

AUDRIUS NOVICKAS

Vilniaus Gedimino technikos universitetas



VYTAUTO DIDŽIOJO MUZIEJUS GEISMAS

Desire of Vytautas the Great Museum

SUMMARY

By applying concepts of psychoanalysis to the research of architecture, this article delves into the uncanny of the Vytautas the Great museum in Kaunas. Both architecture of the museum as well as its mediated images and narratives are constructs of representation and should be understood in those terms. The analysis is contextualized by linking the architectural programs of the museum to some of social and artistic programs of Western culture which had great importance to the development of modernity during last three hundred years.

Through deconstruction of the aura of monumentality, the contradictions of the museum are revealed in its discursive space of subject and object relations. This fragmented space of image construction and interplay is further discussed as signifying its own continual movement. This leads to conclusion that modernity of Vytautas the Great museum should be detected in its structure of references, and less so in its style as referencing the form of the object.

SANTRAUKA

Straipsnyje Vytauto Didžiojo muziejaus pastato slėpingumas nagrinėjamas pasitelkiant psichoanalizės priėgą. Argumentuojama, kad tiek muziejaus architektūra, tiek ir ją medijuojantys vaizdai ir naratyvai yra realybės vaizdavimo konstruktai. Tyrimas kontekstualizuojamas ieškant muziejaus architektūrinės koncepcijos sąsajų su kai kuriomis socialinėmis ir meninėmis Vakarų kultūros programomis, lėmusiomis modernybės raidą pastarųjų 300 metų laikotarpiu.

Monumentalumo auros dekonstravimas yra būdas suvokti muziejaus prieštaras, žyminčias diskursyvią subjekto ir objekto santykio erdvę. Ši fragmentiškų vaizdų gamybos ir jų tarpusavio žaismės erdvė atskleidžiama, viena vertus, kaip reiškianti tik savo pačios nuolatinį vyksmą, kita vertus, kaip palaikanti subjekto geismą. Tai leidžia Vytauto Didžiojo muziejaus modernumo požymius atrasti jo reprezentacijų lauko struktūroje, o ne objekto formos referentiškume.

RAKTAŽODŽIAI: Vytauto Didžiojo muziejus, moderni architektūra, reprezentacija, subjektas ir objektas, vaizdas.

KEY WORDS: Museum of Vytautas the Great, modern architecture, representation, subject and object, image.

IVADAS

1934–1936 m. pastatytas Vytauto Didžiojo muziejus – turbūt ryškiausiai nacionalinėje vaizdinioje išvirtinėje XX a. pirmosios pusės lietuviškos architektūros kūrinyse. Jo vaizdo išskirtinumas siejamas su komplekso visuomenine svarba, simboline reikšme ir formos monumentalumu, kurį projekto autoriams – Vladimirui Dubeneckiui, Karoliui Reisonui, Kaziui Kriščiukaičiui, Antanui Jokimui – pavyko išreikšti išvengiant deklaratyvių istoriškumo nuorodų. Muziejaus architektūros santūrumo, slėpingumo ir prieštarinimo mokslininkai iki šiol nenagrinėjo. Priešingai, dauguma tyrinėtojų plėtojo diskursą, įtvirtinantį Vytauto Didžiojo muziejaus kaip nacionalinę tapatybę ir valstybingumą išreiškiančio kūrinio interpretaciją. Pavyzdžiui, architektūrologas Vytautas Petrušonis Vytauto Didžiojo muziejaus analizės svarbą aiškina siekiu „parodyti, kaip tautinės savimonės vystymui gali būti panaudoti kultūriniai simboliai“¹. Šio tikslo įgyvendinimą mokslininkas sieja su muziejaus „bazinių kadru“, įgalinančių suvokti objektą, kaip tam tikroje perspektyvoje projektuojamą dvimatį vaizdą, paieška². Psichoanalizės požiūriu toks vaizdas yra įsivaizduojamo ekranas, įterpiamas tarp suvokėjo (subjekto) ir objekto. Tokio įterpinio naudojimą, pasak Lorenso Holmo, motyvuoja

tai, kad „tik vaizdai teikia galimybę tapatintis su erdve ir objektais“³. Gelminis tapatumo poreikis galbūt lemia ir siekį Vytauto Didžiojo muziejaus architektūros monumentalume išvelgti jo vidinį turinį, kuris stilistinio ir programinio nevienalytiškumo, prieštarinimo požymius gali suderinti ir paslėpti⁴.

