

Dailės paroda kovų dėl atminties lauke

Giedrė Jankevičiūtė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
giedre.jankeviciute@lkti.lt

——— Straipsnis grindžiamas įsitikinimu, kad Lietuvos kultūros lauke vis labiau pastebimos istorinės dailės parodos ir didėjanti jų įtaka visuomenei gali lemti dailės istorijos ir jos konteksto apmąstymų ribas: ugdo žiūrovų jautrumą artefaktams, skatina ir iš dalies tenkina kultūros istorijos, visuomenės ir politikos pažinimo poreikį. Imanentiška meno savybė – nuolatinis vizualaus artefakto judėjimas iš (visiško) nematomumo į (dalinį) matomumą – skatina svarstymus apie meno parodos reikšmę ir poveikį, perteikiant „nepatogią“, todėl nutylėtą, iškreiptą atmintį. Kol praeities fragmentas neatpažįstamas, jis negali būti aktualus. Paroda, supažindindama žiūrovą akis į akį su pamirštos tikrovės artefaktais, ją priartina, nuspalvina, išryškina. Straipsnyje, pateikiant atvejo studiją – teksto autorės kuruotas parodas, skirtas Antrojo pasaulinio karo metų Lietuvos menui ir meniniam gyvenimui, siekiama bent iš dalies atsakyti į klausimą, kiek aktualus, paveikus ir prasmingas yra „nepatogių“ istorinių temų komunikavimas meno parodoje, kurios neatsiejama dalimi yra katalogas. Pateikiami pasirinktų parodų organizavimo motyvai, trumpai apibūdinamas jų turinys, struktūra, sklaidos formos ir metodai.

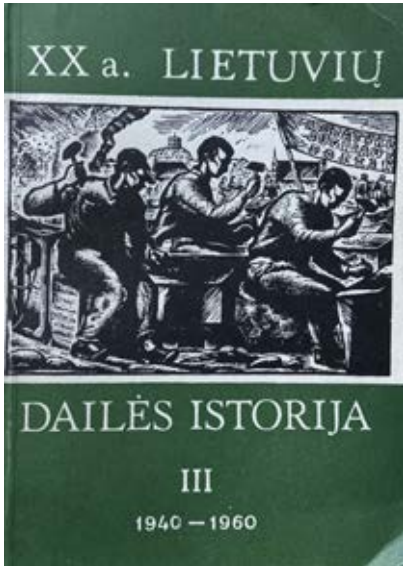
Reikšminiai žodžiai: konfliktiška atmintis, katalogas, kuratorystė, nepatogus paveldas.

Apie XX a. vidurio Lietuvos dailės užmaršties būvį ir parodos naudą jį įveikiant

XX a. vidurio Lietuvos dailės paveldas yra palyginti nemažas, dalį šiais sudėtingais metais sukurtų artefaktų dar amžininkai priskyrė nacionalinio dailės paveldo aukso fondui ir jie jame lieka iki šiol. Tai verčia suklusti, turint omenyje, kokie išskirtinai nepalankūs meninei kūrybai buvo tie metai – prievartos, represijų, konfliktų, karo veiksmų, intensyvios migracijos, drastiškų socialinių eksperimentų, valstybės žlugdymo, jos piliečių naikinimo ir pavergimo laikotarpis. Menininkai, kaip ir absoliuti dauguma Lietuvos piliečių, patyrė bauginimus, represijas, skurdą. Žydai buvo kalinami ir žudomi, lenkus nacių valdžia išstūmė iš viešosios erdvės, apsunkindama kūrybos sąlygas ir atimdama jos viešinimo bei sklaidos galimybes. Po karo sovietų valdžia juos privertė išvykti iš Vilniaus į Lenkiją. Dauguma lietuvių menininkų palūžo, vieni noriai, kiti ne, kolaboravo su naciais ir sovietais, derindamiesi prie jų keliamų reikalavimų, o karo pabaigoje aktyviausieji ir veržliausieji pasitraukė į Vakarų. Meninės kultūros istorikams šis laikotarpis kelia daugybę klausimų tiek makrolygmeniu, tiek mikrolygmeniu, siūlo platų temų spektrą nuo lokaliai aktualių atskirų menininkų išgyvenimo strategijų analizės iki transnacionalinio lygmens meno kūrybos ir jos sklaidos politinės diktatūros sąlygomis tyrimu, jau nekalbant apie padalyto kultūros paveldo keliamus klausimus. Meninės kultūros tyrėjams šis istorinis tarpsnis yra išskirtinai įdomus. Vis dėlto akademiniai iššūkiai ir juos lydintis atradimo džiaugsmas tik iš dalies kompensuoja negatyvias emocijas, kurias palieka slegianti šaltinių studijų patirtis: gausūs dokumentiniai patvirtinimai apie menininkams ir jų aplinkos žmonėms tekusius išbandymus, jų patirtas kančias, apie palaužtus talentus, gabių žmonių susitaikymą su prievarta ir net aktyvų kolaboravimą su okupacinėmis valdžiomis, nulėmtą įvairių sudėtingų aplinkybių – baimės dėl savęs ir artimųjų, troškimo įtikti, patikti, išgarsėti, praturtėti, padaryti sėkmingą karjerą, siekio įgyti galios svertų. Menininkų oportunistinio, bendradarbiavimo su okupaciniais režimais, išitraukus į Lietuvos valstybei priešišką politinį veikimą, faktai negatyviai veikia visus, kurie Lietuvos meninį paveldą suvokia kaip reikšmingą savo tapatybės dėmenį, atitinkamai linksta heroizuoti jo kūrėjus ir

kūrėjas. Tai neišvengiamai siaurina tyrėjų ratą ir komplikuoja tyrimų rezultatų sklaidą ir jų recepciją visuomenėje. Akademinei aplinka tokiais tyrimų rezultatais domisi ir iš esmės juos priima palankiai, tačiau visuomenėje jie dažnai sukelia atmetimo reakciją, traktuojami kaip pastanga išbalansuoti nusistovėjusią vertybių pusiausvyrą, deheroizuoti praeitį. Tai lėtina XX a. vidurio Lietuvos meninės kultūros istorijos tyrimus ir jų apibendrinimus¹. Paradoksalu, bet šio įdomaus laikotarpio dailės vienintele sinteze tebėra prieš daugiau kaip trisdešimt metų Ingridos Korsakaitės ir Irenos Kostkevičiūtės suburtos dailėtyrininkų grupės (be sudarytojų, tekstus rašė ir priedus rengė Laima Cieškaitė, Lolita Jablonskienė, Giedrė Jankevičiūtė, Gražina Kliaugienė, Viktoras Liutkus, Gražina Martinaitienė, Jolita Mulevičiūtė, Laima Petrusevičiūtė, Jūratė Savickaitė, Lijana Šatavičiūtė) parengtas tritomės *XX a. lietuvių dailės istorijos* trečiasis tomas *Lietuvių tarybinė dailė, 1940–1960* (1990). Knyga buvo baigta ruošti gorbачiovinės „perestroikos“ metais. Tekstai ir iliustracinė medžiaga įteikti „Vagos“ leidyklai, pirmųjų dviejų *XX a. lietuvių dailės istorijos* tomų dailininkas Vilius Armalas pradėjo kurti knygos maketą. Tačiau grupės vadovės sustabdė

1 Labiausiai Antrojo pasaulinio karo ir ankstyvojo pokario meninės kūrybos ir jos sąlygų tyrimus yra išplėtoję lietuvių literatūros tyrinėtojai (Solveiga Daugirdaitė, Rimantas Kmita, Vytautas Kubilius, Manfredas Žvingzdas ir kt.). Pastaruoju metu pastebimas suaktyvėjęs domėjimasis žydų literatūra (Mindaugas Kvietkauskas, Lara Lempert). Muzikologė Vytautė Markeliūnienė savo daktaro disertacijoje „Lietuvos muzikinio teatro raida istorijos pervartų laikotarpiu: 1940–1945 m.“ (2007) apžvelgia vienos iš muzikos sričių – operos ir operetės – plėtotę nacių okupacijos sąlygomis. Ankstyvojo sovietmečio muzikinį gyvenimą tyrinėja Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė. XX a. vidurio dailės tyrimai vyksta, tačiau aiškesnė vizija tik pradama formuoti. Tuo atžvilgiu, be šio straipsnio autorės tekstų (Giedrė Jankevičiūtė, „Istorijos prieglobstyje: apie retrospektyvizmą II pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje“. In *Dailės istorijos studijos*, t. 6, *Vaizdo kontrolė*, sud. Erika Grigoravičienė (Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014), 170–199; Giedrė Jankevičiūtė, „Dailininkas politikos spąstuose: Lietuva 1939–1944 m.“, *Menotyra*, t. 25 (4) (2018): 317–338; Giedrė Jankevičiūtė, „Dujokaukės įvaizdis Lietuvos XX a. 4 dešimtmečio vizualinėje kultūroje: karo nuojautos ženklai“, in „Kaukė ir veidas“, sud. Tojana Račiūnaitė, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 96 (2020): 260–285; Giedrė Jankevičiūtė, „Karo pėdsakai Vilniuje“, *Naujasis Židinys-Aidai 2* (2020): 31–37; Giedrė Jankevičiūtė, „Through the eyes of witnesses: visual evidence of the ghetto life in Vilnius and Kaunas during World War II“, in *Art and the Holocaust: Reflection for the common future*, edited by Marina Gehta (Rīga: Museum Jews in Latvia, Rīga Jewish community, 2021), 36–48 ir kt.), reikšmingi Rasos Antanavičiūtės paminklu, Marijos Drėmaitės, Karolio Kučiausko architektūros ir urbanistikos tyrimai. Juos papildo istorikų darbai, pavyzdžiui, Dangiro Mačiūlio propagandos, kolektyvinės istorinės atminties metamorfozių studijos (Dangiras Mačiulis, „Lietuvių kolektyvinės atminties vaizdiniai sovietinėje propagandoje Sovietų Sąjungos–Vokietijos karo metu“, *Lietuvos istorijos metraštis*, nr. 2 (2010): 93–112; Dangiras Mačiulis, „1939-ieji: lietuviai „atranda“ Vilnių arba kolektyvinės atminties erdvės kūrimas atgautoje sostinėje“, in *Atrasti Vilnių: skiriama Vladui Drėmai*, sud. Giedrė Jankevičiūtė (Vilnius: VDA leidykla, 2010), 163–180). Vertingi vizualinių šaltinių rinkiniai: *Vilnius 1944: Jano ir Januszo Buthaku archyvas*, sud. Margarita Matulytė (Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009), *Vilnius dailėje 1939–1956*, sud. Rima Rutkauskienė (Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2019).



