

ŽYDŲ DAILININKAI
TARPUKARIO
LIETUVOS MENINĖJE
KULTŪROJE © *Giedrė Jankevičiūtė*

Žydų kilmės dailininkų Neemijos Arbitblato (1908–1999; kitaip Arbit Blatas), Makso Bando (1900–1974), Zalės Bekerio (1896–1944?), Chaimo Mejerio Fainšteino (1911–1942?), Jokūbo Mesenbliumo (1894–1933; kitaip Jacques Mesene), Černės Percikovičiūtės (1912–1942?) vardai į modernios Lietuvos meninės kultūros istoriją buvo įrašyti jau jų profesinės karjeros pradžioje. Žydų dailininkų kūrybą ir kultūrinį veikimą gana plačiai komentavo amžininkai. Vos sušvelnėjusios sovietų cenzūros sąlygos leido tyrinėti nepriklausomos Lietuvos Respublikos dailės palikimą, atkreiptas dėmesys ir į žydų dailininkų kūrybą. Kai kurių autorių darbai prisiminti XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje¹, o devintojo dešimtmečio pradžioje žydų dailė kaip integrali tarpukario Lietuvos meninio paveldo dalis buvo įtraukta į pagrindinį šio laikotarpio dailės istorijos diskursą: žydų kilmės autorių kūriniai aptarti iš grynai lituanistinės perspektyvos rašytose fundamentinėse XX a. pirmos pusės dailės studijose – dvitomyje *XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940* (1982–1983) ir Jono Umbraso monografijoje *Lietuvos tapybos raida 1900–1940 m. Srovės ir tendencijos* (1987).

Sovietmečiu susiklosčiusio ekspresionizmo kaip autentiško lietuviško modernizmo diskurso kontekste išskirtinę reikšmę įgijo grupuotės „Ars“ ir jai artimų dailininkų kūryba². Tad tarpukario dailės vertinimo „kanoną“ vėlyvojo sovietmečio epochoje formavusių autorių dėmesys pirmiausia kryo į tuos žydų dailininkus, kurie taikė ekspresionizmo raišką. Pavyzdžiui, Umbrasas iš kitų išskyrė Bekerį ir Percikovičiūtę³. Jų tapybą itin palankiai vertino ir Justinas Vienožinskis – vienas didžiausių tarpukario dailės autoritetų, kurio nuomone remtasi XX a. septintame

¹ Savickas A. Peizažas lietuvių tapyboje. Vilnius, 1965.

² Plačiau: *Dovydaitytė L.* Ekspresionizmas Lietuvoje // Darbai ir dienos. Kaunas, 2001, t. 26, p. 133–154. „Ars“ grupuotės nariai (Antanas Gudaitis, Vytautas Kazimieras Jonynas, Telesforas Kulakauskas, Juozas Mikėnas, Antanas Samuolis, Jonas Steponavičius, Viktoras Vizgirda ir jų siekiai palaikę vyresnės kartos dailininkai Mstislavas Dobužinskis, Adomas Galdikas) skelbė dailės naujumo, originalumo, individualios meninės raiškos siekį, propagavo modernią ir tautišką dailę. Surengė Kaune dvi parodas: 1932 m. ir 1934 m. Pirmosios parodos proga paskelbė manifestą.

³ Umbrasas J. Lietuvos tapybos raida 1900–1940 m.: Srovės ir tendencijos. Vilnius, 1987, p. 219.

ir aštuntajame dešimtmetyje, formuojant tarpukario dailės istorijos sampratą⁴. Šie tapytojai, kaip ir „Ars“ grupuotės branduolį sudariusieji lietuviai Antanas Gudaitis, Antanas Samuolis, Viktoras Vizgirda, XX a. septintajame–devintajame dešimtmetyje buvo apgaubti ypatingo susižavėjimo aura, nors žydų dailininkų biografiniai duomenys, žinios apie jų meninius siekius buvo (ir tebėra) itin fragmentiški. Bando, Bekerio, Mesenbliumo, Percikovičūtės kūriniai, nors jų išliko labai mažai (pagrindiniuose šalies rinkiniuose – Lietuvos dailės muziejuje, Valstybiniame Vilniaus Gaono žydų muziejuje ir Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje – saugoma vos po kelis paveikslus, tad išsamesnį šių menininkų kūrybos vaizdą susidaryti sunku), buvo priskirti Lietuvos tapybos aukso fondui.

Atkreipia dėmesį ir dar viena aplinkybė: Umbrasas bei akademinės dailės istorijos autoriai žydų dailę analizavo kaip lietuviškąjį meno paveldą, nesiekė jos pristatyti kaip specifinio meno reiškinių, tačiau visų aptartų žydų dailininkų biografijose nurodoma jų etninė kilmė. Tačiau aptariant, pavyzdžiui, rusės Barboros Didžiokienės (Varvara Gorochova-Didžiokienė, 1896–1976) arba lenkiškosios kultūros suformuotos Sofijos Dembovskytės-Romerienės (Zofia Dembowska-Romer, 1890–1972) kūrybą net neužsimenama apie jų tautinę priklausomybę, nors interpretuojant šių dailininkų meninį palikimą pastaroji aplinkybė svarbi lygiai taip pat, kaip ir žydų dailininkų atveju⁵. Toks požiūris liudija dvilypį santykį su žydų daile: viena vertus, ją stengiasi priimti kaip sudėtinę Lietuvos nacionalinio kultūros paveldo dalį, kita vertus, nuolat intuityviai suvokiamas jos „kitoniškumas“.

Tyrinėti žydų dailę „kitoniškumo“ arba kaip įvardijama tam skirtuose darbuose – „savitumo“ – aspektu, suteikiant šiai kategorijai analitinės prieigos statusą, pradėta tik XX a. dešimtajame dešimtmetyje. Nekrikščioniškųjų visuomenės grupių istorijos ir paveldo tyrimai paskatino per žydiškumo prizmę pažvelgti ir į XX a. Lietuvos žydų dailę. Tarpukario žydų dailininkų kūryba kaip savita etninio paveldo dalis pirmą kartą buvo paviėšinta 1988 m. Kauno paveikslų galerijoje vykusioje parodoje „Lietuvos žydų dailė. XVII–XX a.“ Parodos leidinio įžangoje jos kuratorius Emanuelis Zingeris rašė: „Dailininkai žydai [tarpukario Lietuvoje] dirbo piešimo mokytojais žydų mokyklose (Z. Bekeris), scenografijoje (Š. Zelmanavičius, Arbit Blatas), tai yra ragavo tą pačią gyvenimo duoną, kaip ir dailininkai lietuviai“, čia pat praplėsdamas šį teiginį nuoroda į tautiškumo paieškas: „Dažnas

⁴ J. Vienožinskis buvo numatęs įtraukti Z. Bekerio, Č. Percikovičūtės ir kt. žydų dailininkų biografijas ir kūrybos apžvalgas į naująjį Lietuvos dailei skirtą leidinį, kuriam pradėjo rinkti medžiagą XX a. ketvirtąjo dešimtmečio antroje pusėje. Dalis šios medžiagos saugoma Lietuvos dailės muziejaus archyve.

⁵ *Valiuskevičiūtė A.* Kiti trečiojo dešimtmečio tapytojai // XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940 / Ats. red. I. Korsakaitė. Vilnius, 1982, t. 1, p. 183, 185.

jų <...> atsigręžė į tautos šaknis, studijavo naivųjį sinagogų interjerą, antkapius, senąją kalybą, karpinius. <...> Dailininkas J. Mesenbliumas, važinėdamas po Lietuvos provinciją, šikavo senuosius žydų paminklus.“⁶ Tarsi tęsdamas šią mintį kuratoriaus brolis, leidinio pagrindinio straipsnio autorius Markas Zingeris savo tekstą pradėjo klausimu: „Kodėl Zalė Bekeris ir Černė Percikovičiūtė, Neemija Arbitblatas ir Chaimas Fainšteinas ligi šiol nėra apmąstyti jų nacionalinės dailės kontekste?“⁷ 1988 m. šis klausimas skambėjo iš tiesų aktualiai, nes sovietmečiu žydiškasis „nacionalinis kontekstas“ buvo cenzūros uždrausta tema. XX a. pačioje pabaigoje pradėtų žydų dailės specifikos tyrimų pirmieji rezultatai pasirodė tik po 2000 m. Tradicinį žydų meninį paveldą nuosekliai analizuoja Aistė Niunkaitė-Račiūnienė, žydiškąjį „segmentą“ XX a. pradžios Vilniaus meninėje kultūroje tyrinėjo ir toliau tyrinėja Laima Laučkaitė, tarpukario Lietuvos modernizmo daile žydiškumo požiūriu nagrinėja Vilma Gradinskaitė⁸. Tačiau šie tyrimai aktualūs daugiausia profesionalams – istorikams, muziejininkams. Plačioji visuomenė labiau domisi ne „savų“ žydų dailininkų tiesioginiu indėliu į Lietuvos XX a. kultūrą, bet pasauliniu mastu pagarsėjusiais žydų menininkais, dažniausiai net ne savąja, bet tik protėvių gimimo vieta susijusiais su Lietuva. Tokiu grynai simboliniu pagrindu mėginama savintis, pavyzdžiui, vadinamosios Paryžiaus mokyklos korifėjus Michėlį Kikoine’ą, Pinchusą Krémègne’į, Chaimą Soutiną⁹. Druskininkuose rengiami Jokūbo Lipšico (*Jacques Lipchitz*) skulptūros, Vilniuje – Soutino tapybos plenerai, o atsivertę palyginti naują leidinį – žinyną *Garsūs Lietuvos žydai* (2008), randame ne realiai prisidėjusių prie Lietuvos dailės raidos, jos modernėjimo Fainšteino ar Percikovičiūtės vardus, bet pasaulinio masto asmenybes Leoną Bakstą (gimė Gardine, mokėsi ir dirbo Sankt Peterburge, vėliau Paryžiuje, kur ir mirė), Marką Šagalą (su Lietuva susijęs tik tuo, kad 1922 m. kraustydamasis iš sovietų

⁶ Lietuvos žydų dailė. XVI–XX a. / Sud. L. Čiornaja. Vilnius, 1988, p. 5.

⁷ Ten pat, p. 7.

⁸ *Niunkaitė-Račiūnienė A.* Lietuvos žydų tradicinio meno simbolika lyginamosios analizės požiūriu: daktaro disertacijos rankraštis. Vilnius, 2006 ir kt.; *Laučkaitė L.* Vilniaus dailė XX a. pradžioje. Vilnius, 2002, p. 84–95; *Gradinskaitė V.* Abstrakcijos ir individualybės link: tautinio žydų meno paieškos Rytų Europoje // Kultūrologija. Vilnius, 2006, t. 14, p. 336–343 (pastarąja tema taip pat žr.: *Pourchier S.* Nuo Vilniaus iki Monparnaso // Lietuvos žydai 1918–1940 / Sud. Y. Plasseraud, H. Minczeles. Vilnius, 2000, p. 254–277 ir kt.). Siekiant išsamiau atspindėti istoriografinį kontekstą, reikėtų paminėti ir Lietuvos žydų dailę populiarinančią kompiliacinio pobūdžio veikalą (leidimai lietuvių ir anglų kalbomis): *Andrijauskas A.* Litvakų dailė *l'École de Paris* aplinkoje. Vilnius, 2008.

⁹ Paryžiaus mokykla – vieningos meninės programos neturinčių, tačiau bendro siekio atnaujinti dailės raišką jungiamų daugiausia iš Vidurio ir Rytų Europos į Paryžių XX a. pirmojoje pusėje atvykusių ir Paryžiaus Monparnaso rajone susibūrusių dailininkų kūryba. Paryžiaus mokyklą ypač garsina jai priskiriama Italijos žydo Amedeo Modigliani, Rusijos žydo Marko Šagalo ir kt. dailė.

Rusijos į Vakarus Kaune surengė vienos dienos parodą ir perskaitė paskaitą apie savo kūrybą), minėtuosius Paryžiaus mokyklos atstovus, Lietuvoje praleidusius tik vaikystę ir keletą jaunystės metų arba apskritai gyvenusius tik tol, kol lankė iki Pirmojo pasaulinio karo Vilniuje (tuometinėje Rusijos imperijoje!) veikusią Piešimo mokyklą, kuriai vadovavo rusų dailininkas Ivanas Trutnevas¹⁰. Žinoma, apie požiūrio sistemiškumą šiuo atveju kalbėti neverta, tačiau jei sutiktume, kad toks istoriškai sunkiai motyvuojamas paveldo ribų plėtimas stiprina dabartinės Lietuvos visuomenės orumo pojūtį, yra prasmingas socialinės psichologijos požiūriu, vertėtų į panašaus pobūdžio leidinius įtraukti ir kitus pasaulyje žinomus dailininkus, pavyzdžiui, italų skulptorę ir tapytoją Antonietą Raphaël Mafai arba amerikiečių tapytoją Beną Shahną, kurie patys prisistatinėjo „lietuviais“, lietuviais vadinami ir biografinėje literatūroje.

Litvakų saviidentifikacijos ir šiuolaikinės Lietuvos visuomenės santykio su litvakų palikimu klausimai yra įdomūs ir verti nuodugnesnių studijų, tačiau su mūsų tema, skirta aptarti žydų dailininkų padėčiai tarpukario Lietuvos meninėje kultūroje, jie tiesiogiai nesusiję, tad apsiribosime šia trumpa digresija.

NAUJŲ POŽIŪRIŲ KONTŪRAI

Nuolat pasipildantys faktografiniai duomenys apie tarpukario Lietuvos daile apskritai ir žydų dailininkų kūrybinę veiklą tuo laikotarpiu konkrečiai liudija, kad tyrimų galimybės dar nėra išnaudotos¹¹. Naujų probleminių prieigų paieškas skatina ir kontekstinės menotyros darbai, įvairiais aspektais – pradedant daugiatautės miesto kultūros tyrimais, dailės institucijų sistemos istorija, baigiant dailės šakų (ypač marginalinėmis laikomų grafikos ar scenografijos) ir žanrų (portretas) plėtote, – nušviečiantys žydų dailininkų vietą lietuvių daugumos formuotoje kultūroje¹².

¹⁰ Pačkauskienė A., *Toleikis V.* Garsūs Lietuvos žydai. Vilnius, 2008, p. 12, 24, 59, 63, 97.

