. Tačiau jei atsiversime 1925 m. Monzos parodos, kurioje lietuviai Adomo Varno dėka taip sėkmingai pristatė savo tradicinius kaimo meistrų kūrinius, katalogą, rasime nemažai P. Rimšos darbų stilistinių analogų, iš kurių vienas ryškesnių ir egzotiškesnių – Carlo Bugatti projektuoti baldai. Tiesa, negalima ignoruoti aplinkybės, kad P. Rimša iš tiesų nuosekliai ieškojo būdo suteikti savo kūriniams kuo daugiau lietuviškų bruožų. Antai kompozicijoje „Skausmas“ (1916–1925) jis pritaikė ne tik būdingą juostų ornamentą, bet ir pačių juostų motyvų. Būtent iš jų sudarytas alegorinės figūros apdaras. Vis dėlto P. Rimšos stiliaus originalumo klausimas skamba tuščiai, jei ignoruojamos akivaizdžios analogijos ne tik su minėtuoju C. Bugatti, bet ir su vokiečių benediktinų iš Maria-Laach abatijos dirbtuvių dirbiniais. Beje, pastarasis palyginimas parankus dar ir tuo, kad leidžia iliustruoti perėjimą iš *art nouveau* stiliaus į *art deco* stilių, – kurį mūsų istoriografijoje vis dar vengiama pripažinti organiška *art nouveau* tendencijų tąsa naujomis visuomenės ir kultūros sąlygomis.

Kol kas, nepaisant 1998 m. Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje surengtos parodos „*Art deco Lietuvoje*“, akivaizdžiai pademonstravusios P. Rimšos kūrybos sąsajas su šia stilistine kryptimi⁶, vis dar nepakankamai atsižvelgiama į pastarojo stiliaus reikšmę individualaus dailininko braižo plėtotei. Tuo tarpu *art deco* pavyzdžiai P. Rimšos dailėje rodo ne vien dailininko imlumą stilistiniams pokyčiams jo amžininkų kūryboje Vakaruose, bet ir apie jautrumą dailės rinkos konjunktūrai. XX a. 3 dešimtmetyje dailininkas sukūrė keletą alegorinio turinio kamerinių kompozicijų versijų, kurios net buvo pritaikytos valstybės reprezentacijai – 1927 m. Lietuvos vardu du kompozicijos „Diena ir naktis“ variantai padovanoti popiežiui Pijui XI konkordato su Vatikanu pasirašymo proga. Kitas reikalas, kad Lietuvoje nebuvo pakankamai išlavinto skonio ir finansiškai pajėgių užsakovų. Tai iš dalies paaiškintų P. Rimšos turnė po Didžiąją Britaniją ir JAV XX a. 4 dešimtmetyje. Ši kelionė – dar viena tyrimų tema. Prasminga paieškoti atsakymo, kodėl dailininkas persikvalifikavo į portretistus, kodėl šiuo laikotarpiu kūrė beveik išimtinai moterų ir mergaičių atvaizdus ir kodėl tarp užsienio lietuvių populiarūs kūriniai nepaskatino turtingų nepriklausomos Lietuvos Respublikos piliečių pasekti tautiečių iš Anglijos ir JAV pavyzdžiu.

Palietus opų dailininko ir užsakovo santykių klausimą, tuojau išryškėja dar vie-

nas itin aktualus P. Rimšos kūrybinės biografijos tyrimų aspektas – jo pilietinė ir politinė pozicija, įkūnyta XX a. 3 dešimtmečio plakatuose, atvirukuose ir medaliuose. Iki šiol rinkimų plakatai ir Vilniaus okupacijai skirta kūrinių grupė aptarinėjama labai aptakiai, apsiribojant siužetu, kūrinių atsiradimo techninių aplinkybių įvardijimu. Iki šiol net nėra aiškiai konstatuota, kad faktiškai visų P. Rimšos kūrinių Vilniaus okupacijos tema mecenatas buvo Lietuvos šaulių sąjunga. Nėra net sudarytas Šaulių sąjungos užsakytu sukurtų šio dailininko kūrinių sąrašas, nepaskelbti duomenys apie skulptoriaus dalyvavimą sąjungos veikloje, neišsiaiškinta, ar priklausė jis šiai paramilitarinei organizacijai, ar tik bendradarbiavo su šauliais kaip prijaučiantis jų ideologijai. Pastaroji aplinkybė, beje, leistų kitaip pažvelgti į P. Rimšos visuomeninį statusą tarpukario Lietuvoje ir į jo padėtį pirmojo sovietmečio ir antrosios sovietų okupacijos metais.