1.

Knygos *XX a. lietuvių dailės istorija* trečio tomo *Lietuvių tarybinė dailė 1940–1960* viršelis, Vilnius, 1990, dail. Vilius Armalas, Jono Kuzminskio raižinys *Vilniaus atstatymas*, 1945

Front cover of the book *Lithuanian Art History*, v. 3: *The Art of Soviet Lithuania 1940–1960*, Vilnius, 1990. Design: Vilius Armalas. The cover features Jonas Kuzminskas' etching *Rebuilding Vilnius*, 1945

įsibėgėjantį leidybos procesą. Taip pasielgti jas paskatino Sąjūdžio epochos pokyčiai, leidę į kolonijinio laikotarpio Lietuvos dailės istoriją pažvelgti atmetus sovietinės cenzūros suvaržymus. Nutarusios, kad tekstai, parašyti orientuojantis į sovietų propagandistų nustatytą kanoną, nebeaktualūs, tomo sudarytojos atsiėmė rankraštį iš leidyklos. Jų sprendimui pasipriešino jaunesnės kartos knygos bendraautorės, mačiusios ją visų pirma kaip vertingą faktografinį šaltinį, bet taip pat ir kaip išliekamąją vertę turintį vėlyvojo sovietmečio menotyros pavyzdį. Po įtemptų diskusijų veikalą nuspręsta išleisti be iliustracijų nedideliu tiražu rotaprintine spauda ant pigaus popieriaus, t. y. kiek įmanoma mažesnėmis sąnaudomis, adresuojant tiems, kurie sugebės atpažinti cenzūros padiktuotas teksto vietas, o kruopščiai sutelktą faktografinę informaciją integruos į naujus tyrimus [1 il.]. Laikas parodė, kad sprendimas buvo teisingas: knyga iki šiol išsaugojo aktualaus faktografinio šaltinio statusą. Dėl nedidelio tiražo ir materialiojo kūno ypatumų leidinys tapo dar ir bibliografinė retenybe, įgydamas papildomą, rengėjų nenumatytą vertingą savybę.

Knyga pasitarnavo ne vienam šiuolaikiniam tyrimui, tačiau, dylant joje minimų artefaktų gyvajai atminčiai, ja naudotis vis sunkiau: viešosiose

erdvėse XX a. vidurio dailės kūrinių beveik neliko, Grūto parko socialistinio realizmo dailės ekspozicija, kaip ir muziejuose rodomi pavieniai šio laikotarpio dailės pavyzdžiai neleidžia suvokti visumos vaizdo², dėl to ir dailės parodos, reikalaujančios pasiruošusio žiūrovo, nesulaukia pakankamai plataus atgarsio, neįkvepia viešų diskusijų, mažai skatina tolesnius tyrimus. Kitaip sakant, norint suvokti XX a. vidurio Lietuvos dailės paveldą ir jo funkcionavimo visumą, kritiškai ją įvertinti ir pasiūlyti naują tos visumos vaizdą, leidžiantį ją paversti šiuolaikinės visuomenės savastimi ir reprezentuoti muziejuose³, šį paveldą pirmiausia reikėtų artikuliuotai pristatyti didesnės apimties apibendrinančioje parodoje ar net parodose (parodų cikle) su ekspoziciją (-as) lydinčiais iliustruotais katalogais, pateikiančiais kritinius specialistų tekstus. Tokiam projektui būtų reikalingas valingas strateginis sprendimas ir atitinkamas finansavimas, leidžiantis atlikti trūkstamus tyrimus, sutelkti reikiamus artefaktus ir juos patraukliai instaliuoti parodoje.

Būtinybę viešinti užmaršinto laikotarpio dailės paveldą būtent parodose ir jų kataloguose, dokumentuojant artefaktus ir taip, viena vertus, pagrindžiant savas interpretacijas bei išvadas, kita vertus, pasiūlant medžiagą tolesniems tyrimams, aštriai pajutau vos pradėjusi tirti Antrojo pasaulinio karo, t. y. pirmosios sovietų okupacijos ir nacių užimtą Lietuvą, daile. Publikacijos itin kuklios vizualinės medžiagos pateikimo galimybes turinčiuose akademinuose leidiniuose⁴ paskatino ieškoti būdo paskelbti tyrimui svarbių dailės kūrinių vaizdų rinkinius, kad jie taptų prieinami visiems besidomintiems ir padėtų formuoti kritinį diskursą. Juo labiau kad prie artefaktų pateko ne vien valstybinėse atminties institucijose, bet ir privačiose kolekcijose saugomi, kitaip sakant, ribotai pasiekiami, tapybos, skulptūros,

2 Ankstyvojo sovietmečio dailės viešinimui reikšminga Vido Poškaus kuruota paroda *Revizija* (2020, VDA parodų salė „Titanikas“), Antrojo pasaulinio karo metų ir pokario dailės daliniam pažinimui – Rimos Rutkauskienės kuruota paroda *Vilnius dailėje, 1939–1956* (2019, Vilniaus paveikslų galerija).

3 Problemos šiuo požiūriu neišsprendė 2019 m. atnaujinta Lietuvos nacionalinės dailės galerijos XX a. II p. – XXI a. meno nuolatinė paroda. Mažoje erdvėje suspaustas XX a. vidurio dailei skirtas skyrius „Sprogimas“ pristato ne tiek charakteringiausias laikotarpio dailės pavyzdžius, o labiau žinovų žvilgsniui skirtas keistenybes ir anomalijas.

4 Plg.: Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuvos dailė vokiečių okupacijos metais 1940–1944 m.“, *Menotyra*, t. 14 (2) (2007): 60–83; Giedrė Jankevičiūtė, „Facing the New Myths: on Lithuanian Art in 1940–1941“, in *Meno istorija ir kritika / Art History and Criticism*, t. 3, *Menas ir politika: Rytų Europos atvejai / Art and Politics: Case-studies from Eastern Europe*, sud. Linara Dovydaitytė (Kaunas: VDU leidykla, 2007), 26–36; Giedrė Jankevičiūtė, „Lietuva 1939–1944 m.: valdžios ženklai“, *Menotyra*, nr. 3–4 (2009): 130–149; Giedrė Jankevičiūtė, „Dailė kaip propaganda: 1939–1941 m.“, *Darbai ir dienos* 52 (2009): 121–139.

grafikos, taikomosios dailės ir dizaino kūriniai, taip pat spaudos iliustracijos, fotografijos, kino dokumentika, atvirukai, filatelijos eksponatai, plakatai, skelbimai ir kiti smulkūs efemerai, nugulę įvairiose saugyklose ir niekaip necirkuliuojantys Lietuvos kultūros istorijos lauke, nes iki pat XXI a. pradžios jų sklaidą varžė požiūris, sureikšminęs artefakto estetinę vertę ir užtemdęs kitas jo prasmes ir reikšmes. Manyta, kad ši vizualinė produkcija, savo estetinė verte neprilygstanti dailės kūriniais, kurta trumpalaikiam vartojimui, o ne amžinam saugojimui, nėra pakankamai reprezentatyvi, kol vis plačiau išsišaknijančios socialinės dailės istorijos idėjos šį požiūrį pakeitė ir padėjo suprasti, kad įvairiarūšės istorinės informacijos nešėjais yra visi artefaktai, nepriklausomai nuo jų atlikimo technikos ir medžiagos, kartais net ir estетinių savybių, nors dažniausiai estетinė kokybė visgi prisideda prie atvaizdo populiarumo⁵. Kintantis žvilgsnis užaštrino ne tik visuomenei, bet ir profesionalams – muziejininkams, parodų kuratoriams, dailės istorikams – artefaktų, naujai įgijusių nepažįstamo, vizualinio šaltinio statusą, pažinimo poreikį. Tai sutapo su mano nuostata ir akademiniais interesais. Kitų šalių geraisiais pavyzdžiais paremtą įsitikinimą, kad tinkamiausias būdas pavišinti kvestionuojamus šaltinius yra būtent katalogas, t. y. spaudinys, leidžiantis publikuoti tiek vizualinių šaltinių rinkinį, tiek jo komentarus, sustiprino pozityvi praktinė patirtis, gauta išitraukus į sąlyginai nedidelį šv. Kazimiero kulto ir jo atvaizdo tyrimams skirtą tarpdalykinį projektą, kurio rezultatai buvo apibendrinti ir pavišinti trimis viena kitą papildančiomis formomis: mokslinėje konferencijoje, joje skaitytų pranešimų pagrindu parengtame straipsnių rinkinyje ir parodoje su išsamiu katalogu, pristatančiu pirmą kartą į visumą sutelktus artefaktus ir jų interpretacijas⁶.

Trys su puse parodos

Antrojo pasaulinio karo Lietuvos dailės ir dailės gyvenimo tyrimų rezultatus sistemingai skelbiu akademinuose straipsniuose, ketinu juos apibendrinti monografijoje, tačiau šio proceso neišsivaizduoju be parodų (kol

5 Grafinio dizaino artefaktų ir kitų meniniu požiūriu vertingų efemerų tyrimams ir pvertinimui nusipelnė atskiras grafinio dizaino sritis tyrę grafikai Juozas Galkus, Audrius Klimas, grafinio dizaino kolekcininkai ir pirmųjų jo parodų rengėjai Kęstutis Gvalda, Vilius Puronas, dizaino istorikė Karolina Jakaitė; spaudos iliustracijų tyrimams reikšmingi šio straipsnio autorės darbai; procesą paskatino jau XX a. pabaigoje suintensyvėjusi filokartijos ir numizmatikos tyrimų plėtotė.