Šiame tyrime gilinamasi ne į architektūros vaizdus, bet į jų santykį su erdve. Tokiu būdu siekiama permąstyti Vytauto Didžiojo muziejų kaip vaidų lauką, ne tik perkeliančią į įsivaizduojamas plotmes, bet ir atveriančią subjekto ir objekto santykio fragmentiškumą. Keliami prielaida, kad tiriama nacionalinė institucija veikia kaip simbolinė struktūra, įgalinanti subjekto ir objekto susitikimą. Šią prielaidą bandoma pagrįsti tyrime pasitelkiant psichoanalizės prieigą, taip pat gilinantis į socialines ir menines Vakarų kultūros programas, pastaruosius tris šimtmečius lėmusias modernybės raidos tendencijas. Dan Reese jas įvardijo kaip skirtingas, tačiau tarpusavyje susijusias „visuomenės fragmentacijos ir individualizmo bei subjektyvumo iškilimo istorijas“⁵. Ieškant Vytauto Didžiojo muziejaus programinių sąsajų su šiomis programomis, bandoma atsakyti į klausimą, kiek pastato architektūra paveikta šių „istorijų“, t. y. kiek ji yra moderni.

MUZIEJAUS VAIZDO SANDARA

Steigti Vytauto Didžiojo muziejų jau pirmaisiais nepriklausomos respublikos gyvavimo metais skatino tiek istorinės atminties ir nacionalinės kultūros puo-

selėjimo tikslai, tiek ir kolektyvinėje lietuvių sąmonėje subrendęs poreikis įkūnyti modernią Lietuvos valstybingumo viziją susiejant ją su herojiškos praeities

vizija – Vytauto Didžiojo laikų Lietuva. Vytauto Didžiojo muziejaus, kaip įkūnijančio modernią instituciją ir paminklinį objektą, kūrimas lėmė jo virsmą realiai egzistuojančia, bet kartu fantazine vieta. Kennethas Framtonas teigė, kad „muziejus – paskutinis mūsų laikų visuomeninio pastato tipas – iškilo kaip surogatinė šventykla ar simuliuota Respublika ir tapo kompensacine realybe sekuliariai dvasiai“⁶, tik patvirtina, kad Vytauto Didžiojo muziejaus atvejis nelaikytinas atsitiktiniu. Muziejaus heterotopiškumą sąlygojo ir tai, kad po vieno pastato stogu buvo įkurdinti Karo ir Kultūros muziejai, įgyvendinantys savitas misijas ir puoselėjantys skirtingas ideologijas.

Muziejų muziejaus kūrimas Kaune XX a. trečiajame–ketvirtajame dešimtmėčiais buvo neatsiejamas nuo konkrečių Karo ir Kultūros muziejų vizijų ir jų įgyvendinimo taktikų medijavimo to meto masinio komunikavimo priemonėse. Tarpukario Lietuvos laikraščiuose, žurnaluose buvo plačiai nušviečiama ne tik muziejaus svarba ir tikslai, diskutuojama dėl projekto, agituojama aukoti lėšas jo statybai, gvildenami abiejų muziejų tarpusavio santykiai, lyginami jų veiklos rezultatai. Galima teigti, jog muziejus buvo pastatytas dėl to, kad taptų masinės komunikacijos vaizdiniu. Medijuotų vaizdų svarbą modernios XX a. architektūros kūrimui nagrinėjusi Beatriz Colomina įrodinėjo, kad tiek pastatai, tiek ir juos įrėminančios medijos priklauso tai pačiai reprezentavimo sričiai⁷. Peteris Eisenmanas šiai sričiai priskiria ir architektūroje ne vieną šimtmetį plėtojamas kultūrinės nuorodas, kurias jis vadina fikcijomis (lot. *fictio* – nesamas, tik išivaizduojamas ar vaizduojamas kaip

esantis dalykas)⁸. Pasak architekto, romaninių ir gotikinių katedrų architektūros reikšmė dar glūdėjo jose pačiose, ji buvo *de facto*, o nuo renesanso architektūros reikšmė įgavo *de jure* pobūdį, nes ėmė priklausyti nuo santykio su antikine architektūra ir virsmo jos simuliakru (reprezentacijos reprezentacija)⁹. Nuo renesanso architektūra buvo veikiamą trijų fikcijų – vaizdavimo, tikslingumo ir istoriškumo. Nors modernizmo architektūra atsikratė vaizdingų istorinių nuorodų, jas pakeitė funkcionalumo idėjos reprezentacijos. Pasak Eisenmano, „redukuodami architektūrinę formą į gryną realybę, modernistai bandė pakeisti vaizduojančių nuorodų lauką nereferentiniu „objektyvumu“, bet pakeitė tik nuorodų pobūdį, o ne pastatų reikšmę.“¹⁰