Nepaisant šaltinių gausos, akivaizdžiai nepakanka medžiagos remiantis P. Rimšos pavyzdžiu analizuoti dailininkų visuomeninį statusą tarpukario Lietuvoje. Viena vertus, jis buvo bene vienintelis nacionalinės dailės pradininko šlovę turėjęs dailininkas, gyvenęs iš kūrybinių honorarų. Kita vertus, viena minėtos kelionės po JAV didmiesčius priešasčių buvo finansinė nauda. Vadinasi, net valstybiniai užsakymai ir klasiko statusas negalėjo garantuoti pakankamo pragyvenimo šaltinio.

Nuodugnesnių tyrimų reikalautų ir pati klasiko statuso samprata, jos atributai tarpukario Lietuvoje ir sovietmečiu. Įdomu panagrinėti, kaip konkrečiai pasireiškė oficialus pripažinimas nepriklausomybės ir okupacijos metais. Iš tokios analizės turėtų išplaukti ir argumentai, pagrindžiantys dailės klasiko poziciją naujųjų dailės tendencijų atžvilgiu XX a. 4 dešimtmetyje ir klasiko laikyseną kultūrinės priespaudos metais, pradedant nuo pirmosios sovietų okupacijos, t. y. per Antrąjį pasaulinį karą ir Stalino diktatūros laikotarpį, ir 6 dešimtmečio II pusėje. Pagrindiniai P. Rimšos biografijos faktai, leidžiantys atsakyti į pastaruosius klausimus, žinomi, tačiau platesnei interpretacijai dar trūksta duomenų. Išsamus P. Rimšos gyvenimo ir kūrybos aptarimas turėtų paskatinti naujai pažvelgti ir į kitų jo kartos menininkų laikyseną ir likimą.

Akivaizdu, kad P. Rimša tikėjo romantine menininko vizija, paveldėta iš XIX a. Jis jautėsi kitoks negu daugelis visuomenės narių ir siekė pabrėžti savo kitiškusumą apranga, elgesiu, gyvenimo būdu ir stiliumi. Pakanka prisiminti, kad P. Rimša, įsikūręs racionalizmo stiliaus architektūros daugiabutyje, anonimiškų formų minkštus baldus apdengė kaimo audėjų austais audiniais, sienas papuošė tradicinėmis juostomis. Interjerą papildė jo paties darbo unikalūs mediniai baldai. Tai buvo fonas jo kūriniams, kurių apsuptyje gyveno. Butas buvo persunktas XX a. pradžiai būdinga romantine dvasia, kuri skatino dailininkus ir dailės mėgėjus mistifikuoti kūrybą, o kartu ir amatininko rankų darbą, suteikiant taikomosios dailės ir tradicinių amatų dirbiniams išskirtinumo, ypatingo dvasingumo ir unikalumo aurą.

Nieko stebėtino, kad tokioje teatrališkoje aplinkoje gyvenančio menininko vienas pomėgių buvo karnavalo kostiumų gamyba. Šį P. Rimšos pomėgį ir jo kontekstą, kaip būdingą epochos kultūros elementą, aptarė Jolita Mulevičiūtė⁷. Kita vertus, kaip minėta, P. Rimša buvo ne tik bohemos narys, bet taip pat įtakingas viešojo gyvenimo veikėjas. Tad P. Rimšos biografija atskleidžia kultūrinio elito formavimosi tendencijas, susiklosčiusias nepriklausomoje Lietuvoje ir paradoksaliai išlaikiusias kai kuriuos būdingus elementus ir sovietmečiu. Pastarąjį perėjimą ir jo ypatumus taip pat leistų apčiuopti tiek paties dailininko pasisakymai, tiek ir kryptingi epochos dokumentinių liudijimų tyrimai, rodantys, koku būdu naujasis režimas savo tikslams sugebėjo pritaikyti klasikos statusą įgijusį kultūros palikimą ir pačius jos kūrėjus.