6 Plg. Giedrė Jankevičiūtė, „Šv. Kazimiero atvaizdas XX a. Lietuvos dailėje ir 1943 m. konkursas“, in *Šventasis Kazimieras istorijos vyksme. Įvaizdis ir refleksija*, sud. Paulius Subačius (Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2006), 75–84; Neringa Markauskaitė ir Sigitas Maslauskaitė, sud., *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje*, katalogas (Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009).



2.

Parodos *Po raudonąja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.* katalogo viršelis, dizainerė Julija Reklaitė

Catalogue cover for the exhibition *Under the Red Star: Lithuanian Art 1940–1941*. Design: Julija Reklaitė

kas jų pavyko surengti tris su puse), kurios leidžia patikrinti hipotezes, išbandyti skirtingus būdus artikuliuoti kitų anksčiau neidentifikuotus ir neaprašytus artefaktus, taip pat su(si)kurti diskusijų erdvę tyrimui aktualiais klausimais. Šiame poskyryje apibūdinami šių parodų rengimo motyvai, turinys, pirminės reakcijos į jose pateiktą medžiagą ir jos interpretacijos.

Pirmojoje parodoje *Po raudonąja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.*, surengtoje 2010 m., pristačiau per vienerius sovietų okupacijos metus, t. y. nuo 1940 m. vasaros vidurio iki 1941 m. vasaros pradžios, sukurtą vizualinę produkciją ir jos funkcionavimą, taip pat laikotarpio dramą liudijančius dailininkų likimus. Ją priėmė Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, pasiūlęs ją instaliuoti su politine Lietuvos istorija labiausiai susijusiame muziejaus padalinyje – Istorinėje Lietuvos Respublikos Prezidentūroje. Parodos atidarymas, suteikiant jam papildomo simboliinio svorio, buvo priderintas prie sovietų okupacijos 70-mečio: ji veikė nuo 2010 m. birželio 15 d. iki 2011 m. liepos 15 dienos. Dėl nepalankiai susiklosčiusių aplinkybių parodos katalogas išėjo tik jai įpusėjus⁷ [2 il.]. Jame nėra tokiomis atvejais įprasto kūrinių sąrašo, tačiau reprodukuoti ir aprašyti visi

⁷ Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m. Under the red star: Lithuanian art in 1940–1941* (Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011).



3.
Parodos *Po raudonoja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.*
pirmoji salė, 2010, Arūno Baltėno nuotrauka

Room One at exhibition *Under the Red Star. Lithuanian Art 1940–1941*, photo by Arūnas Baltėnas

parodoje panaudoti artefaktai, įskaitant kontekstines fotografijas. Įtraukti taip pat kino ir garso eksponatai: stilų reprodukcijomis referuotas iš Lietuvos valstybės centriniam archyve saugomų filmuotų fragmentų (ši medžiaga paviėšinta pirmą ir iki šiol turbūt vienintelį kartą) specialiai parodai sumontuotas dokumentinis filmas (scenarijus Giedrės Jankevičiūtės, montažas Julijos Reklaitės), pasitarnavęs pristatomo laikotarpio politinio ir meninio gyvenimo kontekstui suvokti, begarsiams fragmentams pritaikytas ir atitinkamą nuotaiką kuriantis muzikinis garso takelis, kuriam panaudota Christofa Schlägerio kompozicija *Geräusch Gestalten (Triukšmo pavidalai)*. Acentuojant retrospektyvinį leidinio pobūdį, jis pavadintas *Parodos knyga*, o skyrių atsklandoms pritaikytos ekspozicijos nuotraukos. Knygos paskirtis – tiksliai parodos turinio ir struktūros dokumentacija, tad jos pabaigoje pateiktas ekspozicijos architektūrinis planas su trumpu parodos architektės ir knygos dizainerės Julijos Reklaitės komentaru. Komentaras nušvietė architektūrinės koncepcijos reikšmę parodos paveikumiui, kuratorės įvade išdėstyta parodos koncepciją papildė paaiškinimais apie ekspozicijos medžiaginės pusės simboliką.

Istorinės Prezidentūros pirmo aukšto sienos buvo padengtos pigiu rudu vyniojamuoju popieriumi, kuris panaudotas ir pasportuojant grafikos



4.
Parodos *Po raudonąja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.* kuratorė Giedrė Jankevičiūtė (dešinėje) ir architektė bei dizainerė Julija Reklaitė ekspozicijoje, 2010, Mindaugo Reklaičio nuotrauka

Curator Giedrė Jankevičiūtė (on the right) and designer Julija Reklaitė in the exhibition space, photo by Mindaugas Reklaitis



5.
Menininkai Gediminas Urbonas (dešinėje) ir Mindaugas Navakas parodos *Po raudonąja žvaigžde. Lietuvos dailė 1940–1941 m.* atidaryme, 2010, Arūno Baltėno nuotrauka

Artists Gediminas Urbonas (right) and Mindaugas Navakas at the opening of the exhibition *Under the Red Star: Lithuanian Art 1940–1941*, photo by Arūnas Baltėnas

atspaudus, plakatus, juo iškloti vitrinų dugnai [3, 4, 5 il.]. Pasak architektės, viena vertus, taip norėta akcentuoti, kad parodos artefaktai tėra tik laikinai istorinio pastato sienas uždengęs „kultūrinis sluoksnis“. Kita vertus, vyniojamasis popierius asocijuojasi su sovietų okupuoto krašto nusikurdimu, visuomenės unifikacija, vedančia į individų pavertimą anonimine minia. Be to, šiltai rudas popieriaus tonas primena purviną arba nublukusią raudoną – sovietų režimo pagrindinę spalvą. Kitaip sakant, eksponavimui skirti riboti finansiniai ištekliai leido surasti parankią ir simboliškai prasmingą medžiagą, padėjusią sukurti vientisą ir įtaigų parodos vaizdą. Ši informacija

vertinga parodų ir kuravimo istorijai, nes parodų architektų sprendimai ne visada fiksuojami, o aptartos detalės apskritai nefiksuojamos dingsta, net jei neilgam ir virsta sakytinės istorijos savastimi.

Eksponatų telkimo ir jų instaliacijos muziejaus erdvėje procesas padėjo apčiuopiamai pajusti ir perteikti žiūrovams stebinančiai greitą ir intensyvią trumpo laikotarpio dailės ir dailės gyvenimo pokyčių dinamiką, tuo pačiu ir ir meno kūrėjus apėmusio oportunistinio mastą. Sugrupavus eksponatus medijiniu – dailės rūšies, medžiagos ir technikos – požiūriu, išaiškėjo, kad „kietosios“ propagandos artefaktų, t. y. skulptūrų, didelio formato paveikslų, per vienerius sovietų valdymo metus sukurta labai nedaug, bent kiek didesnės meninės vertės jie neturėjo, jų išliko vos keli, nes daugumą, pasikeitus politinei konjunktūrai, savo rankomis sunaikino savininkai arba patys autoriai. Paroda patvirtino, kad rekonstruojamos istorinės tikrovės kasdienybėje vyravo efemerai – plakatai, laikraščių ir žurnalų iliustracijos, kalendoriai, knygų viršeliai, aktyviai skverbęsi į žmonių kasdienybę ir agresyviai ją keitę. Tikrovės rekonstrukcija, pasitelkus įvairiarūšę vizualinę produkciją, leido įvertinti išskirtinį teatro dailės ir masinių švenčių dekoracijų vaidmenį Lietuvoje, visų pirma šalies didžiuosiuose miestuose, įtvirtinant sovietų ideologiją ir režimą. Įvykusio lūžio mastą ir dramatišką jo poveikį dailininkų likimui akcentavo į atskirą skyrių sutelktas pasakojimas apie sovietų 1941 m. represijas. Ir parodoje, ir leidinyje šis lūžis iliustruotas gretinant, kiek tai leido turimi ištekliai, ikisovietinio ir sovietinio laikotarpio to paties dailininko ar dailininkės kūrinius ir kūrinių autorių atvaizdus iki arešto arba tremties ir vėliau. Sąmoningai panaudota tiesmuka didaktika leido lakoniškai ir įtaigiai atskleisti asmenybę, kūrybiškumą ir pačią kūrybą naikinantį prievartos poveikį.

Suteikusi kontekstą sovietinės okupacijos laikotarpio artefaktams, paroda padėjo suvokti, kokį politinį krūvį turėjo ir tebeturi kai kurie, žiūrint naiviu žvilgsniu, neutralūs, „nekalti“ kūriniai. Šiuo požiūriu dėmesio verta Antano Žmuidzinavičiaus 1941 m. nutapyto poetės Salomėjos Nėries, vilkinčios tautiniais drabužiais, portreto, dar kitaip žinomo pavadinimu *Die-medžiū žydėsiu* [6 il.], istorija. Talentingos lyrikės įvaizdį romantizuojantis ir kaip dramatiško likimo kūrėją ją pristatantis paveikslas, skirtas sovietų



6.
Antanas Žmuidžinavičius, *Poetės Salomėjos Neries portretas (Diemedžių žydėsiu)*, 1941, drobė, aliejus, 92 × 75, Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2010, Arūno Baltėno nuotrauka

Antanas Žmuidžinavičius, *The Portrait of Salomėja Neris, the Poet (I'll Bloom Like Southernwood)*, 1941, oil on canvas, 92 × 75 cm, the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, photo by Arūnas Baltėnas

įkurtos LSSR mokslų akademijos užsakymu formuotai lietuvių literatūros klasikų galerijai, parodos rengimo laikotarpiu kabėjo Lietuvos literatūros ir tautosakos instituto direktoriaus kabinete. Jis buvo matomas ir vertinamas kaip įtaigus portretinės dailės kūrinys, talentingos tragiško likimo literatės atvaizdas, kurio vertę padidino pripažinto dailininko autorystė. Parodos kataloge rekonstruotas paveikslų atsiradimo kontekstas tiesiogiai susiejo šį atvaizdą su poetės nuopelnais okupacinei valdžiai ir jos dalyvavimu Lietuvos atstovų žygyje į Maskvą, prašant inkorporuoti Lietuvą į SSRS sudėtį. Tai paskatino instituto vadovybę perkelti paveikslą į saugyklą.