¹¹ Kauno dailininkų žydų kūryba ir likimas / Sud. I. Nikitina. Vilnius, 2007; taip pat galima nurodyti Lietuvos kultūros tyrimų instituto rengiamą Lietuvos dailininkų biografijų žodyną, jau dabar leidžiantį įtraukti į akademinės dailėtyros diskursą kai kuriuos naujus žydų kilmės dailininkų vardus ir faktus.

¹² *Galkus J.* Senasis Lietuvos plakatas 1862–1944. Vilnius, 1997; *Mulevičiūtė J.* Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940, Kaunas, 2001; *Jankevičiūtė G.* Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940. Kaunas, 2003; *Gradinskaitė V.* Neemiya Arbit-Blatt's Modern Art Gallery in interwar Kaunas // Pinkas. Annual of the Culture and History of East European Jewry / Red. M. Jakulytė-Vasyl, J. Šiaučiūnaitė-Verbickienė, L. Lempertienė. Vilnius, 2006, t. 1, p. 168–180; *Gradinskaitė V.* The First Exhibitions of Jewish Artists in Kaunas (1920–1940) from the Art Critic's Perspective // IGGUD Selected Essays in Jewish Studies. Jerusalem, 2007, vol. 3, p. 115–129; *Jankevičiūtė G.* Lietuvos grafika. The Graphic Arts in Lithuania. 1918–1940. Vilnius, 2008.

Pasipildantys duomenys leidžia nuodugniau aptarti susidomėjimo žydų daile pobūdį tarpukario Lietuvoje, atskleisti, kaip amžininkų suformuotas požiūris paveikė žydų dailininkų kūrybos ir veiklos vertinimus, jos vėlesnę recepciją, sykiu – įpaveldinimą.

Konstruojant šį pasakojimą, pirmiausia ieškota pavyzdžių, liudijančių sėkmingą žydų dailininkų integraciją nepriklausomos Lietuvos kultūrinėje terpėje. Tuo tikslu pasitelkti du ypač ryškūs atvejai: gana plačiai aprašyta Neemijos Arbitblato ir mažiau žinoma Chaimo Mejerio Fainšteino kūrybos ir veiklos apžvalga, leidusi suformuluoti išvadas, padedančias apčiuopti galimus naujus tyrimo aspektus.

Svarstydami lietuvių ir žydų santykius tarpukario Lietuvoje, neturime pamiršti šių dviejų etninių bendruomenių skirties, tiksliau – tradicijų ir kultūros savitumo pagrindu atsiradusio ir išlikusio abipusio nepasitikėjimo. Kita vertus, akivaizdu, kad meninės kultūros pasaulyje žydų „ktoniškumas“ dažnai kėlė ne priešiskumą, bet smalsumą, buvo suvokiamas ir priimamas kaip dar viena papildoma kultūros briauna, įdomybė, praplečianti aplinkinio pasaulio suvokimo ir meninio įprasminimo spektrą. Toks „etnografinis“ požiūris XX a. pirmoje pusėje buvo paplitęs ir kitose šalyse. Visą Vakarų pasaulį apėmęs kraštotyros sąjūdis skatino fiksuoti ir tyrinėti tradicinio paveldo paminklus. Žydiškasis paveldas, visų pirma sinagogų architektūra, Lietuvoje buvo prišlietas prie lietuviškojo provincijos paveldo¹³. Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus Liaudies meno skyriaus rinkiniuose saugomas nemažas fotografinis archyvas su nuotraukomis, kuriose užfiksuoti mediniai ir mūriniai sinagogų pastatai, medinių liturginių įrenginių drožyba. Nuotraukų autoriai – Meno mokyklos mokytojai (Adomas Galdikas) ir mokiniai, vėliau tapę žinomais dailininkais: Kazys Varnelis, Adolfas Valeška ir kiti.

Lietuvių menininkų žvilgsnį traukė ne tik sinagogų architektūra, bet ir religingų žydų išvaizda, iš praeities atkeliavusios jų gyvenimo formos. Tradiciškai vilkinčius žydus tapė Galdikas (du šios temos paveikslai, greičiausiai sukurti XX a. trečiajame dešimtmetyje, saugomi Lietuvos dailės muziejaus rinkinyje), fiksavo kraštotyros judėjime aktyviai dalyvavęs šiaulietis Gerardas Bagdonavičius. Prisimindamas studijų dienas, Antanas Gudaitis pasakojo: „Būdamas Vienožinskio studijoje, bendravau su žydų dailininkais Jokūbu Lipšicu ir Akimu Josimu. Turėjome senamiestį, Lukšio gatvę, netoli Liaudies namų palėpę. Ateidavo pozuoti žydų dvasinės seminarijos mokiniai chasidai – su jarmulkomis, peisais, baltom kojine. Įspūdingai atrodė. Tapiau juos, bet tie darbai dingo. Man rodos, jie buvo neblogi.“¹⁴

¹³ Plg. *Galaunė P.* Lietuvių liaudies menas: jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Kaunas, 1930.

¹⁴ *Sakalauskas T.* Antanas Gudaitis. Septyni vakarai su dailininku. Vilnius, 1989, p. 33.



Gerardas Bagdonavičius. *Siesikų akademija su rabinu Bencel Beis*. 1940. Pop., tušas. 49,5 x 60. Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (toliau – ČDM)



Adomas Galdikas. *Žydas. Drb.*, al. Lietuvos dailės muziejus (toliau – LDM)



Chaimas Mejeris Fainšteinas. *Kauno senamiestis naktį*. 1938. Linoraiž. 34,5x24,5. ČDM



Neemija Arbitblatas savo studijoje Kaune tapo dailės istorikės ir kritikės Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės portretą. 1929. Lietuvos literatūros ir meno archyvas



Neemija Arbitblatas. Molière'o pjesės „Skapeno klastos“ pastatymo Valstybės teatre III veiksmo uždangos projektas. Iki 1936. Pop., guašas. 33,5x39. ČDM

Žydiški motyvai lietuvių kilmės dailininkų kūryboje liudija, kad tradicinė žydų buitį ir papročiai jiems buvo įdomūs, intrigavo „keistumu“. Tiesa, gana panašiai jie žiūrėjo ir į besitraukiantį iš modernėjančios tikrovės lietuviško kaimo pasaulį. Anaipol ne visiems jis buvo pažįstamas „iš vidaus“, nes nemažai jaunosios kartos lietuvių dailininkų buvo kilę iš miestiečių šeimų, kai kurie apskritai užaugo Rusijoje, kur bėgo ar buvo iškeldinti su tėvais artėjant frontui per Pirmąjį pasaulinį karą. Žinoma, į lietuvišką paveldą papildomai žiūrėta ir kaip į „tautos dvasios“ saugyklą, nacionalinio meno autentišką versmę; vis dėlto ir tradicinis lietuviškas, ir tradicinis žydiškas pasaulis dailininkų akyse turėjo panašų egzotikos atspalvį. Jei sugretintume minėtuosius Adomo Galdiko religingų žydų atvaizdus su jo mokinio Chaimo Mejerio Fainšteino diplominiu darbu – tai didelio formato linoražinys „Malda“ (1932), vaizduojantis talitu apsigobusį barzdota žydą su maldaknyge rankose, – pastebėtume, kad mokytojas buvo nusiteikęs romantiškiau už mokinį ir jo paveikslų emocinis „užtaisas“ gerokai stipresnis.

Etnografinis susidomėjimas žydų tradicijomis skatino lietuvių menininkus ir dailės kritikus palankiai vertinti žydų kilmės kolegų nacionalinės raiškos pastangas. Tarpukario kritikos tekstuose visada referuojama, kiek žydiškos ir kiek bendro pobūdžio ikonografijos kūrinių parodose pristatė žydų kilmės dailininkai, pasitaikė ir mėginimų ieškoti žydiškos dailės pobūdį nusakančio ypatumų rinkinio. Pavyzdžiui, Justinas Vienožinskis, apžvelgdamas bendrą Lietuvos ir Latvijos žydų dailininkų parodą, surengtą 1931 m. Kaune, pastebėjo: „Ką žydai šioje parodoje turi bendro, o gal ir iš viso moderniajai žydų tapybai charakteringo, – tai pamėgimas pilkų, tamsiai niurių, tarytum prislėgtų spalvinių akordų; mažiau kuklus piešinio ir formos traktavimas ir ypatingas palinkimas prie laužytų, „deformuotų“ šagalo, Zako [Baltarusijoje gimęs ir Paryžiuje gyvenęs žydų kilmės lenkų dailininkas Eugeniusz Zak, 1884–1926] ir kitų žymesnių žydų menininkų ideologijai taip artimų formų – tarytum tai būtų skaudančios, neramios sąžinės protesto balsas.“¹⁵ Vienožinskiui beveik pritarė Gudaitis, 1932 m. žurnalo *Bangos* puslapiuose aptardamas Makso Bando parodą Kaune. „Tas liūdnas li[y]rizmas, kurio pripildyti Bando paveikslai, yra bendras bruožas žydų tapybai ir apskritai žydų kūrybai ir, žinoma, visai nėra susijęs su mūsų dievukų mistika, kaip mano A. Herbačiauskas“, – rašė jis, vis dėlto vengdamas visiškai atimti lietuvišką dėmenį iš Bando žydiškumo: „Visu savo aplinkos pajautimu, visa savo paveikslų nuotaika Bandas yra giliai žydiškas, ir jei jau ieškoti jame lietuviškumo, tai gal jo šaltai pilkas koloritas sako jį šiaurės žmogų esant ir primena kiek pilką Lietuvos žemę ir toki pat jos dangų (išskirta mano – G. J.)“¹⁶.

¹⁵ Cit. pgl.: Justinas Vienožinskis: Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai / Sud. I. Kostkevičiūtė. Vilnius, 1970, p. 77.

¹⁶ Gudaitis A. Makso Bando kūryba // *Bangos*. Kaunas, 1932, nr. 36, p. 904.

Vertinant tarpukario Lietuvos žydų dailę iš šiandienos perspektyvos, būtų sunku pasakyti, kokių – žydiškų, lietuviškų ar iš kelionių po kitas šalis parsivežtų – motyvų jų kūryboje būta daugiau. Apie ką pirmiausia – etniškumo išraišką ar vis dėlto asmeninę pasaulėjautą ir individualų stilių – turėtume kalbėti, analizuodami Percikovičiūtės paveikslus „Draugė Judita“ (apie 1937, ČDM) arba „Mergaitės leidžia sienlaikraštį“ (1940–1941, VVGŽM), atveriančius žiūrovui privačios erdvės fragmentus, įvaizdintus orientuojantis į prancūzų kolorizmo tradiciją ir žydiškus vien dėl personažų semitiškų bruožų.

Akivaizdu ir tai, kad vienam veikliausių tarpukario Lietuvos žydų dailininkų Neemijai Arbitblatui daug artimesnis buvo tautinių bruožų nedemonstruojantis modernizmas, negu etnografijos motyvais mintanti dailė. Pasiturinčio Kauno verslininko sūnus (tėvas turėjo visoje Lietuvoje žinomą muzikos instrumentų pardavėjų Kauno centre, E. Ožėškienės ir K. Donelaičio gatvių kampiniame name), nuo šešiolikos metų pradėjęs klajones po Europos meno centrus (1924–1926 m. studijavo dailę Berlyne ir Drezdene, 1926–1932 m. – Paryžiuje, Juliano ir Didžiosios lūšnos laisvosiose akademijose, Aleksandros Ekster ir Henri Lhote'o mokyklose), pelnęs autoritetą Kaune ne tik menine, bet ir žurnalistine veikla (rašė apie Paryžiaus įdomybes populiariam Lietuvos žurnalui *Naujas žodis*, nukeldamas skaitytojus į mokslo šventovės Sorbonos apylinkes, vaizduotę kutenančius raudonųjų žibintų kvartalus, dailininkų bei tarptautinės bohemos pamėgtą Monparnasą¹⁷), jis nesunkiai užmezgė kontaktą su radikalesnių permąnų planus puoselėjančiais bendraamžiais kolegomis, susitelkusiais Kaune. Juos siejo pažiūros į meną, tiksliau – siekiai pagyventi apsnūdusį Kauno meninį gyvenimą, o skyrė ne tiek etninė kilmė, kiek kultūrinė patirtis. Arbitblatas turėjo daug platesnį akiratį nei jo lietuviai kolegos, orientavosi Berlyno ir Paryžiaus dailės gyvenimo realijose, mokėjo kelias kalbas, turėjo pažinčių (bendravo su tautiečiais dailininkais iš Latvijos, Lenkijos, Rusijos; tikėtina, kad dar studijų metais užmezgė ryšius su *École de Paris* – Paryžiaus mokyklos, t. y. modernizmo aspiracijų turinčios daugiatautės Paryžiaus menininkų bendruomenės, nariais). Šiais pranašumais jis, atrodo, nesipuikavo, bet dosniai dalijosi su lietuvių menininkais: jo vardas minimas atsigręžus į Lietuvos dailininkų piligrimystės Paryžiuje pradžią, t. y. 1929–1930 m., kai į moderniojo meno „meką“ po Meno mokyklos mokinių streiko išvyko didžiausi reformos entuziastai Antanas Gudaitis, Vytautas Kazimieras Jonynas, Jonas Steponavičius,

¹⁷ *Arbitblatas N. Montparnase* // *Naujas žodis*. Kaunas, 1929, nr. 22, p. 8; *Arbitblatas N. Montmartre* // *Ten pat*, 1930, nr. 2, p. 54; *Arbitblatas N. Loti[y]nų kvartale* // *Ten pat*, 1930, nr. 6, p. 138; *N. Arbitblatas. Paryžiaus turgavietė naktį* // *Ten pat*, 1930, nr. 14, p. 292; *Arbitblatas N. Rue Blondel* // *Ten pat*, 1931, nr. 1, p. 16–17.