Net schemiškas ir lakoniškas Petro Rimšos biografinės studijos apmatas rodo, kad Lietuvos XX a. dailės istorija iš esmės tik pradėta rašyti. Tačiau esamas faktinės medžiagos kiekis ir kai kurios įžvalgos leidžia ieškoti naujų probleminių pjūvių ir pildyti baltas dėmes, paliečiant net tokias skausmingas temas, kaip kūrėjo atsakomybė, dailės ir politikos sąsajos, kurių atgarsiai pasirodė populiarioje spaudoje, bet kurių iki šiol mūsų akademinėje historiografijoje buvo apdairiai vengiama⁸.

Išnašos

¹ Plg. I. Korsakaitė, „Naujai apie dailės gyvenimą XX a. pirmoje pusėje“, *Kultūros barai*, 2003, nr. 12, p. 83–88. Taip pat žr. naujausią Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrybos apžvalgą: R. Andriūšytė-Žukienė, M. K. Čiurlionis: tarp simbolizmo ir modernizmo, Vilnius, 2004.

² J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001, p. 28–30.

³ Nacionalinio romantizmo fenomeną ir jo ypatumus XX a. pradžios Lietuvos dailėje viena pirmųjų nuosekliau pradėjo tyrinėti Laima Laučkaitė (žr. L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, Vilnius, 2002).

⁴ *XX a. lietuvių dailės istorija 1900–1940*, t. 1, Vilnius, 1982.

⁵ Plg. G. Jankevičiūtė, „Creating National Style: the Revival of Traditional Crafts in Lithuania“, *Centropa (New York)*, 2004, vol. 4, no. 3, p. 254–266; G. Jankevičiūtė, „Meno ir amatų sąjūdžio aidai XX a. pradžios lietuvių dailininkų kūryboje bei veikloje“ / „Echa ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła w twórczości i działalności artystów litewskich początku XX wieku“, *XX a.*

pradžios Vilnius: modernėjančios kultūros židinyms (Dailės istorijos studijos, t. 1), sudaryt.

L. Laučkaitė, Vilnius, 2004, p. 113–129.

⁶ *Art deco Lietuvoje*, katalogas, sudaryt. ir įžangos aut. G. Jankevičiūtė, Kaunas, 1998.

⁷ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001, p. 55–60.

⁸ Plg. nuomones dėl Vinco Grybo nuopelnų Lietuvos kultūrai (A. Merkevičius, „Skulptorius Vincas Grybas: Lietuvos valstybingumo šlovintojas ir... uolus jos nepriklausomybės duobkasy (1890–1941)“, *Kauno diena*, 1995-07-21; D. Jurgutienė, R. Grušienė, „Politinės pažiūros nublinksta prieš puikų Vinco Grybo talentą“, *Valsčius*, 1995-10-06) arba publikacijas apie skandalą, lydėjusį Juozo Mikėno 100-mečio minėjimą (R. Mikšionienė, „Skulptoriaus J. Mikėno šimtmetis kelia aistringas diskusijas“, *Lietuvos rytas*, priedas „Mūzų malūnas“, 2001-12-11; A. Jablonskienė, „J. Mikėnas „pagerbtas“ palyginimu su nacių pakalikais“, *Respublika*, 2001-12-12; „Trūkinėjanti tradicija“, diskusija prie apskrito stalo, *7 meno dienos*, 2002-01-04).

How Should One Write about Petras Rimša Today?