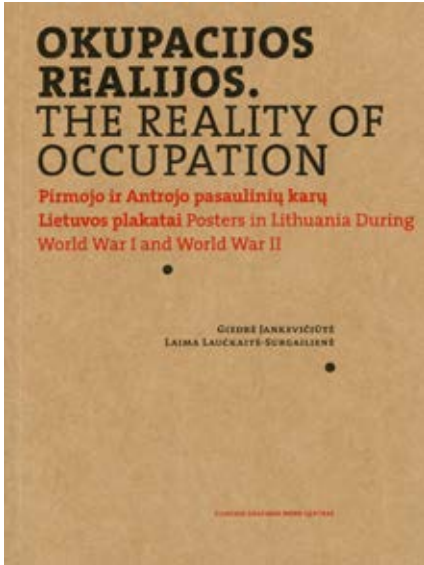
Nelietuvių Lietuvos dailininkų į(si)traukimas į šalies sovietizaciją parodoje ir jos leidinyje atskleistas fragmentiškai, nedaug vietos skirta ir centro, t. y. Maskvos, okupuotoms teritorijoms diktuojamoms dailės gyvenimo ir kūrybos normoms bei pavyzdžių rinkiniui pristatyti. Parodos apimtis neleido palyginti Lietuvos padėties su tuo pačiu metu sovietų identišką veikimą patyrusių Latvijos ir Estijos situacija. Šių aspektų plėtotę apsunkino ir tyrimų būklė: iki šiol trūksta išsamesnių žinių apie lenkų ir

žydu dailininkų laikysena, jų veiklą 1940–1941 m., netyrinėtas kairiųjų pažiūrų dailininkų imigrantų iš Vokietijos ar Rusijos veikimas, platesni sovietizacijos tyrimai transnacionaliniu mastu tik pradėti. Minėtas lakunas šiek tiek užpildo parodos rezultatų apmąstymo inspiruoti parodos ir katalogo autorės akademiniai straipsniai, pradedant tekstu, apibendrinusiu 2009 m. lapkričio 27–28 d. Estijos dailės akademijoje Taline vykusioje Baltijos šalių dailės istorikų konferencijoje „The Geographies of Art History in the Baltic Region“ (Dailės istorijos geografija Baltijos regione) perskaityto pranešimo idėjas, baigiant naujausiais straipsniais: Vilniaus dailės gyvenimo 1939–1941 m. apžvalga ir sakininės istorijos šaltiniu, pagrįstu maskviečio Dmitrijaus Vorobjovo pasakojimu apie jo nuosekliai plėtojamus Sąjunginės žemės ūkio parodos tyrimus, įtraukusius užmirštą „nepatogaus“ paveldo objektą – trijų sovietinių Baltijos respublikų bendrą paviljoną, atidarytą vermachto puolimo išvakarėse 1941 m. gegužės pačioje pabaigoje⁸.

Daugiataučio ir daugiakultūrio Vilniaus dailės ir dailininkų padėtis XX a. viduryje – dar viena specifinė platesnių tyrimų laukianti tema, išskylanti šio laikotarpio Lietuvos dailės istorijos kontekste. Pirmą kartą ją vizualizuoti pavyko 2012 m. Vilniaus arkivyskupijos Bažnytinio paveldo muziejuje surengtoje parodoje *Lentvario bažnyčia ir jos dekoras 1905–1943* (kuratorė Giedrė Jankevičiūtė, architektė Julija Reklaitė) ir išleistame trikalbiam (lietuvių, lenkų, anglų k.) jos kataloge (dizaineris Gedas Čiuželis)⁹. Lentvario bažnyčia buvo ištapyta pačiame nacių okupacijos viduryje. Jos dekoras atvejis – vienas iš nedaugelio vienaprasmiškai pozityvių karo metų artefaktų. Bendradarbiaujant lietuvių verslininkams ir lenkų dailininkams, lietuvių ir lenkų katalikų dvasininkams bei kultūros veikėjams, pavyko išvengti karo metų cenzūros ir materialinių apribojimų, lenkų dailininkams nacių valdžios ir jos vietinių įgaliotinių taikytų veiklos suvaržymų ir Vilniaus pašonėje buvo sukurtas įspūdingos apimties monumentaliosios dailės kūrinys, kurį paroda

8 Giedrė Jankevičiūtė, „Writing Art History of the Vanished States: Estonia, Latvia and Lithuania in the 1940s“, in *Kunstiteaduslikke Uurimusi* (Studies on Art and Architecture), Tallinn, nr. 19 (3–4) (2010): 86–104; Giedrė Jankevičiūtė, „Dark Times: Art and Artists of Vilnius in 1939–1941“, in „Tarpukario Vilnius: dailės ir architektūros pavidalai 1919–1939 metais“, sud. Algė Andriulytė, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 98 (2020): 326–361; „The Pavilion of the Soviet Baltic Republics at the 1941 All-Union Agricultural Exhibition in Moscow: Historical Fragments Based on the Conversation of Dmitry Vorobyev and Giedrė Jankevičiūtė“, in *Meno istorijos studijos / Art History Studies*, t. 9, *Uncomfortable Heritage*, sud. Giedrė Jankevičiūtė (Vilnius: LKTI, 2021), 239–278.

9 Giedrė Jankevičiūtė, sud., tekstai, *Lentvario bažnyčia ir jos dekoras 1905–1943 / Kościół w Landwarowie i jego wystroj. 1905–1943 / The Lentvaris Church and Its Décor. 1905–1943*, katalogas (Vilnius: Bažnytinio paveldo muziejus, 2012).



7.

Parodos *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai* katalogo viršelis, dizaineris Gedas Čiuželis, 2014, Gedo Čiuželio nuotrauka

Catalogue cover for the exhibition *Under Occupation. Lithuanian Posters of WWI and WWII*, design and photo by Gedas Čiuželis

iš dalies ištraukė iš užmaršties, ką liudytų gretai išpirktas katalogo tiražas ir į Lentvario bažnyčią pradėtos rengti vilniečių ekskursijos.

Atsigręžus į nacių okupacijos laikotarpį, kai Lietuva tapo Ostlando – naujai suformuoto geopolitinio darinio, kurį sudarė Estija, Latvija, Lietuva ir vakarinė Baltarusija, – dalimi, tenka atsisakyti lituanistinio žvilgsnio, trukdančio aprėpti ir suvokti vykusių kultūrinių procesų pobūdį ir mastą. Iš Berlyno, kaip sovietmečiu iš Maskvos, sklidę normatyvai paveikė dailės stilių ir ikonografiją, o kasdienybę formavo tiek cenzūros koreguojama vietinė vizualinė produkcija, tiek meninis importas – Berlyne arba pagal atsiųstus iš Vokietijos pavyzdžius Ostlando sostinėje Rygoje pagaminti propagandiniai atvaizdai. Pilkojoje užmaršties zonoje tebesančiai daugiašakei temai pristatyti pasirinkau vieną specifinę propagandinės produkcijos grupę – plakatus. Tokiu būdu parodoje *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai* (kuratorės Giedrė Jankevičiūtė, Laima Laučkaitė-Surgailienė), veikusioje 2014 m. pavasarį Vilniaus grafikos meno centro galerijoje „Kairė–dešinė“, pritaikius pokolonijinę prieigą, buvo iš dalies pristatytas nacių propagandos mechanizmas ir jo veikimo kryptys [7 il.]. Parodos struktūrą lėmė galerijos erdvė: „dešinė“ buvo skirta Pirmojo



8.

Parodos *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai* ekspozicijos fragmentas su Pirmojo pasaulinio karo plakatais, dizaineris Gedas Čiuželis, 2014, Gedo Čiuželio nuotrauka

A fragment with the WWI posters from the exhibition *Under Occupation. Lithuanian Posters of WWI and WWII*, exhibition design and photo by Gedas Čiuželis



9.

Parodos *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai* ekspozicijos fragmentas su Antrojo pasaulinio karo plakatais, dizaineris Gedas Čiuželis, 2014, Gedo Čiuželio nuotrauka

A fragment with the WWII posters from the exhibition *Under Occupation. Lithuanian Posters of WWI and WWII*, exhibition design and photo by Gedas Čiuželis

pasaulinio karo plakatams (Laučkaitės kuruota dalis), „kairė“ – Antrojo pasaulinio karo plakatams (Jankevičiūtės kuruota dalis) [8, 9 il.]. Sprendimas suderinti dviejų pasaulinių karų plakatus iš pradžių mums su kolege Laučkaite kėlė abejonių dėl galimai mechaniškos, probleminiu požiūriu nepakankamai motyvuotos sąsajos, tačiau, išeksponavus parodą, pasirodė, kad toks sugretinimas prasmingas. Jis atskleidė, kaip per dvi dešimtis metų, skyrusių du karus, išaugo propagandos mastai, pakito plakato retorika. Toks palyginimas išryškino ir Lietuvos visuomenės bei jos gyvenimo būdo pokyčius, patvirtino įvykusius modernizacijos poslinkius, nepalyginamai didesnę nei Pirmojo pasaulinio karo metais šalies įsitraukimą į vakarietiškos kultūros erdvę, kita vertus, tam tikrą civilizacinį atsilikimą nuo Latvijos. Sudarant parodos rinkinį, į atskirus plakatus žiūrėta ne tik kaip į meninę vertę turinčius grafinio dizaino kūrinius, bet visų pirma kaip į vizualinius šaltinius, padedančius pažinti jų reprezentuojamą tikrovę. Pagal turinį išskirtos politinio, socialinio ir kultūrinio plakato grupės. Pastarajai priskirtos ir Antrojo pasaulinio karo metais plitusios sporto varžybų afišos – naujas šaltinis, suteikiantis tiriamai istorinei tikrovei netikėtų aspektų: pražiūrėta laisvalaikio žemėlapiavimo (*mapping*) kryptis, pamiršti istoriniai veikėjai, pavyzdžiui, su naciais kolaboravusių ispanų „Mėlynosios divizijos“ kariai Vilniuje. Pritaikius šaltiniotyrynę prieigą, parodoje eksponuoti ir kataloge reprodukuoti ne tik meniškai sukomponuoti didelio formato spaudiniai su įrašais ir vaizdais, bet ir tekstiniai šūkiei, skelbimai, kurie įprastai nepatenka į plakato, o juo labiau į dailės istorikų dėmesio lauką.