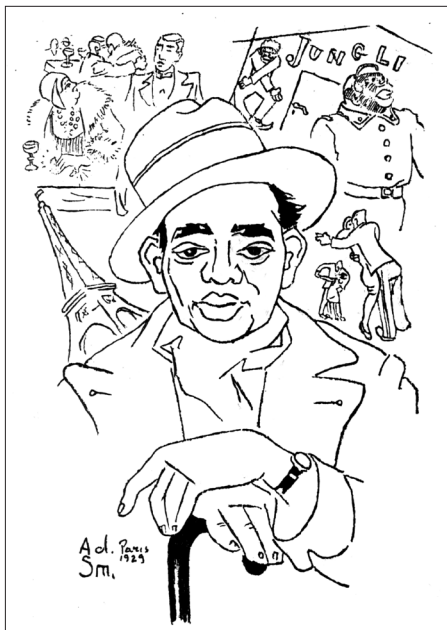
Zalė Bekeris. *Šeima*. Iki 1940. Drb., al, 145x105.
ČDM



Chaimas Mejeris Fainšteinas. *Malda*
(diplominis darbas). 1933. Linoraiž.
65,5x37,5. ČDM



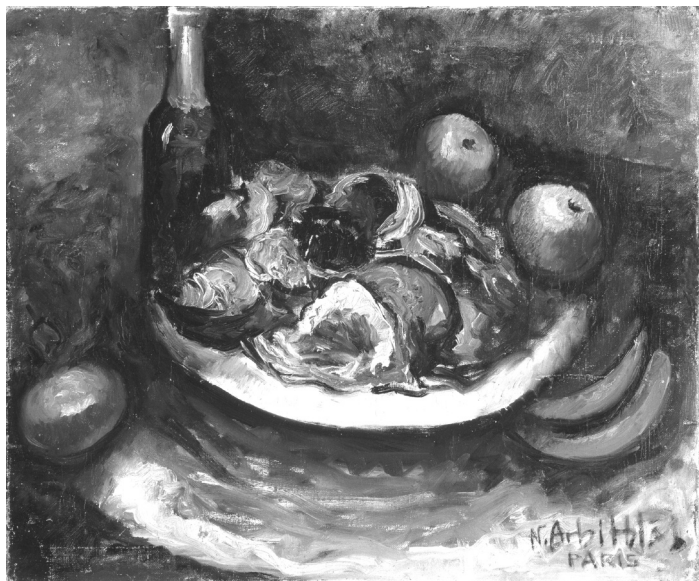
Chaimas Mejeris Fainšteinas. *Vyro portretas*
(Aktorius Henrikas Kačinskas). 1936. Linoraiž.
35,7x25,5. ČDM



Adomas Smetona. Neemijos Arbitblato
šaržas iš žurnalo „Naujas žodis“
(1929, nr. 22, p. 8)



Juozapas Marija Levinsonas-Benari. Žydų
politinės grupuotės rinkimų plakatas
(spausdino Joselio Margolino litografija).
Iki 1926. 69,5x50. ČDM



Neemija Arbitblatas. *Natiurmortas su austrėmis*. 1935.
Drb., al. 53,2x64. ČDM

Adomas Smetona, Liudvikas Strolis, Stasys Ušinskas, ir stebint trumpą modernizmo blykstelėjimą Kaune tarp 1930 ir 1934 m., kai laikinojoje sostinėje atsirado net trys dailės atnaujinimo tikslus keliantys organizaciniai dariniai – Nepriklausomųjų dailininkų draugija, 1932 m. Laisvės alėjoje buvusio kino teatro „Oaza“ patalpose atidariusi klubą su parodų sale, Arbitblato galerija ir „Ars“ – pirmoji aiškiai suformuluotą programą paskelbusi dailininkų grupuotė, užsibrėžusi tikslą kurti, skleisti, kaupti ir skatinti naująją meną.

Mėgindamas įsitvirtinti Paryžiuje Arbitblatas nepamiršo savo lietuviškų šaknų, palaikė ryšius su iš Lietuvos atvykusiais dailininkais, ne vienam yra padėjęs patarimais ir darbais. Ištikimas Arbitblato paryžietiškujų klajonių bendras buvo 1929 m. stažuotis į Paryžių atkeliavęs dailininkas Adomas Smetona. Valandas, praleistas su Arbitblatu klajojant po paryžietiškojo gyvenimo centrus, liudija jo piešti šaržuoti paveiksliukai, iliustravę žurnale *Naujas žodis* spausdintus Arbitblato pasakojimus. Viename jų įamžintas ir patsai *Naujo žodžio* skaitytojų čičeronė, pozuojantis piešėjui pramogaujančio Paryžiaus fone¹⁸. Ne ką kitą, o Arbitblatą pamatė stovintį perone 1929 m. rudenį pirmą kartą iš traukinio *Gare du Nord* išlipęs Antanas Gudaitis. Jis vėliau prisiminė: „Atvažiavau į Paryžių. Šiaurės stotyje mane pasitiko geras pažįstamas iš Kauno laikų, dailininkas Neemija Arbitblatas. Mudu pradėjome ieškoti man viešbučio.“¹⁹ Arbitblatas ne tik padėjo Gudaičiui įsikurti, susiorientuoti paryžietiškoje dailės švietimo sistemoje, bet ir palydėjo jį į žinomo tapytojo ir teoretiko André Lhote'o privačią studiją, kad bičiulis susipažintų su kubizmo atradimais pagrįstų modernistinės stilizacijos principų taikymu²⁰.

Arbitblato kultūrinę aplinką, ryšius, kartu ir tapatybę, kurioje žydiškumas bent jau iki Antrojo pasaulinio karo anaip tol nebuvo svarbiausias dėmuo, perteikia Lietuvos muziejų rinkiniuose ir privačiose kolekcijose išlikę jo ankstyvojo laikotarpio kūriniai. Tai natiurmortai (paveikslai su gėlių vazomis, Paryžiuje tapytas, į Kauną parsivežtas ir M. K. Čiurlionio muziejaus nupirktas „Natiurmortas su austrėmis“, 1935, ČDM), Lietuvoje sukurti peizažai („Žvejų valtytės. Nida“, 1929, LDM) ir ištisa galerija Lietuvos kultūros veikėjų portretų. Portretai liudija artimus Arbitblato ryšius su Kauno meninio elito atstovais. Dailininkas sukūrė rašytojo Kazio Binkio ir jo žmonos Sofijos, dailės istorikės ir kritikės Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės, poeto ir dramaturgo Petro Vaičiūno, šokėjo ir baletmeisterio Broniaus Kelbausko, dailininko Kipro Petrausko, poeto Juozo Tysliavos, teatro ir kino entuziasto Juozo Vaičkaus atvaizdus. Kurį laiką Arbitblato portretai tik fragmentiškai figūravo Lie-

¹⁸ *Arbitblatas N. Montparnase*, p. 8.

¹⁹ *Sakalauskas T. Antanas Gudaitis*, p. 38.

²⁰ Ten pat, p. 40.

tuvos dailės istorijos tyrimų lauke, tačiau po to, kai Jūratė Savickaitė 1983 m. akademinio leidinio *XX a. lietuvių dailės istorija* antrame tome Sofijos Binkienės portretą priskyrė tarpukario meninio paveldo klasikai²¹, susidomėjimas portretine jo daile pradėjo augti. Minėtasis paveldėtojas priklausantis ir dėl to mažai visuomenei pažįstamas Sofijos Binkienės atvaizdas buvo eksponuotas 1998 m. Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus parodoje „Art deco Lietuvoje“, reprodukuotas jos kataloge²². Dailininką ir jam pozuojančią Kairiūkštytę-Jacinieneį tirštai nukabinėtoje drobėmis studijoje įamžinusią 1929 metų nuotrauką paskelbė Jolita Mulevičiūtė savo knygoje *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940* (2001, p. 91), ne tik iš naujo atkreipdama dėmesį į Arbitblato kaip portretisto veiklą, bet ir įvesdindama skaitytoją į jo darbo aplinką (beje, nuotraukos kairiajame viršutiniame kampe dalinai užfiksuotą ir, kaip išaiškėjo, dėl muziejininko Osvaldo Daugelio ir Kauno technologijos universiteto bibliotekos direktorės Nijolės Lieutuvninkaitės paskleistos informacijos KTU bibliotekoje saugomą grupinį literatų Romo Striupo, Albino Juozapo Herbačiausko ir Fausto Kiršos portretą, sukurtą apie 1929-uosius, 2006 m. paviešino Lietuvos dailės muziejaus paroda „Lietuvos valstybės kūrėjai“ ir jos katalogas²³). 2008 m. Radvilų rūmuose surengta kolekcininko Edmundo Armoškos rinkinio paroda pristatė ne kartą įvairiuose leidiniuose reprodukuoto Arbitblato nutapyto režisieriaus Vaičkaus portreto originalą²⁴. Taip pamažu fragmentas po fragmento dėliojama Arbitblato lietuviškoji portretų galerija, jo paryžietiškųjų personažų galerijai, su pasididžiavimu išstatytai Paryžiaus priemiestyje Boulogne-Billancourt įsikūrusiame Trisdešimtųjų metų muziejuje – *Musée des années 30*, – nusileidžianti nebent pavaizduotų asmenų garsumu. Mums Arbitblato portretai – vaizdus ir dėl to ypač tikras tarpukario epochos gyvenimo, žmoniškų ryšių liudijimas; taip pat – visiškai emancipuoto žydų kilmės dailininko kūrybinės raiškos pavyzdys.

Būtina paminėti, kad amžininkai palankiai vertino ne tik Arbitblato veiklą Kaune; jiems buvo žinomas ir imponavo taip pat ir jo indėlis į Lietuvos meninės kultūros reprezentaciją užsienyje. Pavyzdžiui, žurnalo *7 meno dienos* korespondentas 1934 m. balandį pranešęs skaitytojams, kad „kauniškiams gerai pažįstamas žydų

²¹ XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940 / Ats. red. I. Korsakaitė. Vilnius, 1983, t. 2, p. 130.

²² Art deco Lietuvoje. Parodos katalogas [Nacionalinis M. K. Čiurlionio muziejus 1998 X 22–1999 V 2] / Sud. ir įžangos aut. G. Jankevičiūtė. Kaunas, 1998, p. 51.

²³ Lietuvos valstybės kūrėjai. XVI–XX a. pirmosios pusės portretai. Tarptautinė dailės paroda. (Lietuvos dailės muziejus, 2003). T. 2 / Sud. L. Jablonskienė, G. Jankevičiūtė. Vilnius, 2006, kat. nr. 122.

²⁴ Lietuvos dailės atodangos. XVI–XXI amžiai. Edmundo Armoškos dailės kolekcijos paroda. [Lietuvos dailės muziejus, 2008] / Sud. N. Tumėnienė. Vilnius, 2008, kat. nr. 74, p. 109.

dailininkas N. Arbitblatas“ kovo mėnesį Paryžiaus Van Leer galerijoje atidarė savo tapybos parodą, atkreipė dėmesį, kad parodoje rodyti ir paveikslai „lietuviškais siužetais“, pabrėždamas, kad taip garsinama ir Lietuva, ir jos meno kūrėjai²⁵. Kultūrinis pripažinimas svetur tarpukario Lietuvoje apskritai buvo labai vertinamas, tad spaudos pastangos informuoti visuomenę apie tokius atvejus ugdė palankų požiūrį į žydų dailę, kėlė šalyje žydų dailininkų – ypač Arbitblato, Bando – prestižą ir garsino jų vardus.

Amžininkai didžiavosi, kad iš Lietuvos kilę žydų menininkai sėkmingai daro karjerą užsienyje. Katalikų intelektualų žurnalo „Židinys“ puslapiuose vertindamas 1932 m. rudens sezono parodas Vytautas Bičiūnas apie Lietuvoje tik retsykliais apsilankančio Makso Bando parodą Kaune rašė: „Bandas – užsieniuose žinomas dailininkas. Jis žydas, anaip tol nevengias vadintis Lietuvos piliečiu, net tyčia pabrėžias savo lietuvišką kilmę.“²⁶ Žurnalo *Bangos* redakcija tą patį Bando pasirodymą Kaune įvertino dar pakiliau. Informacijoje akcentuota, kad „originaliausia“ iš asmeninėje parodoje eksponuotų kūrinių – portretą „Mano vaikas“ – įsigijo M. K. Čiurlionio galerija, t. y. Nacionalinis dailės muziejus, o laikinosios sostinės kultūrinė visuomenė išlydėjo dailininką į naujas pergales, mat Bando parodą spalio 30-ąją atidaranti garsioji Paryžiaus Bernheimo galerija²⁷. Atsisveikindamas Bandas, pasak *Bangų* žurnalisto, sakęs: „Aš išvažiuoju su dar didesne meile Lietuvai, pasižadėdamas Jums dar išdidžiau kelti jos vardą visose šalyse.“²⁸ Už tokius žodžius lietuviška publika buvo pasirengusi užmerkti akis į žydų kito-niškumą ir priimti juos kaip savus, grynai lietuviškus menininkus.

Nebuvo abejojančių, kad sugebėjimais integruotis užsienio kultūros gyvenime, perprasti Vakarų meno naujoves lietuviai neprilygsta žydų kilmės dailininkams. Pavyzdžiui, Vienožinskis, 1931 m. apžvelgdamas Kaune surengtą Lietuvos ir Latvijos žydų dailininkų bendrą parodą, rašė: „Kolektyvinė žydų meno darbų paroda, palyginus ją su lietuvių „Nepriklausomųjų“ (Nepriklausomųjų dailininkų draugija – jaunųjų dailininkų organizacija, įsteigta Kaune 1930 m. ir siekusi at-

²⁵ Kronika // 7 meno dienos: teatras, muzika, dailė, kino, knyga, radio. Kaunas, 1934, nr. 104, p. 18; Van Leer galerija (*Galerie Van Leer*) – žinoma tarpukario metų Paryžiaus Monparnaso rajono dailės galerija; eksponavo Paryžiaus mokyklos dailininkų paveikslus, ieškojo naujų talentų, nebijojo radikalaus modernizmo apraiškų, pavyzdžiui, 1926 m. surengė Maxo Ernsto kūrybos parodą, kuri padėjo dailininkui įsitvirtinti Paryžiaus meno pasaulyje.

²⁶ B. V. [V. Bičiūnas] Rudens sezono parodos // Židinys. Kaunas, 1932, nr. 8–9, p. 168.

²⁷ Bernheimo galerija (*Galerie Bernheim Jeune*) – viena iš seniausių Paryžiaus dailės galerijų, įsikūrusi 1863 m., nuo 1925 m. veikianti *Avenue Matignon*, 27; pradėjo prekiauti Barbizono mokyklos dailininkų peizažais, rėmė impresionistus, 1901 m. surengė Paryžiuje pirmą Van Gogho parodą, pristatė grupės *Nabis* ir fovistų dailę; išleido modernizmo dailininkų (Pierre Bonnard, Henri Matisse, August Renoir) knygų ir katalogų.