Giedrė Jankevičiūtė

A great number of books and articles witness a distinct turning point in the 20th century art historiography of Lithuania during recent fifteen years. The new ideas and interpretations, however, favorably accepted and demonstrating their weighty say in an academic milieu, push their way to the public slowly and with difficulty. Popular publications or articles targeted at the broad public speak of the tenacity of the stereotypes which have taken deep root in the Soviet period. The best telling examples are the appreciations of the artistic heritage of the artists recognized as classics.

The list of distinguished art figures of the 20th-century Lithuania is not particularly long. However, such names as Vytautas Kazimieras Jonynas, Antanas Samuolis, Antanas Žmuidzinavičius and some others look forward to a new glance and appreciation. An important place among these creators of art belongs to Petras Rimša, a sculptor, graphic artist and an active figure in the life of art. A concern for his personality and activities has never subsided. It's true that in recent years the interest is concentrated not on the whole of his work but rather on its separate fields - illustrations for children's books, applied art articles as well as medals and orders. This kind of special attention made possible to accumulate quite a number of new data associated both with P. Rimša's specific work and general processes of the 20th-century art culture in Lithuania. It stimulates one to cast a fresh glance at P. Rimša's biography and bring out the aspects ignored up to now. It is some of them that this text aims to discuss.

At the end of the publication the author asserts that even a schematic and laconic sketch of the study of P. Rimša's eventual biography shows that the 20th century art history of Lithuania came to be practically written only now. The amount of the factual material and some of the insights, however, open new possibilities to search for new problematic sections and fill up white spots, touching upon such painful themes as the responsibility of an art creator, connections between art and politics the comments on which have appeared in popular press but which are still being cautiously avoided in our academic historiography up to this day.

Viktoras Liutkus

Antano Samuolio mįslės

Manau, nesuklysiu sakydamas, kad tapytojo Antano Samuolio (1899–1942) kūryba ir gyvenimo istorija iki šiol Lietuvos dailėtyrai tebėra viena iš mįslingiausių mūsų moderniosios tapybos problemų. Daug klausimų kelia ir patys kūriniai, ir jų likimas dailininkui mirus.

Ką turime?

Vienas talentingiausių tarpukario tapytojų paliko mums kuklų (žinomų) paveikslų kiekį. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus saugo 31 A. Samuolio paveikslą. Lietuvos dailės muziejus turi 7 tapytojo darbus, tarp jų – ir garsiąją „Baltąjąobelį“. Kolekcininkų, privačių asmenų rinkiniuose dar galima būtų rasti daugiau negu 10 dailininko paveikslų. Kai kuriuos kūrinius žinome iš reprodukcijų, paminėjimų spaudoje (ne visų iš jų saugojimo vieta žinoma). Tad pirmoji užduotis jau yra: net ir turint tokį nedidelį kiekį išlikusių A. Samuolio kūrinių, niekas iki šiol nemėgino tiksliai jų, taip pat kūrinių saugotojų, saugojimo vietų suregistruoti. Dėl to kilo nemažai spėlionių ir neaiškumų.

Antras klausimas esminis: ar tik toks liko A. Samuolio tapybos palikimas? Paskutiniu jo kūriniu laikomas „Ligonis“, sukurtas 1937 m., dailininkui jau gydantis nuo džiovos Aukštosios Panemunės sanatorijoje. Ne kartą iš įvairių asmenų teko girdėti, kad dar kažkur turėtų būti nežinomų A. Samuolio darbų, tačiau niekas negalėjo nors kiek konkrečiau savo spėlionės pagrįsti – kur ir kiek?

Kelti dailininko kūrinių kiekybės klausimą verčia kai kurie dėmesio verti paliudijimai. Keletą iš jų pateiksiu.

A. Samuolio amžininkas ir bendražygis V. Vizgirda, 1933 m. aplankęs A. Samuolį jo namelyje Vaisių g. 14A, rašė, kad „visur paveikslai: ant sienų, grindų, lovos, pasieniais“ ir citavo tapytoją: „paveikslų yra, tik nėra kur jų dėti“ (Žr. Menas, dailininkas ir visuomenė, *Naujoji Romuva*, 1933, nr. 149–150, p. 894.). Tokį įspūdį,