Eksponuotą lituanistinę medžiagą (Lietuvos atminties institucijose saugomus plakatus, šūkius, lankstukus vokiečių ir lietuvių kalbomis) papildė parodos kataloge (dizaineris Gedas Čiuželis)¹⁰ reprodukuoti Vokietijoje arba vokiečių užsakymu Rygoje pagaminti ir Ostlando teritorijoje vietinėmis kalbomis platinti vizualinės propagandos pavyzdžiai iš Latvijos nacionalinės bibliotekos ir estiškų kolekcijų, taip pat kontekstinė medžiaga, visų pirma plakatų tematiką ir ikonografiją suaktualinančios karo metų Lietuvos periodinės spaudos iliustracijos¹¹.

¹⁰ Plg. parodos katalogą: Giedrė Jankevičiūtė ir Laima Laučkaitė-Surgailienė, *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai. The reality of occupation. Posters in Lithuania during World War I and World War II* (Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2014).

¹¹ Dalį II PK lietuviškų ir lietuvių kalba išleistų plakatų jau anksčiau buvo paskelbęs Juozas Galkus albume *Senasis Lietuvos plakatas 1862–1944* (Vilnius: VDA leidykla, 1997), tačiau jis nesistengė jų pristatyti kaip specifinės propagandinės produkcijos grupės, tuo tarpu parodoje šie plakatai įgijo adekvatų kontekstą, kuris pakeitė ir jų suvokimą.

Katalogas praplėtė parodos naratyvą. Kita vertus, jis dar kartą priminė, regis, akivaizdų, tačiau ne visada sąmoningai suvokiamą ir apmąstomą dalyką, kad, atlikdamas parodos dokumento vaidmenį, leidinys nepakeičia tiesioginės akistatos su kūrinium. Net kalbant apie plakatus, kurie patys yra reprodukcijos, katalogo iliustracijos nepajėgia perteikti nei originalaus atspaudu formato, nei spalvos, neleidžia parodyti medžiagiškumo: popieriaus storio, nusidėvėjimo, netgi spaudos kokybės, jau nekalbant apie kvapą, kuris irgi veikia suvokimą, žadina vaizduotę. Tikrajį plakato formatą (propagandiniam spaudiniui tai itin svarbi poveikio priemonė) irgi pamato tik parodos žiūrovas; reprodukovimas šią savybę panaikina.

Šaltiniotyros prieiga leido parodos erdvėje diskusijai suburti įvairių istorijos šakų – dailės, propagandos ir karo – specialistus. Be parodos kuratorių ir dailėtyrininkų Agnės Narušytės ir Rasos Žukienės, galerijoje kuratorių iniciatyva surengtame pokalbyje dalyvavo filosofas ir kultūros istorikas Vytautas Ališauskas, Antrojo pasaulinio karo istorijos specialistai Arūnas Bubnys ir Nerijus Šepetys, kultūros istorikas Aurimas Švedas ir žydų istorijos tyrinėtoja Jurgita Verbickienė. Diskusijai pasirinkta gegužės 9-oji, švenčiama didelės dalies rusakalbių vilniečių, siejančių šią dieną su SSRS pergale prieš nacizmą Antrajame pasauliniame, tiksliau „Didžiajame tėvynės“ kare, ir įgijusi papildomo simbolinio svorio būtent 2014 m. suaktyvėjusios Rusijos ekspansionistinės politikos – Krymo aneksijos ir kovą prasidėjusio Donbaso karo – kontekste. Pastaroji aplinkybė suteikė parodai ir joje vykusiam pokalbiui ryškų politinį aspektą. Diskusijos perrašas skelbiamas parodos kataloge, kuris dėl finansinių priežasčių buvo publikuotas parodai jau pasibaigus. Šį nepalankių aplinkybių nulemtą faktą retrospektyviai galima vertinti kaip pozityvų dalyką, nes diskusija atspindi parodos reikšmę ir recepciją XXI a. 2 deš. viduryje dramatiškai išaugusios geopolitinės įtampos sąlygomis¹².

Galimybę sugrįžti prie daugiakultūrio Vilniaus likimo ir jo atvaizdo dailės kūrinuose, praėjus beveik dešimtmečiui po lenkų dailininkų komandos projekto Lentvario bažnyčioje pristatymo, suteikė 2021 m. pradžioje surengta MO muziejaus paroda *Sunkus amžius. Vilnius 1939–1949* (kuratorė Giedrė Jankevičiūtė, architektas Mindaugas Reklaitis) [10 il.]. Muziejaus

¹² 2022 m. vasario 24 d. prisidengusi denacifikacijos ir demilitarizacijos lozungais Rusija užpuolė Ukrainą. Karas brendo nuo 2014 m. pavasarį įvykusios Rusijos invazijos į Ukrainos teritoriją Kryme ir Donbase.



10.

Parodos *Sunkūs amžius* katalogo viršelis, dizainerė Indrė Klimaitė, 2021, Arūno Baltėno nuotrauka

Catalogue cover for the exhibition *Difficult Age*, design Indrė Klimaitė, photo by Arūnas Baltėnas

mažajoje salėje eksponuota paroda buvo sumanyta siekiant „išaknydinti“ Lietuvos kultūros kontekste MO muziejaus didžiojoje salėje lenkų kuratorės Andros Rottenberg pristatomą trijų „karo infekuotos“ kartos įtakingų lenkų menininkų – Alinos Szapocznikow, Andrzejaus Wajdos ir Andrzejaus Wróblewskio – kūrybą¹³. Pastarasis dailininkas gimė Vilniuje, čia, kaip išaiškėjo rengiant parodą, pradėjo savo dailės studijas Vilniaus dailės akademijoje, dirbo Vilniaus dailės muziejuje. Su Vilniumi ir lenkiško Vilniaus dailės gyvenimu dar artimiau buvo susijusi jo mama tapytoja ir grafikė Krystyna Wróblewska. Ji baigė Stepono Batoro universiteto Dailės fakultetą, dalyvavo parodose, užmezgė draugystę ne tik su lenkų, bet ir su lietuvių vilniečiais menininkais, palaikė su jais ryšius netgi išvykusi gyventi į Lenkiją. Šis Lietuvoje nežinomas Vilniaus kultūros gyvenimo epizodas turėjo susieti mažąją ir didžiąją parodas. Tačiau svarbiausias mažosios parodos uždavinys buvo padėti lankytojams suvokti ir įsivaizduoti, kas ištiko miestą ir jo gyventojus XX a. viduryje, kokias žaizdas paliko karas Vilniaus materialiajame kūne,

¹³ MO paroda – Andros Rottenberg parodos *Brendimo amžiaus perspektyva: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda* Katovicų Silezijos muziejuje variantas (plg.: Andra Rottenberg, sud., *Perspektywa wieku dojrzewania: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda / Perspective of Adolescence: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, katalog (Katowice: Muzeum Śląskie, 2018)).



11.
Parodos *Sunkus amžius. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski* ekspozicijos pradžia, 2021, Norberto Tukaj nuotrauka

From the exhibition *Difficult Age. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski*, photo by Norbert Tukaj

ką padarė namams, gatvėms ir, žinoma, gyventojams. Priėmusi pasiūlymą kuruoti mažąją parodą, gavau progą muziejaus erdvėje per vizualinius artefaktus pristatyti radikalius miesto gyvenimo pokyčius, tiesiogiai sąlygotus skaudžių ir dėl to vis dar nepakankamai paviešintų įvykių, lėmusių drastišką Vilniaus sulietuvinimą, žydų sunaikinimą, lenkų išsavyimą.

Pristatomo laikotarpio chronologiją, orientuodamasi į didžiuosius istorinius lūžius, apribojau 1939 ir 1949 metais. Mažosios parodos baigiamoji riba netikėtai sutapo su didžiosios parodos chronologine pradžia: įvadinis Andos Rottenberg kuruotos ekspozicijos kūrinys – 1949-aisiais nutapytas Andrzejaus Wróblewskio *Autoportretas* [11 il.].

Ankšta MO muziejaus mažosios salės erdvė vertė ieškoti ryškiausių, charakteringiausių Vilniaus dailės kūrinių, įkūnijančių „sunkaus amžiaus“ viziją [12, 13, 14 il.]. Dauguma šių kūrinių ir jų autorių tebetūno pilkojoje atminties zonoje, jie Lietuvoje nežinomi, tad teko ieškoti kuo paprastesnio ir lengvai perskaitomo naratyvo ženklų. Daugybę kartų



12.
Parodos *Sunkus amžius. Vilnius, 1939–1949*
ekspozicijos fragmentas, architektas Mindaugas
Reklaitis, 2021, Norberto Tukaj nuotrauka

A fragment from the exhibition *Difficult Age. Vilnius 1939–1949*, exhibition architect Mindaugas Reklaitis, photo by Norbert Tukaj



13.
Parodos *Sunkus amžius. Vilnius, 1939–1949*
ekspozicijos fragmentas, architektas Mindaugas
Reklaitis, 2021, Norberto Tukaj nuotrauka

A fragment from the exhibition *Difficult Age. Vilnius 1939–1949*, exhibition architect Mindaugas Reklaitis, photo by Norbert Tukaj



14.

Parodos *Sunkus amžius. Vilnius, 1939–1949* ekspozicijos fragmentas, architektas Mindaugas Reklaitis, 2021, Norberto Tukaj nuotrauka

A fragment from the exhibition *Difficult Age. Vilnius 1939–1949*, exhibition architect Mindaugas Reklaitis, photo by Norbert Tukaj

pergalvojusi pasakojimą ir jo režisūrą, pasirinkau tris pagrindines temas: miesto vaizdinus iki karo, griuvėsiai ir galutinis senojo Vilniaus praradimas. Pirmąją temą padalinau į dviejų vizijų – iš idealizuotos praeities išskylančios istorinės architektūros salos ir jaunų menininkų matomo dinamiško besikeičiančio miesto – pristatymą. Antrajai pasirinkau dvi ekstremalias pozicijas – akistatą su karu ir atsiribojimą nuo karo tikrovės – perteikiančius kūrinius, trečiajai – sugriauto miesto, atimto gyvenimo ir prarastos tikrovės ilgesio sukeltus vaizdus.