²⁸ Dail. Maksas Bandas išvažiavo // *Bangos*. Kaunas, 1932, nr. 36, p. 903.

naujinti nacionalinę dailę) menininkų paroda, yra įvairesnė, daugiau moderniška ir jaunesnė. Lietuviai savo tapybos supratimą daugiausia gavo Lietuvoje, tad visų laikų Europos menas juos pasiekė tikrai kaip tolimas aidas. <...> Žydų daugumas auklėjosi ar tebesiauklėja Europos meno centruose, todėl ir Europos meno, ypač moderniojo, ir atskirų menininkų įtaka jų darbuose daug ryškesnė.“²⁹

Sėkmingų žydų dailininkų kūrinius mėginta kiek įmanoma tvirčiau įtraukti į lietuviškosios dailės visumą, tikintis, kad su žinomais jų vardais už šalies ribų pagarsės ir niekam negirdėti lietuvių kilmės autoriai. Būtent su tokia mintimi Lietuvos atstovas Švedijoje Jurgis Savickis 1933 m. siūlė nacionalinio dailės muziejaus funkciją atliekančios M. K. Čiurlionio galerijos direktoriui Pauliui Galaunei pako-reguoti kolekciją kūrinių, reprodukuotų Lietuvos dailę reprezentuojančiame leidi-nyje *Lietuvos menas* (1931 m. Savickio ir Galaunės pastangomis ši knyga išėjo švedų kalba, o 1933 m. ketinta išleisti ją prancūziškai)³⁰. Savickis ragino Galaunę, „metus į šalį Dobužinskį, Andriolli ir Vielioniškį [Pijų Velioniškį, Velionskį]“ užsiimti „tik pačiais naujausiais ir naujais“ dailininkais, ir primygtinai reikalavo atsiųsti jam vilniečio modernisto Vytauto Kairiūkščio ir parodas Vokietijoje, Prancūzijoje, JAV surengusio Bando darbų reprodukcijas, čia pat drąsindamas: „jei dėl kolekcijos reikalingas būtų dar kitas Lietuvoje augęs žydas-tapytojas – dėk.“³¹ Galaunė pasi-naudojo Savickio siūlymu ir kreipėsi į tuo metu Paryžiuje įsikūrusį Arbitblatą, iš kurio gavo ir jo paties, ir Bando darbų nuotraukų³².

Vertindami žydų dailę amžininkai, be abejo, buvo itin palankūs ir žydų daili-ninkų pastangoms pritapti prie lietuviškos kultūros. Šios pastangos, visų pirma, buvo siejamos su „lietuviškomis“ temomis bei motyvais. Toks požiūris išliko ir vėliau. Net mūsų laikų autoriai, pavyzdžiui, pristatydami grafiko Fainšteino kū-rybą, pirmiausia mini jo ciklą „12 iš universiteto“ (1935–1937), įamžinusį Vytauto Didžiojo universiteto profesūros atstovus³³. Dažnai reprodukuojami ir jo sukur-ti lietuvių menininkų – aktoriaus Henriko Kačinsko, dailininko Petro Kalpoko – atvaizdai. Tuo tarpu žydiškoji Fainšteino grafika iki šiol lieka tarsi antraeilės svar-bos jo kūrybos dalimi, nors Fainšteino sukurtos knygų iliustracijos, ypač jau am-žininkų bibliofilinė vertybe pripažinta Zacharijaus Margolino (pasirašyta slapy-

²⁹ Cit. pgl.: Justinas Vienožinskis, p. 77.

³⁰ *Litauens Konst*, text av P. Galaunė ach J. Vienožinskis. Malmö. 1931; *Galaunė P. L'Art Lithu-anien*. Malmö, 1934.

³¹ J. Savickio 1933 m. rugpjūčio 28 d. laiškas P. Galaunei. Vilniaus universiteto bibliotekos Ran-kraščių skyrius (toliau VUB RS), f. 132, b. 59, l. 37.

³² N. Arbitblato 1933-12-13 laiškas P. Galaunei. VUB RS, f. 132, b. 30 (už nuorodą dėkoju Evelinai Bukauskaitei).

³³ *Lietuvninkaitė N. 12 iš universiteto* // Lietuvos Jeruzalė. Vilnius, 1995, Nr. 5, [b. p.]; *Lietuv-ninkaitė N. VDU profesoriai grafikoje* // Lietuvos mokslas. Vilnius, 1996, t. 4, kn. 8, p. 145.

vardžiu Bi-Ba-Bo) satyra *A maise mir a fišer un mit a goldernem fišele* – „Pasaka apie žveją ir auksinę žuvelę“ (jidiš k., 1936), bendrame ketvirtojo dešimtmečio šalies kultūros gyvenimo kontekste vertintinos kaip išskirtinis indėlis į knygos meno ugdyimą³⁴. Kol kas tik Ingrida Korsakaitė yra aptarusi Fainšteino urbanistinius peizažus – Kauno ir Vilniaus senamiesčių vaizdus, apgyvendintus realistiškais ir mistiškais personažais³⁵. Tiesa, vienas įdomiausių šios temos darbų – raižinys „Kauno senamiestis naktį“ (1938, ČDM), matyt, negalėjo būti reprodukuotas 1983 m. paskelbtame dailėtyrininkės tekste dėl savo ryškaus etniškumo: kompozicijoje dominuoja neproporcingai didelė siluetinė religingo žydo figūra kreivame mediniame senamiesčio namo balkone – motyvas, suteikiantis visai scenai tam tikro pasakiškumo, kartu neapibrėžtą laiko matmenį. Atidesnė Fainšteino kūrybos apžvalga būtų per žydiškumo prizmę leistų išplėsti jo kūrybos tyrimus ir išsamiau aptarti šio dailininko temų ir siužetų miestiskąjį pobūdį – tarpukario Lietuvos dailėje vos pradėjusią skleisti savybę. Kitaip sakant, žydiškųjų kūrybos aspektų paieška leistų sukaupti argumentų bendrųjų tarpukario Lietuvos dailės ypatumų analizei. Fainšteino kūryba šiuo požiūriu labai paranki, nes leidžia aprėpti platesnį nei iki šiol pateikiamasis spektrą kultūrinių tradicijų, veikusių ir formavusių ketvirtojo dešimtmečio mūsų dailę.

Fainšteinas, ne taip kaip dauguma Lietuvos grafikų, nejautė jokios nostalgijos nei gamtai, nei kaimui. Nuoširdžiai susidomėjęs jis vaizdavo miestą ir jo gyventojus, kaip tikras miestietis ypač atidžiai išsiūrėdavo į žmones, jų tipažus ir veidus. Tiesa, jo portretų herojai, nepaisant tikslios išorės charakteristikos, atrodo kiek vienodoki – panašumą lemia identiškas atvaizdo komponavimo būdas (perteikiamas tik veidas, sunkiai telpantis klišės apribotoje atspaudos plokštumoje), taip pat nuotaika, paženklinta intravertiško susimąstymo, melancholijos. Fainšteino portretus gaubiantį liūdesį jo kūrybos tyrėjai mėgino sieti su dailininko etnine kilme, bet šiuo atveju būtų prasmingiau kalbėti apie visoje Europoje ir JAV gerai žinomo, taip pat ir Lietuvoje populiaraus XX a. pirmosios pusės belgų grafiko Franso Masereelio (1889–1972) įtaką. Akivaizdu, kad būtų iš Masereelio raižinių Fainšteinas perėmė jo portretams būdingas išraiškos priemones: forma modeliuojama dideliais juodais ir baltais plotais, kuriant trimatiškumo išpūdį ir įtampą, kontūras brėžiamas vingriai, kartu gilia linija, vaizduojama tik galva, kuri komponuojama lape, išspraudžiant ją į tarytumei per mažos spaudos formos plokštumą.

Masereelis Lietuvoje buvo populiarinamas kairiųjų pažiūrų menininkų aplinkoje; jis – vienas mėgstamiausių, ypač dažnai reprodukuojamų Šiauliuose leisto so-

³⁴ Plačiau: Jankevičiūtė G. Lietuvos grafika, p. 113–114.

³⁵ Korsakaitė I. Kiti ketvirtojo dešimtmečio grafikai // XX a. lietuvių dailės istorija. 1900–1940 / Ats. red. I. Korsakaitė. Vilnius, 1983, t. 2, p. 345–347.

cialdemokratų aplinkos žurnalo *Kultūra* dailininkų. Tai skatintų bent hipotetiškai užsiminti ir apie Fainšteino ryšius su kairiųjų pažiūrų Lietuvos kultūros veikėjais. Duomenų išsamesniam tyrimui kol kas trūksta, bet viena iš nuorodų, patvirtinančių tokius kontaktus, – dailininko bendradarbiavimas su Kauno knygyno „Mokslas“ vedėju Zacharijumi Margolinu, kuris neslėpė simpatijų komunizmo idealams ir praktiškai juos mėginančiai įgyvendinti Sovietų Sąjungai³⁶. Taigi samprotaudami apie liūdesio, net nevilties įspaudus Fainšteino kūrinuose, neturėtume pamiršti dailininko kritiško požiūrio į visuomenės socialinę nelygybę, emociingo santykio su sunkia silpniausiųjų – vaikų, moterų, senelių, ligonių – dalia. Tuomet išryškėtų Fainšteino ir panašių pažiūrų lietuvių kilmės dailininkų, pavyzdžiui, grafiko Mečislovo Bulakos arba tapytojo Jono Vaičio, pasaulėjautos bendrumas, lėmęs ir tam tikras jų individualaus stiliaus sąsajas. Iki šiol dailės istorijos periferijoje esančių socialine kritika pagrįstų dailės pavyzdžių analizė praplėstų tarpukario, ypač ketvirtąjo dešimtmečio antros pusės, dailės sampratą.

Net fragmentiškos pastabos apie du „atvejo studijoms“ pasirinktus pavyzdžius – Arbitblato ir Fainšteino kūrybą – patvirtina, kad žydų dailininkai siekė pritapti prie lietuviškos kultūros aplinkos ir kad amžininkai palankiai vertino jų pastangas. Kita vertus, žydų ir lietuvių dailininkų skirtis išliko ir buvo apmąstoma įvairiais aspektais (dažniau – ne lietuvių naudai). Ieškodami paaiškinimo, kodėl žydų dailininkai, ypač apdovanotieji didesniais gabumais, stengdavosi išvykti iš Lietuvos ir įsitvirtinti užsienyje, turėtume kalbėti ne apie amžininkų nepasitikėjimą, kūrusį kliūtis kilti karjeros laiptais tėvynėje, bet apie jų ambicijas ir siekius, pranokusius Lietuvos dailės gyvenimo mastelius. Pavyzdžiui, Arbitblatas neabejotinai imponavo Kauno dailininkų bendruomenei, buvo žinomas ir vertinamas literatų bei teatro aplinkoje, priimamas kaip autoritetas. Jis pats puoselėjo ryšius su Lietuva ir jos menininkais, bet noriau tapatinosi su paryžietiška aplinka, teikusia daugiau stimulų kūrybai ir nepalyginti platesnių bei įvairesnių galimybių jos sklaidai. Karjera užsienyje, o ne Lietuvoje labiau viliojo ir Maksą Bandą.

Kaune likęs gyventi Fainšteinas buvo žinomas tiek lietuviškoje, tiek žydiškoje Kauno kultūrinėje aplinkoje. Jo talentas buvo pripažįstamas, tačiau ekspresionizmui artimas individualus stilius siaurino užsakovų ratą: XX a. ketvirtąjo dešimtmečio antroje pusėje leidėjai visų pirma ieškojo *art deco* ir neotradicionalizmo raišką įvaldžiusių dailininkų. Tokio turinio literatūros veikalų, kurie būtų atitikę Fainšteino meninius siekius, Lietuvoje tuo metu buvo leidžiama labai mažai; be

³⁶ „Mokslo“ knygynas – dailės istoriko atidesnio žvilgsnio nusipelnanti vieta. Margolinas reiškėsi ne tik kaip iliustruotų knygų leidėjas. Jo knygyne pirmąją kūrybos parodą 1936 m. surengė jaunas kairiųjų pažiūrų grafikas Mečislovas Bulaka – geras Antano Gudaičio ir Neemijos Arbitblato bičiulis, dalyvavęs Arbitblato galerijos parodinėje veikloje.

to, dėl užsakymo jam būtų tekę konkuruoti su stilistiškai jam artimais, tačiau aki-vaizdžiai talentingesniais dailininkais, pavyzdžiui, Mečislovu Bulaka, kuris ypač pagarsėjo 1937 m. XXVII knygos bičiulių draugijos užsakymu sukurtomis iliustracijomis Jono Biliūno apsakymui „Liūdna pasaka“.

ŽYDIŠKUMAS KAIP DAILĖTYROS KATEGORIJA IR KAS UŽ JOS

Šio poskyrio antraštėje suformuluotas klausimas kyla pasirinkus ankstesniame poskyryje pagrįsta išvada, kad dailininkų jautrumas socialinės nelygybės problemoms lėmė tam tikrus jų kūrinių nuotaikos ir formos ypatumus, kurie neretai, kalbant apie žydų dailę, buvo tapatinami su nacionalinio charakterio raiška.

Tačiau grįžkime prie probėgšmais aptartų dailės žydiškumą nusakančių požymių. Analizuojant šį klausimą, paranku pasitelkti ne kartą dailės istorikų aptartą Paryžiaus mokyklos dailininkų kūrybos kritiką. Skaitydami šios mokyklos atstovų kūrybos vertinimus, susiduriame su daugybe mėginimų rasti bendrą vardiklį stilistiniu požiūriu įvairialypiams dailės pavyzdžiams. Klasikiniais laikomi paties termino „Paryžiaus mokykla“ pradininko, iš Lodzės kilusio dailės žinovo, trečiame dešimtmetyje tapusio įtakingu prancūzų dailės kritikos autoritetu Waldemaro George'o (tikr. Jerzy Waldemar Jarociński, 1893–1970) tekstai³⁷. Jo pasiūlytai žydiško modernizmo charakteristikai (žydų dailininkų kūriniams bendra nervingumas ir nerimas, polinkis į melancholiją, nesugebėjimas mėgautis ir džiaugtis paprastais daiktais, vaizdais ir įvykiais) pritarė net tie, kurie laikėsi nuomonės, jog žydų kilmės dailininkai iš įvairių Europos pakraščių Paryžiuje tapo paryžiečiais ir pradėjo kurti prancūzišką arba dar plačiau – europietišką – meną³⁸. Tarpukario Lietuvos dailės kritikai, kaip įsitikinome, šalies parodose pristatomą žydų kilmės dailininkų kūrybą vertino remdamiesi analogiškais kriterijais. Tačiau kaip atskirti, kiek Makso Bando, Zalės Bekerio, Chaimo Mejerio Fainšteino ar Černės Percikovičiūtės kūriniai atspindi melancholiją, apėmusią jaučiant tūkstantmetę istorijos našą, kiek liūdesį dėl skurde augančio vaiko, sunkaus kasdienio darbo slegiamos moters, visų pamiršto senuko?