Su architektu Reklaičiu labai aiškiai atskyrėme naratyvą konstruojančių dailės kūrinių ir juos papildančių artefaktų zonas. Dokumentinėmis fotografijomis ir 1944 m. pavasarį pradėto kurti filmo apie Vilnių (operatorius Alfonsas Žibas) fragmentais iliustruota laiko juosta, kurią parengė istorikas Nerijus Šepetyš, buvo instaliuota parodos prieigose – antro aukšto hole. Grafikos ir tapybos kūrinius sukabinome ant sienų, o visą juos lydincią medžiagą – dokumentus, knygų grafiką, parodų katalogus – išdėliojome

vitrinose. Miesto fizinio kūno pokyčius iliustruojančių architektūrinių projektų kopijos buvo patalpintos ant atskiro stalo ekspozicijos centre. Teminius parodos skyrius atskyrėme sienų spalva ir jas atitinkančiomis spalvotomis anotacijomis. Tai padėjo reguliuoti pasakojimą ir artikuliuoti erdvę. Du pirmieji segmentai – optimistinis žalias ir svajingas violetinis – pristatė tarpukario Vilniaus dailininkų kurtą miesto viziją, trečiasis (sukepusio kraujo ar rūdžių spalvos) – karo metų kūrybą, tamsiai raudonas ketvirtasis – griuvėsius ir praradimo, netekčių skausmą išreiškiančius kūrinius, žydras penktasis – egzodo ir migruojančios tapatybės palydove nostalgija persmelktą dailę.

Dviem knygomis – atskirai lietuvių ir anglų kalba – buvo išleistas abi parodas pristatantis bendras katalogas (dizainas Klimaite&Klimaite)¹⁴. Parodų koncepcijas, jų turinį nušvietė katalogo sudarytojos įžanga ir abiejų kuratorių straipsniai, o jos kontekstus trumpuose esė formos tekstuose apžvelgė filosofas Viktoras Bachmetjevas, politologas Andrzejus Puksztos, psichologė Danutė Gailienė, architektūros istorikė Marija Drėmaitė, žydų dailės tyrinėtoja Laima Laučkaitė, feministinės dailės istorijos atstovė Laima Kreivyte, kinotyrininkė Anna Mikonis-Railienė. Kataloge išspausdintas dokumentinėmis fotografijomis ir filatelijos eksponatų iš kolekcininko Vyginto Bubnio rinkinio reprodukcijomis iliustruotas Nerijaus Šepečio laiko juostos variantas – išsamesnis ir platesnis nei parodoje.

Paroda *Sunkus amžius. Vilnius 1939–1949* reprezentavo šiuolaikinėje kuravimo praktikoje išryškėjusią tendenciją, perrašant nacionalinį meno istorijos kanoną, galimai koreguoti ir išgaliojusias politinės istorijos interpretacijas, jas pildant ar net tikslinant. Šiuo atveju tokioms korektūroms būtų galima priskirti 1949 m. ribos, kaip lemtingų sovietizacijos istorijos lūžio metų, pasiūlymą ir pritaikymą¹⁵. Vis dėlto ryždamasis tokio pobūdžio veiksams, parodos kuratorius ar dailės istorikas negali pasikliauti vien savo kompetencija, intervencija į politinės istorijos lauką reikalauja bendradarbiauti su politinės istorijos specialistais. Šios parodos atveju autoriteto galia buvo suteikta istorikui Šepečiui.

Ieškant analogijų už Lietuvos ribų, tokio dailės ir politinės istorijos specialistų bendradarbiavimo pavyzdys galėtų būti neseniai Milano

¹⁴ Giedrė Jankevičiūtė, sud., *Sunkus amžius* (Vilnius: MO muziejus, 2021); Giedrė Jankevičiūtė, ed., *Difficult Age* (Vilnius: MO muziejus, 2021).

¹⁵ Jo pagrindimą žr. kataloge.

Fondazione Prada vykusi ir itin gyvą atgarsį tiek Italijoje, tiek tarptautiniu mastu sukėlusį Mussolinio valdymo laikotarpio Italijos dailės apžvalga *Post Zang Tumb Tuuum. Menas, gyvenimas, politika: Italija 1918–1943* (2018, kuratorius Germano Celant). Germanas Celantas rėmėsi pripažinto Italijos fašizmo istoriko Emilio Gentilės darbais, be kita ko, skirtais ir režimo vizualinei raiškai¹⁶. Parodos katalogas pradedamas būtent Gentilės straipsniu iš karto po kuratoriaus įžangos¹⁷.

Celanto kuruota paroda taip pat yra ir vienas svarbių šiuolaikinės istorinių parodų kuravimo praktikos atvejų, liudijančių kryptį, kuria šiuo metu permąstomas Europos totalitarizmo epochos (meninis) paveldas. Jis ne tik apibendrina fašizmo meninio paveldo tyrimų ir aktualizacijos procesą, vykstantį nuo XX a. 8 deš. pabaigos¹⁸, bet ir bene pirmą kartą atvirai sugretino režimo proteguojamą ir jį palaikančią meną su protesto menu. Šį sprendimą kai kas suprato kaip protesto meno nuvertinimą, sulysinimą su oportunistine arba fašizmą propagavusia daile, siekį ištrinti politines kontroversijas, iškeliant estetines kokybes¹⁹. Pastarasis diskusijų aspektas iki šiol lieka atviras. Kuratorystės istorijoje Celanto paroda išliks ne tik dėl polemiką sukėlusios koncepcijos ir turinio, bet ir dėl išskirtinai sėkmingo bei efektyvaus kuratoriaus, architektų, dizainerių, paties muziejaus ir visos organizatorių suburtos komandos bendradarbiavimo, kuris leido sukurti aiškų, galingą ir istoriškai pagrįstą pasakojimą, pelniusį gyvą vietinį ir tarptautinį susidomėjimą.

Mėginimas keisti įprastą ir tuo komfortišką santykį su istorija neatsiejamas nuo pasirengimo priimti kritiką, nuo kitokių nuomonių ir ginčo, ginant savo poziciją. Pavyzdžiui, 2017 m. Bochume, Rostoke ir Regensburge vykusios parodos „*Artige Kunst*“ – *Kunst und Politik im*

¹⁶ Klasikinių vizualinės kultūros totalitarizmo sąlygomis tyrimo tekstu laikoma jo monografija: Emilio Gentile, *Fascismo di pietra* (Roma-Bari: Editori Laterza, 2007).

¹⁷ Emilio Gentile, „Italy 1918–1943“, in *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics: Italia 1918–1943*, edited by Germano Celant (Milano: Fondazione Prada, 2018), 46–61.

¹⁸ Poveržį susiaurintu požiūriu į modernizmą grįstų parodų istorijoje įprasta sieti su Pompidou centro paroda *Les Realismes entre Révolution et Reaction, 1919–1939* (1980) ir jos katalogu (parodos koncepcijos autorius ir katalogo sudarytojas Jean Clair), tačiau žvelgiant plačiau būtina minėti ir daugiau parodų. Pavyzdžiui, Italijos fašizmo meninį paveldą suaktualino Nadine Bortolotti parengta paroda ir jos katalogas *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia* (Milano: Mazzotta, 1982). Tarp tiesioginių Celanto parodos pirmtakų galima minėti Antonello Negri ir kitų kuruotą parodą ir jos katalogą *Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo* (Firenze: Giunti Editore, 2012). Šie tekstai kartu su keliomis dešimtimis kitų straipsnių, monografijų ir parodų sukūrė Celanto panoramos pagrindą.

¹⁹ Ester Coen per Dagospia, www.dagospia.com/rubrica-31/arte/critica-storica-ester-coen-contro-39-applauditissima-nbsp-mostra-171754.htm, žiūrėta 2022 m. vasario 1 d.

Nazionalsozialismus kuratoriai, pristatydami savo idėją, pradėjo nuo to, kad „muziejai, kaip kultūrinio, (dailės) istorijos ir socialinio bei politinio ugdymo vietos, gali ir turi skatinti diskusijas prieštaringai vertinamais klausimais.“²⁰ Būtent siekis sustiprinti visuomenės jautrumą nepatogioms temoms ir pasiūlyti naujos medžiagos joms apmąstyti paskatino ir Vilniaus MO muziejų inicijuoti parodą, skirtą „karo infekuotų“ lenkų menininkų kūrybai ir fragmentiškai pažįstamam, iki šiol marginalizuotam, nepatogaus paveldo zonoje tebesančiam Vilniaus ir tuo pačiu visos Lietuvos istorijos laikotarpiui.

Andos Rottenberg paroda *Brendimo amžiaus perspektyva: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, kuratorės adaptuota Vilniuje MO muziejaus užsakymu, buvo vienas Lenkijos 2018 m. kultūros gyvenimo įvykių. Parodą *Sunkus amžius. Vilnius 1939–1949* dar prieš jos atidarymą Vilniuje kolegijų Ievos Astahovskos ir Margaret Tali kvietimu pristačiau konfliktiškos atminties įvaizdinimui skirtame tarptautiniame simpoziume „Prisms of Silence“, vykusiame 2020 m. vasario 21–22 d. Estijos dailės akademijoje Talline. Pranešimo pagrindu parengtą straipsnį, kaip aktualų pilkųjų atminties zonų tyrimo ir ginčytino paveldo viešinimo patirties pavyzdį, išspausdino Stokholmo Södertörno universiteto žurnalas *Baltic Worlds*²¹. Taigi abi MO muziejaus inicijuotos parodos dar iki atidarymo atlaikė tarptautinės auditorijos išbandymą ir gavo aktualumo patvirtinimą bent jau regiono mastu. MO muziejus aktyviai jas reklamavo, ieškojo būdų išsamiai ir pačiais įvairiausiais aspektais supažindinti su jomis įvairaus amžiaus, išsilavinimo, interesų lankytojų grupes, pradedant profesionalais, baigiant pedagogais, studentais, moksleiviais²².