Ligi šiol Lietuvos žydų dailininkų kūrybos idėjiniais pagrindais atidžiau nebuvo domimasi. Net sovietinė konjunktūra, palanki komunizmo ideologijos meninių

³⁷ Plačiau: *Wierzbicka A.* We Francji i w Polsce. 1900–1939. Warszawa, 2009, s. 298–316.

³⁸ Plg.: *Sérouya H.* L'art plastique chez les juifs // *Gazette des Beaux-Arts*. Février, 1933, p. 65–84; *George W.* Soutine et la violence dramatique // *L'amour de l'art*, 1933, No 6, p. 150–151 (remtasi: *Wierzbicka A.* We Francji i w Polsce.).

aprašų paieškoms dailėje, neskatino šiuo aspektu atidžiau analizuoti žydų dailininkų kūrybos; matyt, paprasčiausiai trūko faktinių duomenų, kurie leistų formuluoti tokią užduotį, nes per mažai domėtasi vadinamąja marginaline daile ir jos refleksija amžininkų tekstuose. Ieškant argumentų šiam klausimui, paranku apsisistoti prie grafiko, karikatūristo Marko Ginzburgo kūrinių. Šis autorius prisimenamas labai retai, jo darbai, išskyrus tarpukario periodinėje spaudoje spausdintus šaržus ir karikatūras, deja, neišliko, tačiau kūrybos pobūdį gana išsamiai nušviečia rašytiniai šaltiniai, visų pirma atsiliepimai apie Ginzburgo asmeninę parodą, surengtą 1933 m. vasarį Nepriklausomųjų dailininkų draugijos salone Kaune.

Ginzburgo, kaip ir jo kolegos Leono Kagano, šaržus Lietuvos publika mėgo ir vertino, šių dailininkų parodos buvo gausiai lankomos. Vien palankūs vertinimai lydėjo Kagano šaržų parodas, vykusias 1932 m. Šiauliuose, 1933 m. Plungėje ir per vasaros atostogas Palangoje. Tačiau Ginzburgo paroda, atidaryta 1933 m. Nepriklausomųjų salone, sulaukė anaiptol ne vien pagyrimų humoristo ir piešėjo talentui. Oficiozo *Lietuvos aidas* užsakymu parodą recenzavęs Vytautas Bičiūnas griežtai atskyrė publikos mėgstamus šaržus ir politines karikatūras, anot recenzento, grasančias visuomeninės tvarkos stabilumui ir dėl to nepageidaujamas viešojoje erdvėje. „Maža išimtimi, tai „komsomolinė agitka“, primenanti vietomis žinomo vokiečių komunisto Grosso (vokiečių visuomenės moralinę nuosmukį aštriai kritikuojančiais kūrinių Pirmojo pasaulinio karo ir pokario metais pagarsėjęs dailininkas George Grosz, 1893–1959, – G. J.) „antiburžujinius“ piešinius, vietomis gi tinkanti labiau Maskvos „Bezbožnikui“ iliustruoti“, – piktinosi Bičiūnas ir apibendrinamas išdėstyta mintis skelbė: „M. Ginc[z]burgas, mėginąs savo „kairumą“, bet ne meniškumu imponuoti savo parodos lankytojams, berods, bus padaręs didelę ir nelengvai pataisomą klaidą.“³⁹ Būtent dėl atvirai demonstruojamų kairiųjų politinių pažiūrų paroda sukėlė Kaune kaip reta platų atgarsį; ją aptarinėjo ir dešiniųjų, ir kairiųjų spauda nuo oficiozo *Lietuvos aidas* ir konservatyvaus *Akademiko* iki politinei kairei simpatizuojančių leidinių – dienraščio *Lietuvos žinios* ir žurnalo *Kultūra*⁴⁰.

Išskirtinį dėmesį Ginzburgo parodai parodė ir tautininkų *Vairas*. Žurnale bendradarbiavęs kritikas Johannas Veisbartas (arba šiuo vardu prisidengęs autorius)

³⁹ *Spector* [V. Bičiūnas] M. Gincburgo karikatūrų, šaržų ir grafikos paroda // *Lietuvos aidas*. Kaunas, 1933 03 15. Bičiūnas turėjo neblogai pažinoti Ginzburgą, bendradarbiavo su juo kaip su scenografu dirbdamas teatre „Žvaigždikis“, 1932 m. jau buvo palankiai recenzavęs jo karikatūras (*Spector* Karikatūristas M. Gincburgas // 7 meno dienos: teatras, muzika, dailė, kino, knyga, radio. Kaunas, 1932, nr. 76, p. 15).

⁴⁰ Dvi meno parodos // *Akademikas*. Kaunas, 1933, Nr. 5, p. 140; *P-mė*. Meno darbų parodose // *Lietuvos žinios*. Vilnius, 1933 03 20; *J. R. Reta paroda* // *Kultūra*. Kaunas, 1933, nr. 3, p. 185–186.

visapusiškai išanalizavo Ginzburgo kūrinį⁴¹. Turint omenyje, kad patys kūriniai neišlikę, pastaroji recenzija – vertingas šaltinis apie dailininko individualų stilių ir kūrinių pobūdį – tiek plastinę raišką, tiek turinį. Veisbartas rašo: „Stilistiškai formaliajam, dažniausiai juodai baltų šaržų pobūdžiui beveik išimtinai charakteringas beperspektyvis vaizduojamas būdas. Karikatūroms priešingai švelnus ir lengvas koloravimas suteikia tam tikros tendencijos plastingajai išraiškai. Ši išraiška vietomis sustiprinama dar tuo, kad Gins[z]burgas šiuose piešiniuose dažnai pasigauna kontrastuojamo priešingumo tarp motyvų apvaliais, apskritimo pavidalo kontūrais ir tarp motyvų, kurie reiškiami pailgomis, tęsiamomis linijomis. Tačiau Ginsburgas nesitenkina šiuo grynai formaliuoju kontrastu tarp apvalių ir pailgų kontūrų. Jis perkelia tą priešingumą ir sąmoningai piešinį priešpastatyti motyvų prasmei. Antai liekną ir grakštų taikos angelą persekioja drambloto pavidalo tankas. Paskui skrendantį angelą tanką stumia dvi storos figūros, dėvinčios diplomatų frakais. Viena tų figūrų taip pat tebeturi sparno galelę už savo pečių. Be to, ties tanko viduriu ištemptas didelis skėtis. Šios sudėtinės bei komplikotos motyvų kompozicijos prasmė yra aiški: ji rodo, kad šie diplomatai susirinko į Ženevą, kaip visų tautų atstovai, patikrinti pasauliui visuotinę taiką. Šį norą dar teberodo sparno galiukas už vieno diplomato pečių. Kad iš to mažai teisėjo gero, – tatau Ginsburgas ryškiausiai rodo visu šio paveikslo figūrų sąryšiu. Nes vos tik pradėję taiką rūpintis, diplomatai tuoj perėjo prie ginklų ir karo pabūklų klausimų. Ir paveiksle su dailia ir lengva ironija rodoma, kaip visai atsitiktinai galima nukrypti į priešingus dalykus.“⁴²

Pastabos apie formos ypatumus vėl susiejamos su karikatūros turinio interpretacija, kalbant apie kompoziciją, kataloge pažymėtą dvidešimt šeštuoju numeriu: „Ir čia baltai apsitaisę, storomis ir apskritomis linijomis nubrėžti „pasaulio užkariautojai“ griežtai skiriasi nuo liekno ir raumeningo tamsiai rudo negro, kurį jie pakorė medyje žemyn galva. Ir tuo tarpu, kai du šių baltųjų bei apskritųjų pavidalų su didžiausiu malonumu visiškai atsidėję ek[g]zekucijai šio juoduko, kurį jie, matyt, baudžia dėl nusižengimo civilizuotos Europos padorumui, trečiasis – taip pat apskritas ir storas policininkas – akis įsmeigęs įdėmiai stebi praskrendantį paukštį, nes šis paukštis yra vienintelis šioj absoliučiai tuščioj Afrikos dykumoj *pirmyn judas objektas*, kuris iš viso vertas dėmesio. Priešakiniame piešinio plane vykstanti negro ekzekucija, savaime suprantama, absoliučiai neįeina į jo tarnybos pareigų sritį. Tiktai vienui vienas padaras, matyti, rimčiau susirūpinęs šiuo nepaprastu baltųjų Europos civilizacijos bei tvarkos misionierių darbu. Tatau grakšti žirafa, kuri gy-

⁴¹ Veisbartas J. Pasaulio groteskai ir tėviškės šaržai // Vairas. Vilnius, 1933, nr. 4, p. 497–499.

⁴² Ten pat, p. 497–498.

vuliškai naiviomis didelėmis akimis nustebusi žiūri į „bausmės vykdymą“. Ir čia Ginsburgas dailia karikatūrininko ironija priešpastato Europos *civilizacijos tikslą* jos realiams atsitiktiniams padariniais, kurie diametraliai prieštarauja šioms neabejojamai nežalingsiems pirmykščiams impulsams.⁴³ Veisbartas žiūri į Ginzburgo karikatūras daug modernesniu ir platesniu žvilgsniu nei kiti parodos kritikai. Pasak jo, Ginzburgo satyros susijungia „į vieną bendrą išpūdingą protestą prieš visas nesuprantamas, savitarpy kovojančias mūsų pakrikusių laikų tendencijas“, pastebėdamas, kad tuo požiūriu grafikas „artimas dviem didžiausiems ir įdomiausiems mūsų laikų dailininkam kritikam: vokiečių karikatūrininkui *Georg Grossui* (George Grosz) ir flamų medžio pjaustytojui *Fransui Masereeliui*“.⁴⁴ Veisbartas tiksliai susiejo ne tik Ginzburgo, bet ir kitų Lietuvos dailininkų kūrybos tendencijas su socialinės kritikos idėjomis pagrįsto meno tarptautinių autoritetų įtaka. Iš tiesų būtent Groszo ir Masereelio kūrinių reprodukcijas platino *Kultūra* ir kiti lietuviški leidiniai, jų kūrinių albumus vartė Meno mokyklos bibliotekos skaitytojai. Susidomėjimą Masereelio kūryba liudija ir lietuviškas jo iliustruoto prancūzų rašytojo ir eseisto Romaino Rolland'o romano *Petras ir Liucija* leidimas (1938). Nuodugnesni tyrimai apie kairiosios ideologijos ir pasaulėžiūros plitimą tarp dailininkų, jų įtaką meninei kūrybai neabejotinai suteiktų papildomą perspektyvą tarpukario dailės vertinimams ir leistų geriau suvokti ir paaiškinti ne tik Makso Ginzburgo, bet ir kitų kairiųjų pažiūrų lietuvių bei žydų kilmės dailininkų kūrybos pobūdį. Kairiosios ideologijos įtaka tarpukario Lietuvos bendrajai meninei kultūrai ir konkrečiai dailei padėtų įvertinti, pavyzdžiui, savito, bet iki šiol itin menkai pažinto žydų kilmės tapytojo Zalės Bekerio paveldą.

Paprastai aptariant Bekerio tapybą, pabrėžiami jo siekiai perteikti žydų varguomenės, ypač mažo miestelio ar priemiesčio gyventojų, kasdienybę⁴⁵. Atkakliai laikomasi supaprastinto, romantine perspektyva grįsto požiūrio, nesistengiant ieškoti tokio nuoseklaus susidomėjimo darbininkų, amatininkų ar neturtėlių gyvenimu priežasčių. Savaime suprantama, kad tokia kontekste prasprūsta fragmentiška informacija apie kairiųjų lietuvių literatų susidomėjimą Bekerio kūriniais: žurnalo *Trečias frontas* puslapiuose apie jo tapybą 1931 m. rašė Petras Cvirka, beje, prikišęs Bekeriu pasyvumą, „kovos ryžto ir įkarščio“ nebuvimą⁴⁶. Tikėtina, kad Bekeris buvo suartėjęs ne tik su kairiaisiais menininkais, bet ir su nelegalios komunistų partijos atstovais. Kitaip sunkiai paaiškinama, kodėl būtent jis prisimintas telkiant pajėgas šalies dailės gyvenimo pertvarkymams „naujoje dvasioje“

⁴³ Ten pat, p. 497–498.

⁴⁴ Ten pat, p. 498–499.

⁴⁵ XX a. lietuvių dailės istorija, t. 2, p. 124.

⁴⁶ *Cvirka P.* Meno parodos // *Trečiasis frontas*. Kaunas. 1931, nr. 4, p. 40–41.

pirmosios sovietų okupacijos metais – tapytojas įtrauktas į LSSR dailininkų sąjungos valdybą. Ši struktūra, sudaryta 1941 m. pradžioje, tenkino partinės ištikimybės, skirtingų kartų ir tautinių grupių atstovavimo principus: jos pirmininkas buvo komunistų partijos narys Stepas Žukas, vicepirmininkas – autoritetingas vyresnės kartos menininkas Justinas Vienožinskis, sekretorius – jaunas skulptorius Petras Aleksandravičius, turto valdytojas – kairiųjų pažiūrų grafikas Vytautas Jurkūnas, o nariai – vilnietis lenkų tautybės dailininkas, buvęs Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto dėstytojas Tymonas Niesiołowski ir kaunietis Zalė Bekeris⁴⁷. Sovietų valdžios metais išaugusį Bekerio autoritetą taip pat liudija ir nepriklausomos Lietuvos dailininkų sąjungos archyve išlikęs susirašinėjimo fragmentas. Paskutinės nepriklausomos Lietuvos dailės apžvalginės parodos Vilniuje tvarkytojas Bronius Murinas, 1940 m. birželio pabaigoje, įsigalint sovietų tvarkai, priderinęs ekspoziciją prie politinės konjunktūros permainų, LDS valdybai į Kauną siuntė tokią žinią: „Iš katalogo iškirpome du lapelius, kuriuose buvo minimas Smetona ir kiti garbės komiteto nariai. Biustą Smetonos dar palikome, nežinau, ar gerai ar blogai pasielgta. Man atrodo, kad galima palikti, kaip meno kūrinį. Bekerio paveikslus (2) pakabinau tinkamesnėje vietoje.“⁴⁸

Kodėl pasirinkti būtent Bekerio kūriniai kaip labiausiai atitinkantys politinės situacijos pokyčius? Klausimas būtų visai ne retorinis, jei atidžiau peržiūrėtume muziejų rinkiniuose išsaugotą Bekerio palikimą. Įdėmaus žvilgsnio prašyte prašosi iki šiol neskelbtas jo darbas – ČDM saugoma nemažo formato (145x105 cm) drobė „Šeima“ (iki 1940). Paveikslas vaizduoja trijų vaikų apsuptyje sėdinčią tamsiaveidę moterį apnuoginta krūtine ir už jos stovintį ryškių semitiškų bruožų vyrą su pypke; prie moters kelių – pintinė su daržovėmis, už šeimos grupės – į tolį nusi-driekęs laukas, dirbamas žemės ūkio mašinomis. Iš pirmo žvilgsnio – kolektyvinio žemės ūkio realybės atspindys, visiškai tinkantis valstiečių ir darbininkų valstybės propagandai. Tik išsižiūrėjus atidžiau aiškėja, kad tai ne šiaip kolūkis. Pagal visus požymius paveikslas patvirtina tiesioginę pažintį su kibuco realybe. Tačiau kur, kokiomis aplinkybėmis? Abejotina, kad pavaizduotąją sceną dailininkas užfiksavo Lietuvoje, nes kaip paaiškinti, kodėl vienas iš vaikų rankoje laiko arbūzo rie-kę, o ir pintinėlėje tarp kitų daržovių guli nedidelis prapjautas arbūzas? Nekyla abejonių, kad pateiktoji scena – žydų žemės ūkio bendrovės, kooperatyvo narių gyvenimo atspindys. Tačiau ar šios kompozicijos pagrindu galima daryti išvadą apie dailininko ryšius su sionistų organizacijomis, dalyvavimą ar bent kontaktus su *Hechalutz* – žemės ūkio darbų mokymo centrų ir žemės ūkio kooperatyvų susi-

⁴⁷ Vilniaus balsas, 1941 01 22.

⁴⁸ LDS apžvalginės parodos Vilniuje tvarkytojo Broniaus Murino raštelis (1940 06 24) LDS valdybai // Lietuvos literatūros ir meno archyvas, f. 33, ap. 2, b. 57, l. 11.

vienijimu, rengusiu jaunimą gyventi ir dirbti istorinėje tėvynėje Palestinoje⁴⁹? Kita vertus, sąsajos su sionistais sovietų okupuotoje Lietuvoje vargu ar būtų padėjusios dailininko profesinei karjerai, o Bekeris akivaizdžiai kopė karjeros laiptais. Deja, tolesniems svarstymams apie Bekerio biografijos mįsles trūksta medžiagos: lietuviškųjų šaltinių aiškiai nepakanka; galbūt rasti atsakymą padėtų žydų dokumentai ir spauda.

Vis dėlto kokias išvadas leistų padaryti šios kelios nuorodos į Zalės Bekerio ir Makso Ginzburgo kūrybą? Visų pirma, jos aiškiai rodo: Lietuvos žydų dailė anaip tol nebuvo vienalytis reiškiny, jos tyrimus praplėstų žydų socialinės istorijos gilesnės išvalgos ir dailės sąsajų su politika studija, įtraukianti įvairių tautybių dailininkų kūrybos pavyzdžius ir pranokstanti vienos meno šakos ribas. Kitaip sakant, aptartieji atvejai dar kartą primena, kad Lietuvos žydų dailės ligšioliniai tyrimai nebetelpa į esamus interpretacijų rėmus ir jiems reikia naujo, kitokio tyrėjų dėmesio.

INTARPAS: NEEMIJOS ARBITBLATO GALERIJA KAUNE IR KELI JUOZAPO MARIJOS LEVINSONO BENARI KŪRYBINĖS BIOGRAFIJOS FAKTAI

Apžvelgiant žydų dailininkų indėlį į tarpukario Lietuvos meno kultūrą, atkreipia dėmesį dar vienas aspektas: natūralus buvimas tarp kelių kultūrų leido žydų kilmės dailininkams atlikti svarbų vaidmenį modernizuojant Lietuvos dailės gyvenimą, keičiant jį instituciniu požiūriu. Tiksliau – kalbama apie vieną dailininką ir vieną jo sukurtą dailės instituciją. Tai vis daugiau tyrėjų dėmesio pastaruoju metu sulaukianti Neemijos Arbitblato galerijos Kaune veikla⁵⁰.

1932 metai pasižymėjo keliais rimtais mėginimais reformuoti Lietuvos dailės gyvenimą. 1932 m. rugsėjo 4 d. buvusios darbo biržos patalpose pačiame Kauno Naujamiesčio centre prie pat Igulos bažnyčios, Nepriklausomybės a. 3, privačią dailės galeriją atidarė Neemija Arbitbaltas⁵¹. 1932 m. spalio 30 d. Čiurlionio galerija pakvietė žiūrovus į naujos modernistinės dailininkų grupuotės su Arbitblato kolega ir bičiuliu Antanu Gudaičiu priešakyje parodos atidarymą. Lapkričio 1-ąją itin

⁴⁹ Plačiau: *Bendikaitė E.* Dvi ideologijos – vienas judėjimas // Lietuvos žydai / Sud. *Gudaitis L.* Kaunas, 2003, p. 56–57; *Bendikaitė E.* Sionistinis sąjūdis Lietuvoje. Vilnius, 2006, p. 179–183.

⁵⁰ Apie galeriją ir jos įtaką Kauno meninio gyvenimo modernizavimui rašė Jolita Mulevičiūtė (žr.: *Mulevičiūtė J.* Modernizmo link). Jo veiklą tyrinėjo Vilma Gradinskaitė (pvz.: *Gradinskaitė V.* Neemija Arbit-Blatt's N. Modern Art Gallery in interwar Kaunas, p. 168–180).

⁵¹ Kaunas: datos ir faktai. Elektroninis žinynas. Prieiga internetu: http://datos.kvb.lt/index.php?option=com_laikotarpiai&task=view&id=21&Itemid=67 (žiūrėta 2009 12 05).

populiarus kunigas ir literatas Juozas Tumas-Vaižgantas pašventino dar vieną Kauno modernistų židinį – Nepriklausomųjų dailininkų klubą ir galeriją, įrengtus buvusiose kino teatro „Oaza“ patalpose Laisvės alėjoje⁵². Nepriklausomųjų parodose dalyvavo vietiniai, Kauno, dailininkai. Tarp jų buvo ir lietuvių (Mečislovas Bulaka, Antanas Samuolis, Adomas Smetona, Aleksandras Šepetys, Viktoras Vizgirda), ir žydų (Akimas Josimas, Hiršas Markus). Nepriklausomieji taip pat surengė atskiras karikatūristų Leono Kagano (1932 m. gruodį) ir Makso Ginzburgo (1933 m. vasarį) kūrybos parodas. Tačiau jų pastangos neprilygo dinamiškai Arbitblato galerijos veiklai, kuri akivaizdžiai praplėtė Kauno parodų geografiją bei rūšinį spektrą. Vos per vieną sezoną Arbitblatas spėjo pristatyti Lietuvos, Latvijos ir kitų šalių žydų dailininkų kūrinių, jaunųjų Lietuvos dailininkų Mečislovo Bulakos, Viktoro Vizgirdos, Stasio Ušinsko kūrybą⁵³. Ypač didelio publikos susidomėjimo sulaukė jo surengtos japonų ksilografijos ir žinomos Kauno fotografės Zinaidos Blumentalienės darbų parodos. Pastarąją dėl lankytojų gausos net teko pratęsti, nes smalsuoliai plūdo žiūrėti meistriškų Zinaidos portretų, tarp kurių, matyt, būta ir žydų, ir lietuvių elito atstovų atvaizdų. Blumentalienės, paskui ir paties Arbitblato kūrybos parodos, vykusios 1933 m. pavasarį, vainikavo galerijos veiklą⁵⁴. Atkreipia dėmesį, kad dienraštis *Dienos naujienos* Arbitblato parodą atidarymo išvakarėse reklamavo, spausdindamas dailininko nutapyto „populiariausio Lietuvoje (ir net užsieniuos) žydų piršlio p. Radeckio“ portreto reprodukciją⁵⁵. Lojalumo tautiečiams demonstravimas? Reklaminis jaukas? Kad ir kaip būtų, prabudęs poreikis atsigręžti į tautiečių gyvenimą nesutrukdė Arbitblatui atiduoti duoklę lietuviškąjį nacionalizmą ugdžiusiam ir išreiškusiam neotradicionalizmui: galerijoje eksponuota vieno ryškiausių šio stiliaus kūrėjų – baldžiaus Jono Prapuolenio kūryba.

Apžvelgiant ketvirtojo dešimtmečio pradžios Arbitblato veiklos Kaune epizodą kyla klausimas: kodėl tarp galerijos parodų dalyvių nebuvo galerijos kūrėjo bičiulio, vieno ryškiausių šalies dailės modernizavimo šauklių Antano Gudaičio ir kodėl Arbitblatas nebuvo pakviestas prisijungti prie arsininkų? Ieškodami atsakymo į antrąją klausimo dalį, galėtume pasiremti į nacionalistinius „Ars“ grupuotės tikslus kurti naująją lietuvišką dailę. Tačiau pirmojoje „Ars“ parodoje dalyvavo Mstislavas Dobužinskis – rusų kilmės dailininkas, ištikimas peterburgiškiosios jaunystės idealams. Tad vis dėlto, kas nuo ko atsiribojo: Arbitblatas nuo arsininkų ar

⁵² Atidarytas nepriklausomųjų „menininkų salonas ir klubas“ // Bangos. Kaunas, 1932, nr. 42, p. 11–27.

⁵³ Kronika // 7 meno dienos: teatras, muzika, dailė, kino, knyga, radio. Kaunas, 1932, nr. 88, p. 16; Kronika // Ten pat, nr. 89, p. 16; nr. 91, p. 15.

⁵⁴ Plg. „Meno galerija iki rudens uždaroama. Jos vadovas dail. N. Arbitblatas gegužės 1 d. išvyko Paryžiun“ (Kronika // 7 meno dienos: teatras, muzika, dailė, kino, knyga, radio. Kaunas, 1933, nr. 95, p. 18).

⁵⁵ Dienos naujienos. Kaunas, 1933 03 18.

„Ars“ nuo Arbitblato, tikėtina – vieno iš idėjinių grupės kūrimo ir veiklos gairių įkvėpėjo?

1932 m. vasaros pabaigoje *Dienos naujienos* informuodamos skaitytojus apie numatytą Arbitblato galerijos atidarymą pranešė, kad galerijos veikloje ketina dalyvauti žinomi šalies dailininkai: „Savo sutikimą jau esą davę dail. prof. Dobužinskis, dail. Galdikas ir kt. Kiekvienas dalyvis kas mėnuo įmokėsias po 20 litų ir duosias po du kūriniu, po mėnesio pakeičiami nauji paveiksai, vadinasi, bus nuolatinė paroda apvalus metus. Kurie dalyvaus galerijoje, turi pasirašyti sutartį dviems metams. Nustatyta, kad galerijos dalyvis nedalyvausias jokiaj kitoj parodoj.“⁵⁶

Ar tokie, Paryžiuje įprasti išsipareigojimai galėjo išgąsdinti Kauno publikos aistra menui ir perkamąją galia nepasitikinčius Dobužinskį, Galdiką ir Arbitblato Paryžiaus bičiulius Gudaitį, Jonyną, Mikėną? Paaiškinimą pateikia Vytautas Bičiūnas. Aptardamas pirmąją Arbitblato galerijos parodą žurnale *Židinys* jis rašė: „Neseniai jaunų dailininkų tarpe kilo sumanymas įsteigt naują galeriją, kurioje būtų rengiamos parodos tik modernistų. Jaunas dailininkas M. (turėtų būti N – G. J.) Arbitblatas nieko nelaukdamas tuoj ėmėsi tą sumanymą realizuoti, kreipdamasis pirmon eilėn į jaunesnius Lietuvos dailininkus, gaudamas iš jų raštu užsitikrinimą, kad jie dalyvaus parodose. Kai M. Arbitblatas išnuomavo patalpą ir tuo būdu padarė išlaidų, kai kurie vietos dailininkai atsiėmė savo parašus. „Galerijos“ rengėjui teko skubiai kviesti naujus, dargi iš užsienių.“⁵⁷ Analogišką „skyrybų“ versiją kiek labiau apibendrintai pateikė ir 7 meno dienos: „Tą meno įstaigą (Arbitblato galeriją – G. J.) kuriant, turėjo dalyvauti didžiuma mūsų pažangesniųjų menininkų, k. t. J. Mikėnas, A. Gudaitis, P. Galaunė, A. Galdikas, J. Samulevičius (turėtų būti A. Samulevičius, t. y. Antanas Samuolis, – G. J.) ir kiti. Išvardinti asmenys turėjo dalyvauti ir pačios galerijos steigime, bet atsiradus nuomonių skirtumams galerijos uždavinių supratime, jie pasitraukė ir ten nedalyvauja.“⁵⁸ „Nuomonių skirtumai“ ir greičiausiai finansinio pobūdžio neaiškumai – pakankamas konflikto pretekstas, matyt, pastūmėjęs ir vyresnius dailininkus Dobužinskį su Galdiku nuo Arbitblato persimesti prie arsininkų. Konfliktas buvo laikino pobūdžio,

⁵⁶ Dailininkas Arbitblatas steigia privačią galeriją // *Dienos naujienos*. Kaunas, 1932 08 10.

⁵⁷ B. V. [V. Bičiūnas] Rudens sezono parodos, p. 168–169.