Tačiau didžiosios parodos vizualinė reklama išdavė tam tikrą parodos organizatorių abejonę dėl temos, kuri nevisiškai sutapo su MO muziejaus veiklos pasirinkta strategija rengti masiniam žiūrovui patrauklias, itin aiškias, supaprastintą žinią siunčiančias parodas. Plakate dominavo ne

20 Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann, Agnes Tieze, eds., „*Artige Kunst*“: *Kunst und Politik im Nationalsozialismus / „Compliant Art“: Art and Politics in the National Socialist Era* (Bielefeld: Kerber Verlag, [2016]), 195.

21 Giedrė Jankevičiūtė, „Reconstruction of Contested History: Vilnius, 1939–1949“, *Baltic Worlds: A scholarly journal from the Centre for Baltic and East European Studies (CBEES) Södertörn University, Stockholm*, t. 13 (4) (December 2020): 67–78, balticworlds.com/reconstruction-of-contested-history/.

22 Renginių programą žr. MO muziejaus interneto puslapyje: mo.lt/ivykiai/sunkus-amzius-vilnius-1939-1949/ ir mo.lt/ivykiai/sunkus-amzius/.



15. Parodos *Sunkus amžius*. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski reklaminiis plakatas Vilniaus viešojo transporto stotelėje, 2021, Giedrės Jankevičiūtės nuotrauka

Difficult Age. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski, exhibition poster displayed at a bus stop in Vilnius, photo by Giedrė Jankevičiūtė

informacija apie renginį, bet išpėjimas: „Paroda jautriomis temomis“. Įrašą iliustravo artikuliuotos prasmės neturintis, su parodos turiniu nesusijęs ir nesusiejamas vaizdas – nesufokusuotų susiliejančių geometrinių figūrų dėlionė [15 il.]. Neišraiškingas, blausių spalvų ir neaiškios formos plakatas buvo nepastebimas, o jo siunčiama žinia kasdieniniame informacijos apie karą Ukrainoje (tuo metu tik Donbaso teritorijoje), Talibano diktatūrą Afganistane, žudynes Afrikoje, karo pabėgėlius, pandemijos aukas sraute – klaidinanti. Šis mažytis epizodas net nebūtų vertas dėmesio, jį būtų galima priskirti paprasčiausiai komunikacijos nesėkmei, tačiau jis savaip simptomiškas, nes liudija vyraujantį atsargų požiūrį į „nepatogias“ temas, baimę jas viešinant prarasti publikos dėmesį ir populiarumą.

Trys su puse mano aptartų parodų priskiriamos prie istorinių dailės parodų kategorijos, jų naratyvas rėmėsi konceptualia artefaktų dėlionė, tačiau visos jos buvo priimtos ir suvoktos visų pirma ne per dailės, bet per politinės istorijos ir istorinės atminties prizmę. Žiūrovų ir vertintojų diskusijas ar kritines pastabas sukėlė ne meninės kultūros laukui aktualios specifinės problemos (artefaktų atranka, vizualinio pasakojimo seka ar akcentai), bet pats parodos surengimo faktas, prasmė ir poreikis viešinti „nepatogų“

paveldą, siekis integruoti jį į visuomenės gyvąją atmintį. Tai savotiškas paradoksas, nes reakcijos pobūdis iš vienos pusės tarsi patvirtina, kad artefaktai priimami plačiau ir išprovokuoja gyvesnę reakciją nei dokumentinių šaltinių paviešinimas. Kita vertus, tokie vertinimai liudija paviršutinišką savojo dailės paveldo pažinimą ir jo nulemtą susiaurintą, utilitarinį požiūrį į dailę, apribotą simbolinių ir politinių prasmių paieškomis, ignoruojant kitas dailės kūrinio vertes. Taigi straipsnyje aptartų parodų poveikį ir reikšmę tenka bandyti įvertinti remiantis istorinių tyrimų geneze ir kuravimo praktikos pavyzdžiais. Šis kontekstas liudija, kad jos buvo savalaikės ir prisidėjo prie atminties pilkųjų zonų naikinimo bei kuravimo praktikų kaitos. Ieškant konkrečių įvykius poslinkius liudijančių pavyzdžių, galima paminėti Norberto Černiausko istorinę studiją *1940. Paskutinė Lietuvos vasara* (2021), išryškinusią 1940-ųjų dramą ir sulaukusią išskirtinai didelio visuomenės susidomėjimo, arba skaudų politinės istorijos tarpsnį per artefaktus rekonstruojančią Rasos Andriušytės-Žukienės inspiruotą ir su kitais kuruotą parodą *1972. Pramušti sieną*, skirtą Romo Kalantos protesto ir jo žūties 50-mečiui, numatytą atidaryti simbolinėje vietoje – priešais Kauno muzikinio teatro sodelį, kuriame ir įvyko Kalantos protesto aktas, stovinčiame Lietuvos pašto pastate 2022 m. gegužės 14 d. – Kalantos susideginimo dieną.

„Nepatogų“ paveldą interpretuojančių parodų recepcija patvirtina, kad tokio pobūdžio parodos labiau už kitas atskleidžia, jog dailės ir kitų vizualinių artefaktų konceptualus viešinimas yra galinga viešosios nuomonės formavimo priemonė. Tačiau artefaktais disponuojanti paroda yra neišvengiamai vienpusiška: ji pajėgi pateikti įtaigią, tačiau tik fragmentišką istorinės tikrovės rekonstrukciją, tiksliau rekonstrukcijos bandymą, kuris visada liks kažkuo neišsamus ir subjektyvus ne tik dėl to, kad yra įkalintas savo laike, t. y. remiasi savo laiko istoriniais tyrimais, perteikia savo laiko įsitikinimus ir idėjas, bet ir dėl to, kad disponuoja tik vienos rūšies, t. y. vizualiniais, šaltiniais. Gilesniam tokių parodų suvokimui ir poveikiui reikalingi kitomis priemonėmis sukurti kontekstai. Jei jie nepakankamai išplėtoti, parodos poveikis bus nežymus, be to, kažkas joje gali būti suprasta ne taip, kaip numatė jos autoriai, nes žiūrovo žvilgsnis į pateiktus artefaktus nesutaps su kuratorių perspektyva. Vis dėlto, jeigu parodos naratyvas ir

jo perduodama žinia yra pakankamai aiškiai artikuliuoti, tai nesuprogramuoti, netikėti perskaitymai tampa daugiau išimtimi nei taisykle. Žinoma, minėtąjį kontekstą, reikalingą adekvačiam supratimui, dažnai išplečia, papildo, pakeičia ir pati paroda. Tik, jei kontekstas nepakankamai prisotintas, o naratyvas nepakankamai artikuliuotas, gali nutikti, kad paroda nesulauks didesnio atgarsio.

Parodos istoriškumas, jos neišvengiamas įkalinimas konkrečiame laike papildomai pagrindžia katalogo būtinybę. Katalogas – parodos dokumentas, fiksuojantis visapusišką informaciją apie publikai pasiūlytą vizualinę instaliaciją, bet jis taip pat leidžia pratęsti parodą, pagilinti ir išplėtoti ekspozicijos salėse pristatytą naratyvą. Paroda ir jos katalogas – du vienas kitą papildantys, tačiau vienas kito nepakeičiantys ir nepretenduojantys keisti dėmenys. Katalogas, kaip ir bet kuris kitas dailėtyrinis tekstas, negali perteikti tos jutiminės patirties, kurią suteikia paroda. Jame sunku paaiškinti tai, kas tampa akivaizdu parodoje, t. y. kad bet kuris artefaktas, ypač dailės kūrinys, vienu metu yra istorinės tikrovės šaltinis ir jos dalis, daiktas. Būtent betarpiškas sąlygtis su eksponatu primena ir atskleidžia žiūrovams, kad šis vienu metu daiktas ir istorijos šaltinis savo balso neturi, jis turi būti prakalbintas atsižvelgiant į tai, kas, kada, kokiomis aplinkybėmis, dėl kokių paskatų jį sukūrė.

Dailės, apskritai kultūros, istorijos požiūriu katalogas yra jei ne svarbesnis, tai bent jau neabejotinai tvaresnis dėmuo nei paroda. Pastaroji šiuo atveju galėtų būti prilyginta teatro spektakliui: ji veikia ribotą laiką, kol trunka betarpiškas sąlygtis ir nubanguoja reginio ar renginio sukelta reakcija. Vartodama žodį „veikia“, turiu omenyje ir parodos kaip reginio ar renginio realią trukmę, ir jos ilgalaikę įtaką menotyriniam (kultūros istorijos) diskursui. Žinoma, po uždarymo paroda dar kurį laiką gyvena ją mačiusiųjų prisiminimuose, bet juk žinome, kokia selektyvi ir nepatikima yra žmogaus atmintis. Tad katalogas tarnauja kaip parodos dokumentas, turintis galią fiksuoti tam tikrą amžininkams aktualų atminties būvį ir užtikrinantis, kad tas žinojimas ir suvokimas bus perneštas į ateitį.