⁵⁸ Žr.: *Vidmantas A.* Mūsų meno palėpėse // 7 meno dienos: teatras, muzika, dailė, kino, knyga, radio. Kaunas, 1932, nr. 85, p. 11. Informacijos autorius konstatavo: „Tą meno įstaigą [Arbitblato galeriją] kuriant, turėjo dalyvauti didžiuma mūsų pažangesniųjų menininkų, k. t. J. Mikėnas, A. Gudaitis, P. Galaunė, A. Galdikas, J. Samulevičius (turėtų būti A. Samulevičius, t. y. A. Samuolis – G. J.) ir kiti. Išvardyti asmenys turėjo dalyvauti ir pačios galerijos steigime, bet atsiradus nuomonių skirtumams galerijos uždavinių supratime, jie pasitraukė ir ten nedalyvauja.“

tačiau Arbitblato galerijos slenkstį peržengė tik vienas „Ars“ narys – paskutinėje galerijos parodoje 1933 m. pavasarį kartu su galerijos įkūrėju savo tapybą ekspozavęs Viktoras Vizgirda. Tai, kad Arbitblato ir arsininkų konflikto nevertėtų sieti su etninio pobūdžio simpatijomis ar antipatijomis, patvirtintų 1933 m. žurnalo *Naujoji romuva* skyrelyje „Kronika“ pasirodžiusi žinutė apie „Ars“ grupuotės iniciatyva Kaune kuriamą „privataus rinkinio pobūdžio“ modernaus meno muziejų, kuriam kaip tik įsigijo paveikslą iš Arbitblato asmeninės kūrybos parodos⁵⁹.

Arbitblato galerija Kaune neprigijo. Tačiau lygiai taip pat surengusi tik dvi parodas iširo ir „Ars“ grupuotė. Bergždžia klausti, ar suvienijus pajėgas būtų pavykę sukurti stabilesnį darinį. Konkurencija buvo stipri, o suskaičiuoti tikrus dailės mylėtojus, juo labiau pasiturinčius ir pajėgius finansiškai paremti modernistinius eksperimentus, pakako vienos rankos pirštų. Tuo pačiu metu, kai pradėjo veiklą Arbitblatas, labai panašias ambicijas – įsteigti Kaune Paryžiaus laisvosios akademijos ir privačios galerijos funkcijas derinantį centrą – puoselėjo ir Nepriklausomieji. Kultūros žurnalas *Naujoji romuva* pasakojo: „Liet. Nepriklausomųjų Dailininkų Draugija išnuomavo buvusio kino „Oaza“ patalpas Laisvės al. 28 (dabar Laisvės al. 42 – G. J.), kur apie spalį mėn. 15 d. atsidarys dailės salionas. Iki nebus užbaigtas Vyt. Didžiojo muziejus, tai bus vienintelė tinkamiausia parodoms salė Kaune (sic! Arbitblato galerija jau buvo pradėjusi veiklą, tačiau informacijos autorius šį faktą ignoruoja, akivaizdžiai siekdamas išskelti nepriklausomųjų sumanymą – G. J.). Be dailės parodų čia numatyta ruošti paskaitas ir taip pat lietuviškos modernios muzikos intymiškus koncertus. Šiam reikalui kviečiami pasižymėjusieji jaunieji mūsų muzikai. Salė įvedama pritaikinta šviesa, kad dailininkai vakarais galėtų pasistatę modelį, pašyti. Ši studija organizuojama Paryžiaus privatinų dailės galerijų pavyzdžiu. <...> Saliono reikalams tvarkyti sudaryta komisija iš dail. Kazakevičiaus, Samulevičiaus, Vizgirdo, Šepečio (turimi omenyje dailininkai Leonardas Kazokas, Antanas Samuolis, Viktoras Vizgirda ir Aleksandras Šepetys – G. J.). Jai vadovauja dail. Valeška (pasirodęs ir Arbitblato galerijoje – G. J.). Patalpos išlaikymui pritraukiami nariai-rėmėjai. Jau 25 su viršum žinomų visuomenei asmenų pasižadėjo, įmokėdami kas mėnuo po 10 litų, remti draugiją materialiai (galbūt pasimokius ir iš Arbitblato klaidos – susaistyti dailininkus sutartimi su galerija ir finansiniais įsipareigojimais, – kas nesant dailės rinkos Kaune atrodė utopija, sugrįžta prie narių rėmėjų praktikos, taikytos Lietuvių dailės draugijos veikloje – G. J.).“⁶⁰

Išsamiau įvertinti Arbitbalto galerijos veiklą sunku, nes parodų aprašymai aptakūs, katalogai nebuvo leidžiami, o fotografijose įamžintų ekspozicijų vaizdų

⁵⁹ Moderninio meno muziejus // *Naujoji romuva*. Kaunas, 1933, nr. 118, p. 335.

⁶⁰ Liet. Nepriklausomųjų Dailininkų salionas ir menininkų kavinė // *Naujoji romuva*. Kaunas, 1932, nr. 40, p. 862.

bent iki šiol nepavyko rasti. Periodikoje užfiksuoti parodų dalyvių vardai liudija, kad Arbitblatas turėjo didesnių užmojų ir galimybių negu nepriklausomieji ir arsininkai kartu sudėjęs. Jis kvietėsi ir garsius po pasaulį pasklidusius savo tautiečius (Aleksandras Benua, Mane Katz ir kt.), ir pripažintus latvių modernistus (Aleksandra Belcova, Aleksandras Dembo, Romanas Suta). Galerijos naudai iškalbingai byloja paprasčiausia statistika, atskleidžianti jos veiklos mastą: iš 22 per 1932–1933 m. rudens, žiemos ir pavasario sezoną Kaune surengtų parodų net aštuonios įvyko Arbitblato galerijoje⁶¹!

Duomenų apie Arbitblato ryšius su lietuvių dailininkais ketvirtajame dešimtmetyje kol kas stinga. Sunku pasakyti, ar jis jautė kokią nors nostalgiją gimtajam Kaunui, kai 1933 m. galutinai persikėlė į Paryžių. Kiek teisus savo dėmesiu Arbitblatą apdovanojęs autoritetingas Paryžiaus meno arbitras Waldemaras George'as, įvertinęs jo sugebėjimą pritapti Paryžiuje, įsilieti į daugiatautę prancūzų meno kūrėjų bendruomenę, atsisakius tautinių ir panašių su šeima ar kilmės vieta siejančių sentimentų⁶²? Pagaliau nepalieka įkyri mintis, o kas gi įvesdino Vytautą Kazimierą Jonyną į lenkiškos kilmės Paryžiaus žydų aplinką, kaip jam pavyko susipažinti su iš Lenkijos kilusio žydų dailininko Eugeniuszo Zako našle Jadwyga Zak ir surengti parodą jos galerijoje dailės kūrinių prekybos rajono pačioje širdyje – *Saint Germain de Près* aikštėje (iš pradžių galerija buvo įsikūrusi *Rue de l'Abbaye*, 16⁶³)? Galerijoje, pristačiusioje Šagalą, Modigliani, Pasciną ir kitus *École de Paris* menininkus, lenkų dailininkų modernistų grupę „Paryžiaus komitetas“ (lenk. *Komitet Paryski*), Jonynas eksponavo savo medžio ražinius 1935 m. prieš grįždamas po studijų Paryžiuje į Kauną. Neabejotina, kad paroda sustiprino jauno dailininko pasitikėjimą savo jėgomis ir suteikė jam žinių bei įgūdžių, pasitarnavusių po karo palikus Lietuvą ir ieškant vietos sudėtingame Vokietijos, Prancūzijos, vėliau JAV kultūros gyvenime. Žinant lietuvių dailės studentų sunkumus integruotis paryžietiškoje terpėje, prašyte prašosi mintis apie galimą Arbitblato dalyvavimą organizuojant šį įvykį.

Taigi esami Arbitblato ankstyvojo kūrybos laikotarpio, praėjusio Kaune ir Paryžiuje, palaikant glaudžius ryšius su lietuvių dailininkais, tyrimai toli gražu nėra pakankami, kad būtų galima deramai įvertinti šio dailininko įtaką tarpukario Lietuvos dailės gyvenimui. Beje, Arbitblato atvejis būtų tik vienas platesnė problemą iliustruojančių pavyzdžių: pakako bent kiek atidžiau patyrinėti į tik probėkšmais mūsų dailės istorijoje minėto žydų kilmės dailininko Levinsono-Benari

⁶¹ *Gradinskaitė V.* Neemiya Arbit-Blatt's Modern Art Gallery in interwar Kaunas, p. 177; taip pat žr.: 22 meno parodos per metus // Lietuvos aidas. Kaunas, 1933 05 16.

⁶² *George W.* Arbit Blatas et l'École de Paris // *L'Art et les artistes*. Paris, 1939, vol. 37, no. 194, p. 168.

⁶³ *Wierzbicka A.* We Francji i w Polsce, s. 209.

(1890–po 1964) kūrybinę biografiją, kad išaiškėtų, jog baltas puslapis tebėra ir rusiškosios kultūros paveiktų menininkų, tarp jų žydų kilmės autorių, indėlis į trečiojo dešimtmečio Lietuvos meninės kultūros plėtotę⁶⁴. Benari veikla užpildant šią spragą suteiktų nemažai vertingos medžiagos: šis dailininkas įdomus ir kūrybos ištakomis, siekiančiomis rusiškojo avangardo klestėjimo laikus, ir kaip rusakalbės Kauno kultūrinės bendruomenės atstovas (tyrėjų dėmesio tebelaukianti tema), ir kaip žydas, siekęs emancipuotis ir integruotis į Lietuvos visuomenę taip pat ir per krikštą.

Josifas Levinsonas arba Juozapas Marija Benari (slapyvardis Benari, ilgainiui visiškai pakeitęs pirminę pavardės formą, buvo sukurtas vokiškos kilmės pavardę Levinsonas – „liūto sūnus“ – išvertus į hebrajų kalbą) gimė 1890 m. sausio 1 d. Vilniaus žydų Sofijos ir Mozės Levinsonų šeimoje. Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui, kaip dauguma žydų ir nemažai lietuvių, su tėvais iškeldintas į Rusijos gilumą. 1914–1918 m. studijavo architektūrą Peterburgo dailės akademijoje. Ten ir suartėjo su taip pat architektūrą studijavusiu vilniečiu Vladimiru Dubeneckiu, vėliau ir su jo žmona rusų kilmės šokėja bei dailininke Olga Švede. Apie 1919 m. Levinsonas grįžo į Lietuvą ir apsigyveno Kaune. Bendradarbiavo su Dubeneckiu architektūros srityje, Vytauto Bičiūno kvietimu įsitraukęs į „Šv. Luko cecho“ veiklą darbavosi taikomosios grafikos srityje. Labiausiai išgarsėjo pasirodymais „Vilkolakio“ klubo spektakliuose ir teatralizuotuose renginiuose. Sukūrė futurizmo stilistikos rinkimų plakatų, agituojančių balsuoti už žydų politinius susivienijimus. Nuo 1922 m. dalyvavo Žydų vaidybos studijos veikloje, į kurią buvo įsitraukę ir rusų bei lietuvių kilmės teatralai. Ryšiai su lietuvių režisieriais suteikė progą pasireikšti scenografijos srityje: 1926 m. Antano Sutkaus užsakymu Levinsonas-Benari sukūrė kostiumus ir scenovaizdį Valstybės teatre pastatytai Ambroise'o Thomas operai „Mignon“ (eskizai saugomi Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje). Tais pačiais metais Benari apipavidalino ir žurnalą *Pradai ir žygiai* (įdomu, kad žurnalo ornamentika stilizuoja lietuvių liaudies motyvus). Užsakymą atlikti šį darbą gavo iš žurnalo redaktoriaus literato Fausto Kiršos, su kuriuo greičiausiai susipažino „Vilkolakio“ aplinkoje.

Tikėtina, kad trečiojo dešimtmečio antroje pusėje Benari, siekdamas patogiau jaustis lietuvišančioje Lietuvos visuomenėje, pasikrikštijo (religinės aspiracijos šiuo atveju atrodo mažai tikėtinos). Apie 1931 m. Benari vedė savo pusseserę ir išvyko gyventi į Paryžių. Apsigyvenęs Prancūzijos sostinėje ir pradėjęs dirbti tenyškčio JAV kino koncerno „Metro Goldwin Mayer“ filialo meno vadovu, nenutraukė

⁶⁴ *Bukauskaitė E.* Žydų kilmės dailininkų įtaka XX a. I p. Lietuvos meninės kultūros modernėjimui. Vilnius, 2010 (Vilniaus dailės akademijos magistro baigiamasis darbas, vadovė doc. dr. G. Jankevičiūtė).

ryšių su bičiuliais iš Lietuvos. Laimingai išliko laiškai, liudijantys, pavyzdžiui, apie draugystę su Marijos ir Juozapo Urbšių šeima⁶⁵. Tiesa, profesinė Benari veikla po emigracijos buvo išimtinai susijusi su jo darbdavių amerikiečių užsakymais: daugiausia žinome apie jo kaip kino plakatų kūrėjo veiklą. Tačiau trečiojo dešimtmečio Lietuvos meninės kultūros kontekste ši asmenybė paliko savitą ir įdėmesnio nei iki šiol žvilgsnio vertą pėdsaką. Arbitrato trečiojo ir ketvirtąjo dešimtmečių sandūros kūrybą bei organizacinę veiklą siejame su atsinaujinimo siekais, sukelusiais šalies meninės kultūros permainų, o Benari palikimas leistų giliau įvertinti trečiojo dešimtmečio Lietuvos dailės ir teatro raidą veikusias modernistines aspiracijas.