Gauta ——— 2022 04 19

Literatūra

- Bal, Mieke and Miguel Á. Hernández-Navarro, eds. *Art and visibility in migratory culture. Conflict, resistance, and agency*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2011.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von, Jörg-Uwe Neumann, Agnes Tieze, eds. „*Artige Kunst*“: *Kunst und Politik im Nationalsozialismus / „Compliant Art“: Art and Politics in the National Socialist Era*. Bielefeld: Kerber Verlag, [2016].
- Bortolotti, Nadine, ed. *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*. Milano: Mazzotta, 1982.
- Clair, Jean, ed. *Les Realismes entre Révolution et Reaction, 1919–1939*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980.
- Coen, Ester per Dagospia. <https://www.dagospia.com/rubrica-31/arte/critica-storica-ester-coen-contro-39-applauditissima-nbsp-mostra-171754.htm>, žiūrėta 2022 m. vasario 1 d.
- Čepaitienė, Rasa. „*Homo sovieticus* muziejaus projektas – atvira erdvė sovietmečio vertinimams“. In *Muziejiniai Vilniaus istorijos kontekstai*. Sudarė Nastazija Keršytė, 44–57. Vilnius: LNM, 2008.
- Fomina, Julija. „Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida“. Daktaro disertacija, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015.
- Galkus, Juozas, sud. *Senasis Lietuvos plakatas 1862–1944*. Vilnius: VDA leidykla, 1997.
- Gentile, Emilio. *Fascismo di pietra*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2007.
- . „Italy 1918–1943“. In *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics: Italia 1918–1943*. Edited by Germano Celant, 46–61. Milano: Fondazione Prada, 2018.
- Jablonskienė, Audronė. „J. Mikėnas „pagerbtas“ palyginimu su nacių pakalikais“. *Respublika*, 2001 m. gruodžio 12 d.
- Jablonskienė, Lolita. „XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės parodų muziejinės tendencijos“. *Menotyra*, t. 18 (4) (2001): 35–39.
- . „Atminties slinkty Nacionalinės dailės galerijos ekspozicijose: nuo paveikslų monologo prie pasakojimų polilogo“. *Lietuvos muziejų rinkiniai*. Vilnius: Lietuvos muziejų asociacija, 2020: 16–22.
- Jankevičiūtė, Giedrė. „Reconstruction of Contested History: Vilnius, 1939–1949“. *Baltic Worlds: A scholarly journal from the Centre for Baltic and East European Studies (CBEES) Södertörn University, Stockholm*, t. 13 (4) (December 2020): 67–78. <https://balticworlds.com/reconstruction-of-contested-history/>.
- . „Dailė kaip propaganda: 1939–1941 m.“ *Darbai ir dienos* 52 (2009): 121–139.
- . „Dailininkas politikos spąstuose: Lietuva 1939–1944 m.“ *Menotyra*, t. 25 (4) (2018): 317–338.
- . „Dark Times: Art and Artists of Vilnius in 1939–1941“. In „Tarpukario Vilnius: dailės ir architektūros pavidalai 1919–1939 metais“. Sudarė Algė Andriulytė. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 98 (2020): 326–361.
- Jankevičiūtė, Giedrė, ed. *Difficult Age*. Vilnius: MO muziejus, 2021.
- . „Dujokaukės įvaizdis Lietuvos XX a. 4 dešimtmečio vizualinėje kultūroje: karo nuojautos ženklai“. In „Kaukės ir veidas“. Sudarė Tojana Račiūnaitė. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 96 (2020): 260–285.
- . „Facing the New Myths: on Lithuanian Art in 1940–1941“. In *Meno istorija ir kritika / Art History and Criticism*. T. 3, *Menas ir politika: Rytų Europos atvejai / Art and Politics: Case-studies from Eastern Europe*. Sudarė Linara Dovydaitytė, 26–36. Kaunas: VDU leidykla, 2007.
- „Istorijos prieglobstyje: apie retrospektyvizmą II pasaulinio karo metų Lietuvos dailėje“. In *Dailės istorijos studijos*. T. 6, *Vaizdo kontrolė*. Sudarė Erika Grigoravičienė, 170–199. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014.
- „Karo pėdsakai Vilniuje“. *Naujasis Židinys-Aidai*, nr. 2 (2020): 31–37.

Giedrė Jankevičiūtė —

Dailės paroda kovų dėl atminties lauke

- Jankevičiūtė, Giedrė, sud. *Lentvario bažnyčia ir jos dekoras 1905–1943 / Kościół w Landwarowie i jego wystroj. 1905–1943 / The Lentvaris Church and Its Décor. 1905–1943*, katalogas. Vilnius: Bažnytinio paveldo muziejus, 2012.
- . „Lietuva 1939–1944 m.: valdžios ženklai“. *Menotyra*, nr. 3–4 (2009): 130–149.
- . „Lietuvos dailė vokiečių okupacijos metais 1940–1944 m.“ *Menotyra*, nr. 14 (2) (2007): 60–83.
- . *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m. Under the red star: Lithuanian art in 1940–1941*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Jankevičiūtė, Giedrė, sud. *Sunkus amžius*. Vilnius: MO muziejus, 2021.
- . „Šv. Kazimiero atvaizdas XX a. Lietuvos dailėje ir 1943 m. konkursas“. In *Šventasis Kazimieras istorijos vyksme. Įvaizdis ir refleksija*. Sudarė Paulius Subačius, 75–84. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2006.
- . „Through the eyes of witnesses: visual evidence of the ghetto life in Vilnius and Kaunas during World War II“. In *Art and the Holocaust: Reflection for the common future*. Edited by Marina Gehta, 36–48. Riga: Museum Jews in Latvia, Riga Jewish community, 2021.
- . „Writing Art History of the Vanished States: Estonia, Latvia and Lithuania in the 1940s“. *Kunstteaduslikke Uurimusi* (Studies on Art and Architecture), nr. 19 (3–4) (2010): 86–104.
- [Jankevičiūtė, Giedrė, Laima Kreivytė, Vytautas Kubilius, Elona Lubytė, Eligijus Raila ir Kazys Varnelis]. „Trūkinėjanti tradicija [diskusija]“. *7 meno dienos*, 2002 m. sausio 4 d.
- Jankevičiūtė, Giedrė ir Laima Laučkaitė-Surgailienė. *Okupacijos realijos. Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų Lietuvos plakatai. The reality of occupation. Posters in Lithuania during World War I and World War II*. Vilnius: Vilniaus grafikos meno centras, 2014.
- Jankevičiūtė, Giedrė ir Elona Lubytė, sud. *Klasisikos ilgesys: Juozo Mikėno kūryba tarp Paryžiaus ir Lietuvos*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2001.
- Mačiulis, Dangiras. „Lietuvių kolektyvinės atminties vaizdiniai sovietinėje propagandoje Sovietų Sąjungos–Vokietijos karo metu“. *Lietuvos istorijos metraštis*, 2010 (2): 93–112.
- . „1939-iejai: lietuviai „atranda“ Vilnių arba kolektyvinės atminties erdvės kūrimas atgautoje sostinėje“. In *Atrasti Vilnių: skiriama Vladui Drėmai*. Sudarė Giedrė Jankevičiūtė, 163–180. Vilnius: VDA leidykla, 2010.
- Markauskaitė, Neringa ir Sigita Maslauskaitė, sud. *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje*, katalogas. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009.
- Markeliūnienė, Vytautė. „Lietuvos muzikinio teatro raida istorijos pervartų laikotarpiu: 1940–1945 m.“ Daktaro disertacija, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007.
- Matulytė, Margarita, sud. *Vilnius 1944: Jano ir Januszo Bułhaku archyvas*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009.
- Mikšionienė, Rūta. „Skulptoriaus J. Mikėno šimtmetis kelia aistringas diskusijas“. *Lietuvos rytas*, 2001 m. gruodžio 11 d.
- Negri, Antonello a. o., ed. *Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo*. Firenze: Giunti Editore, 2012.
- „The Pavilion of the Soviet Baltic Republics at the 1941 All-Union Agricultural Exhibition in Moscow: Historical Fragments Based on the Conversation of Dmitry Vorobyev and Giedrė Jankevičiūtė“. In *Meno istorijos studijos / Art History Studies*. T. 9, *Uncomfortable Heritage*. Sudarė Giedrė Jankevičiūtė, 239–278. Vilnius: LKTI, 2021.
- Rottenberg, Anda, ed. *Perspektywa wieku dojrzewania: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda / Perspective of Adolescence: Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, katalog. Katowice: Muzeum Śląskie, 2018.
- Rutkauskienė, Rima, sud. *Vilnius dailėje 1939–1956*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2019.

- Rüsen, Jörn. *Istorika. Istorikos darbų rinktinė*. Vilnius: Margi raštai, 2007.
- Trilupaitytė, Skaidra. „Konflikto įmuziejimas, neprisitaikymas ir protestas“. In *Protesto menas: sovietmečio nepaklusnieji*. Sudarė Arūnas Gelūnas, 60–67. Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, 2021.
- Vest Hansen, Malene, Anne Folke Henningsen, and Anne Gregersen. *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*. London and New York: Routledge, 2019.

Summary

Art Exhibition in the Battleground of Memories

Giedrė Jankevičiūtė

Keywords: troubled memory, catalog, curatorship, uncomfortable heritage.

The article is based on a paper presented at the conference “How to Tell About Art?” (Vilnius Academy of Arts, 7-8 May 2021; curated by Lina Michelkevičė, Laura Petrauskaitė, and Aušra Trakšelytė). The topic of the presentation was suggested by the growing interest among the Lithuanian public in historical art exhibitions. Both the conference report and the article are based on the assumption that the increasing visibility of the historical art exhibitions in the Lithuanian cultural field and their growing popularity might have an impact that goes beyond the art historical reflections. Such exhibitions not only develop the audience’s sensitivity to artefacts, but also stimulate and partially satisfy the desire to learn about the history of culture, society and politics. The immanent characteristic of art – the perpetual movement of a visual artwork from (total) invisibility to (partial) visibility – implies the significance of an art exhibition and its capacity to communicate the ‘inconvenient’, and therefore silenced and distorted, memory. A fragment of the past will remain irrelevant for as long as it is unrecognised. By bringing the viewer face to face with the artefacts of a forgotten reality, the exhibition brings the latter closer, sharpens its colours, and makes it vivid.

By taking the series of exhibitions dedicated to Lithuanian art and artistic life during WWII as its case study, the article aims to at least partially answer the question: how relevant, influential, and meaningful is the communication of ‘inconvenient’ and therefore silenced historical topics, particularly in an art exhibition that uses catalogue as its integral

part? The article explains the motives for organising these exhibitions, analyses their brief descriptions along with their narrative structure, and overviews the forms and methods of dissemination. In order to provide a broader context for the issues at stake, a juxtaposition is made with similarly themed exhibitions recently held in Germany and Italy. They became renowned for their local and international focus on art produced under the Fascist and National Socialist regimes, as well as under the conditions of WWII.