ARTĖJANT PRIE IŠVADŲ

Siekiant išryškinti įvairius požiūrio į žydų dailę aspektus tarpukario Lietuvoje, būtina paminėti ir mėginimus niveliuoti jos savitumą, integruojant žydų dailininkų kūrybą į nacionalinę lietuvių kultūros tradiciją. Pavyzdžiui, Vienožinskis, recenzuodamas Lietuvos dailininkų sąjungos 1936 m. surengtą Pirmąją rudens dailės parodą, apie savo buvusią mokinę Percikovičiūtę atsiliepė taip: „Ji nieko nepamėgdžioja, nieko iš pasaulinių tapytojų net nėra mačiusi, bet, studijuodama mūsų rūpintojėlius ir tautodailę (sic!), surado visai skirtingą (originalų, savitą – G. J.) savo pasaulėvaizdį.“⁶⁶

Siedamas Percikovičiūtės kūrybą su lietuvių liaudies menu, Vienožinskis nusakė vieną esminių tapytojos stiliaus savybių – primityvizmą, kurį kiti kritikai galbūt labiau būtų aiškinę ne kaip folklorizmo atspindį, bet kaip ekspresionizmui būdingą meninę raišką. Tačiau jo pastangas žūtbūtinai sulietuvinti Percikovičiūtės tapybą reikėtų priskirti mokinės talentu besididžiuojančio mokytojo norui įterpti ją tarp kitų „mokyklos“ atstovų. Juo labiau kad ginti Percikovičiūtės nereikėjo;

⁶⁵ Paskutiniuose laiškuose Urbšienei, rašytuose 1940 m. gegužę (žr. Marijos Mašiotaitės-Urbšienės fonde Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Rankraščių skyriuje saugomą korespondenciją), Benari reiškia susirūpinimą šeimos saugumu besiplečiančio karo akivaizdoje ir praneša apie ketinimus emigruoti į JAV. Visi laiškai rašyti lietuviškai, kaip teigia juos tyrinėjusi Evelina Bukauskaitė, su pavieniais tarpais prancūzų kalba arba rusiškais posakiais, užrašytais lotyniškais rašmenimis (plačiau žr.: *Bukauskaitė E.* Žydų kilmės dailininkų įtaka). Taigi Benari, panašiai kaip daugelis to meto žydų kilmės intelektualų, faktiškai gyveno tarp trijų, net keturių kultūrų: žydų, lietuvių, rusų, prancūzų. Profesinė terpė, matyt, leido jam pajusti ir amerikinio gyvenimo stilių. Apie Benari tolesnį likimą duomenų kol kas nepavyko sukaupti, išskyrus informaciją, kad Juozapas Marija Benari 1962–1964 m. susirašinėjo su Italijoje gyvenusiu rusų tapytoju Andrejumi Beloborodovu (Susirašinėjimo medžiaga yra Viačeslavo Ivanovo studijų centre Romoje – Archivio Beloborodov fasc. 116).

⁶⁶ Cit. pgl.: Justinas Vienožinskis, p. 150.

Lietuvos dailės publika buvo palanki žydų dailininkams net tuomet, kai šie neslėpė savo žydiškumo. Arbitblato, Bando ar Fainšteino meistriškumu vienodai žavėtasi ir tada, kai jie vaizdavo tautiškai neutralius motyvus, pavyzdžiui, Paryžiaus gatves, ir tada, kai kūrė žinomų lietuvių portretus, ir tada, kai atsigręždavo į tradicinę žydų buitį. Žydų dailei netrūko atskiro kritikos dėmesio; apie ją dažnai rašyta net plačiau negu apie lietuvių kūrybą, nes žydų parodas aptardavo ir lietuviška, ir rusiška, ir žydiška periodinė spauda.

Trumpai tariant, sparčiai modernėjantis gyvenimas leido Kaune įsikūrusiems žydų menininkams palyginti laisvai derinti veiklą ir gyvenimą žydiškoje bei lietuviškoje aplinkoje. Tuo požiūriu padėtis Kaune ir, pavyzdžiui, Vilniuje skyrėsi. Vilniaus žydai plėtojo kultūrinį gyvenimą bendruomenės viduje, neieškodami glaudesnių kontaktų su lenkiška visuomenės dalimi. 1938–1939 metus Vilniuje praleidusi Niujorko žydė Lucy S. Dawidowicz prisiminė, kad daugiau nei per metus ji tepramoko vos kelis žodžius lenkiškai, nes visur sėkmingai susikalbėdavo jidiš⁶⁷. Tarpukario Lietuvos, visų pirma, žinoma, laikinosios sostinės Kauno žydai, ypač labiau pasiturintys verslo, finansų ar laisvųjų profesijų pasaulio atstovai, mąstė kitaip nei Lenkijos pakraščio mieste gyvenantys jų tautiečiai, glaudžiau siejo savo likimą su lietuvių daugumos veikla, siekė būti visateisiais ir emancipuotais jaunos valstybės piliečiais. Nemaža jų dalis savo žydiškumą suvokė tik kaip šeimos tradiciją ir neįtė ypatingo solidarumo su uždarą gyvenseną praktikuojančiais religingais žydais. Ne vienam jų turbūt būtų buvęs suprantamas požiūris, kurį išsakė žydų kilmės italų rašytojo Primo Levio tėvas, pasaulio matęs inžinierius iš Budapešto, Vengrijos provincijoje susidūręs su Pirmojo pasaulinio karo pabėgėliais žydais iš Galicijos, Lenkijos, Čekijos. „Tai buvo proletarai, dėvėję tradiciškai. Mano tėvui jie visiškai nepatiko. Atrodė neišsilavinę ir primityvūs. Tokie pasirodė jam, vakarietiškam bei asimiliuotam“, – savo tėvo ir į jį panašių savijautą komentavo Primo Levis, aiškindamas, kodėl daugelis modernų gyvenimo būdą pasirinkusių Europos žydų savo hebraizmą tepajuto tik išgyvenę Šoa⁶⁸.

Be abejo, provincialioje Lietuvoje asimiliacijos ir emancipacijos procesai vyko lėčiau nei moderniuose Europos kultūros centruose. Tačiau žydų dailininkai vis dėlto siekė išsiveržti už bendruomenės ribų, o šalies kultūros gyvenimo sąlygos tam siekiui leido išsipildyti.

⁶⁷ Dawidowicz L. S. Iš tos vietos ir laiko. Vilnius, 2003, p. 47.

⁶⁸ Romano S. Laiškas bičiuliui žydai. Vilnius, 1999, p. 100. Tai gana plačiai pristatomas požiūris. Argumentuojant šią išvadą būtų galima kaip pavyzdį pateikti populiariame fotoalbume apie XX a. žydų gyvenimą pateiktas dvi nuotraukas, užfiksavusias scenas iš XX a. trečiojo dešimtmečio pabaigos Berlyno žydų gyvenimo: tai fotografo Arthuro Himmelraicho itin modernių ir stilingų vestuvių scenos ir praeivių dėmesį traukiančio žydo ortodokso su vaikais atvaizdo sugretinimas (*Гилберт М. Евреи в двадцатом столетии. Москва, 2002, с. 127, 128*).

Ar reikėtų klausti, kaip vertinti simptomus, liudijančius, kad inkorporavus Vilnių į Lietuvos sudėtį, Vilniaus ir Kauno žydų dailininkai pradėjo ieškoti ryšių būtent nacionaliniu pagrindu, tarsi iš naujo mėgindami įsisąmoninti savo žydiškumą, jo reikšmę meninei kūrybai? Juk, pavyzdžiui 1939 m. jidiš kalba išleistas kultūrinis almanachas *Noje Bleter*, pristatęs Vilniaus ir Kauno literatų ir dailininkų kūrybą, simboliškai suvienijo dviejų skirtingose valstybėse ir kultūrose gyvenančių miestų žydų menines pajėgas. Leidinio iliustracijos – Vilniaus dailininkų Benciono Michomo, Rachelės Suckewer, Rafaelio Chwoleso ir kauniečių Zalės Bekerio, Chaimo Mejerio Fainšteino, Jokūbo Lifšico, Černės Percikovičiūtės ir kt. kūrinių bendras „albumas“. Tačiau eklektiškas „albumo“ pobūdis skatintų manyti, kad skirtingo talento ir meninių pažiūrų dailininkus subūrė tik išskirtinė proga – Vilnių ir Kauną skiriančios sienos išnykimas. Sunkiai tikėtina, kad Kaune gyvenantys žydų kilmės dailininkai, įpratę plėtoti veiklą už žydiškosios bendruomenės ribų, asmeninius ir profesinius ryšius labiau grindę ne etninės kilmės, bet kūrybinių idėjų ir siekių bendrumu, staiga būtų persiorientavę ir nutarę susivienyti su tautiečiais iš Vilniaus ir kartu su jais atsidėti žydų dailės kūrybai.

IŠVADOS

Tarpukario Lietuvoje vyravo iš esmės palankus požiūris į žydų dailę. Tarp lietuvių ir žydų dailininkų susiklosčiusius normalius kolegiškus santykius, abipusį vieno susidomėjimą kitais liudija ir subjektyvūs įrodymai – dailininkų prisiminimai apie asmeninius draugiškus santykius, artimas menines pažiūras, bendra dailės gyvenimo organizacinė veikla, ir objektyvūs duomenys – dailės kritikos tekstai, amžininkų įgyti žydų dailės kūriniai nacionaliniuose dailės rinkiniuose ir privačiose kolekcijose.

Be abejo, apibendrinant lietuvių daugumos ir žydų mažumos santykius negalima ignoruoti tam tikro atsargumo, būdingo ir vienai, ir kitai pusei. Žydų kilmės dailininkui dėl bendros nacionalistinės meno pakraipos, kuri pasireiškė vadinaimojo tautinio stiliaus kūrimo pastangomis, buvo sunku tikėtis gauti valstybinį užsakymą. Populiarios tarp dailininkų mokytojo vietos žydų dailininkai taip pat dažniausiai ieškodavo žydų švietimo įstaigose. Nė vieno žydų kilmės dėstytojo nebuvo ir tarp Meno mokyklos mokytojų. Tačiau kiek šie faktai susiję su nepasitikėjimu kitataučiais?

Pirmiausia pasitelkime statistinius duomenis, leidžiančius geriau įsivaizduoti, kokią dalį Lietuvos dailininkų bendruomenėje sudarė žydų kilmės asmenys. Dalios Ramonienės parengtas Meno mokyklos mokinių sąvadas pateikia tikslus lankytojų duomenis, iš kurių aiškėja, kad iš viso mokyklą lankė apie 740 jaunuolių,

iš jų tik apie 60 buvo žydų kilmės⁶⁹. Taigi per visą mokyklos veikimo laikotarpį žydai sudarė maždaug 8 proc. bendro mokinių skaičiaus. Interpretuojant šiuos duomenis būtina prisiminti, kad dalis iš šių 8 proc. vėliau pasirinko kitą profesiją ir dailės gyvenime nedalyvavo (taip pat klostėsi ir lietuvių kilmės moksleivių karjera). Dar viena dalis tenkino vien savos, t. y. žydų, bendruomenės reikmes, dažniausiai atlikdami įvairius dailės įgūdžių reikalaujančius praktinio, taikomojo pobūdžio užsakymus (reklaminiai skelbimai, patalpų dekoras, taikomosios grafikos darbai ir pan.) ir neturėjo tikslo integruotis į bendrą šalies kultūrą. Trumpai tariant, Meno mokykla išugdė tik keletą ryškesnių gabumų žydų kilmės dailininkų (Bekeris, Fainšteinas) ir jie sėkmingai reiškėsi viešame šalies dailės gyvenime. Talentingiausi ir amžininkams labiausiai imponavę žydų dailininkai – Arbitbalatas, Bandas, Percikovičiūtė – nepriklausė Meno mokyklos absolventų kategorijai. Sunkiai tikėtina, kad bent vienas jų būtų norėjęs dėstyti Meno mokykloje ar dailiųjų amatų specialistus rengiančioje amatų mokykloje. Kita vertus, siekiantiems dailės pedagogo karjeros Meno mokykla, o paskui stažuotė aukštesniojoje arba aukštojoje užsienio dailės mokykloje buvo privalomas laiptelis. Taigi vertinant žydų dailininkų karjerą negalima pamiršti dviejų aplinkybių – paties dailininko požiūrio į savo profesiją ir Lietuvos kultūros gyvenimo ypatumų.

Meniniais gabumais pasižymintys žydų dailininkai tarpukario Lietuvoje buvo gerai žinomi, jų kūryba pripažinta nacionalinio paveldo dalimi ir interpretuojama pasitelkus bendruosius nacionalinio meno vertinimo kriterijus. Atitinkamai didesnio pripažinimo sulaukė ekspresionizmo principus plėtoję dailininkai Bandas, Mesenbliumas, Percikovičiūtė. Teigiamą, kartais net pernelyg iškeliantį meninius nuopelnus požiūrį į žydų dailininkų kūrybą sustiprino pragmatiški interesai: amžininkai siekė pasinaudoti užsienyje įgytu žydų dailininkų pripažinimu, jų ryšiais. Plačiau šio siekio išplėtoti neleido meninėms naujovėms ir intensyvesniems kultūros mainams nepalankios Lietuvos kultūrinio gyvenimo sąlygos. Kai kurių žydų autorių tam tikrą marginalizavimą lėmė jų politinis angažuotumas ir neslepamos simpatijos politinei kairei. Pastarasis aspektas mūsų istoriografijoje iki šiol nėra pakankamai įvertintas, tad reikia nuodugnesnių tyrimų, kurie neabejotinai leistų naujai pažvelgti ne tik į žydų, bet ir apskritai į trečiojo dešimtmečio pabaigos–ketvirtąjo dešimtmečio Lietuvos dailės paveldą.

Žydų dailininkų emigracijos faktas (iš Lietuvos gyventi į užsienį išvyko Arbitblatas, Bandas, Benari, Jokūbas Kazlauskas) liudija ne tiek psichologinio ar socialinio pobūdžio integracijos sunkumus, kiek bendrą situaciją, nepalankią meninės kultūros intensyviai plėtotei: neišvystyta dailės rinka sukūrė sąlygas įsitvirtinti

⁶⁹ Ramonienė D. Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas. Vilnius, 2006, p. 8–9.

oficialiam stiliui ir susiaurino individualios raiškos galimybes; beveik nebuvo galimybės išgyventi vien iš meninės kūrybos, neturint nuolatinės darbo vietos. Darbo arba vienkartinių užsakymų užsienyje ieškojo ir ne vienas lietuvių kilmės jaunosios kartos dailininkas – Jonas Juozas Burba, Vsevolodas Dobužinskis, Liudas Truikys, Stasys Ušinskas ir kiti. Analizuojant žydų dailininkų situaciją šiuo atveju būtina atkreipti dėmesį ir į tai, kad žydams buvo lengviau emigruoti dėl to, kad juos mažiau saistė ryšiai su kilmės šalimi, o išvykę kitur jie nesunkiai galėdavo puoselėti nacionalinę tapatybę gyvendami tarp tautiečių ir jų remiami lengviau negu lietuviai užmegzdavo profesinei karjerai reikalingus ryšius ir taip įsitvirtindavo kitoje šalyje.