Modernizmo architektūros tapatumo taip pat tenka ieškoti ne joje pačioje, bet nuo renesanso epochos plėtojamos jo komunikavimo technikoje ir pavidaluose. Pasak Colominos, XX a. šios diskurso konstravimo priemonės buvo naudojamos pasakojant tiek apie moderniai architektūrai būdingą atvirumą, tiek ir jos anonimiškumą, netikrumą, uždarumą¹¹. Atsivėrimo ir užsivėrimo, gynybos mechanizmų susipynimą žmogaus psichikos srityje analizavęs Sigmundas Freudas atkreipė dėmesį į tai, kad subjektą „kamuoja stiprus konfliktas tarp libidinio impulso ir seksualinio išstūmimo, tarp juslinio ir asketiško postūmio. Šis konfliktas neišnyks, jei vienam šių postūmių padėsime nugalėti priešingą.“¹² Vytauto Didžiojo muziejaus medijuotuose pavidaluose taip pat išryškėja priešingi siekiai – pastangos ištirpdyti muziejų socialinėje komunikacijoje ir paslėpti jo vidines prieštaras. Viename pastate vei-

kiančių dviejų muziejų tarpusavio dispuoto perkėlimu į laikraščių ir žurnalų puslapius buvo plėtojamas abiejų institucijų tapatumo diskursas ir sudaromas jų ideologinio skaidrumo, veiklos viešumo įspūdis. Masinių informavimo priemonių pranešimai buvo tas ekranas, pro kurį buvo žvelgiama į muziejų. Toks dviejų muziejų ir jų lobistų pozicijų medijavimas leido iš dalies sublimuoti tiesioginius dviejų institucijų konfrontacijos impulsus, nors jos visiškai išvengti ir nepavyko¹³.

Žiniasklaidos priemonėmis kuriami komunikuojančio, skaidraus muziejaus vaizdai kūrė kontrastą įspūdžiui, patiriamam žvelgiant į rūstokus, aklinokus paties muziejaus pastato fasadus. Neatitikimą tarp skirtingomis medijomis sukonstruotų pranešimų apie muziejaus tapatumą lengviausia paaiškinti tuo, kad jo idėjos kristalizavimosi laikotarpiu „atvirumo“, „skaidrumo“ kategorijos dar nebuvo iki galo integruotos į visuomeninę sąmonę. Valstybingumo vizijos ženklinimui aktualesnės buvo „apsaugos“, „gynybos“ kategorijos, kurias atitiko viduramžių pilies vaizdinys. Šį vaizdinį jau pastato makete atpažino dailėtyrininkė Halina Kairiūkštytė-Jacynienė, atkreipdama dėmesį į tai, kad „viršutinis pastato aukštas rodo beveik visai tuščias, lygias ir niaurias, kaip kokio kalėjimo ar tvirtovės, galima sakyti, be jokių langų sienų plotmes.“¹⁴ Toks fasadų meninis vaizdas lėmė ne vien muziejaus, kaip kolektyvinės tapatybės ir galios simbolinę steigtį, bet ir faktinį pastato vidaus ir išorės atskyrimą. Nuorodų į tokio atskyrimo reikšmę teikia Wojciechas Kalaga, apmąstydamas fasado kaip veido ir fasado kaip kaukės skirtumus. Veidas,

pasak lenkų kultūrologo, tai „neapsaugoto interjero atvėrimas, o kaukės atveju fasadas veikia kaip vidaus (interjero) simuliakras, jo nevisavertė kopija.“¹⁵ Fasadas dažniau suvokiamas kaip kaukė dėl perdėto vidaus atspindėjimo, o Vytauto Didžiojo muziejuje tokią reikšmę jis įgyja dėl nepakankamo vidaus atspindėjimo. Raiškos priemonių ribojimas muziejaus fasaduose yra ne tik dar vienas būdas maskuoti simuliakrinį pastato pobūdį, bet ir teigti modernaus pastato interjero paslaptinę. Toks fasado vaizdas patvirtina Adolfo Looso įsitikinimą, kad modernus pastatas, kaip ir emancipuotas, intelektualus žmogus, turi būti „aprengtas“ nekrinčiančiu į akis, kukliu apdaru, be puošybos ir ornamentų, vengiant bet kokių objekto išorės ir vidaus sąsajų.“¹⁶ „Aprengti“ fasadai tam pa ekranais, slepiančiais objektą. Vytauto Didžiojo muziejaus atveju tokį slėpimą nurodo erdvių tarpusavio jungties ir žmonių perėjimo funkciją atliekančių fasado elementų – durų, laiptų – meninis pobūdis. Kairiūkštytė-Jacynienė atkreipė dėmesį į tai, kad „įeinamosios [Vytauto Didžiojo, – A. N.] muziejaus durys per mažos, visai neįstabios ir neįspūdingos; įeini kaip į avilį.“¹⁷ Ne tik durys, bet ir prie jų vedantys dvišakiai laiptai, įkomponuoti Karo muziejaus pusėje lygiagrečiai fasado plokštumai, neskatina traukos pastato link. Kairiūkštytės-Jacynienės manymu, „daugiau pabrėžti, išskirti ir išdirbti architektoniškai muziejaus įėjimą galima būtų, pvz., panaikinus dvišakius, projektuojamus laiptus, pastatyti prie muziejaus vienšakius, didelius, monumentalius laiptus, kaip tai dažnai galima pastebėti užsienio muziejuose.“¹⁸ Vytauto Didžiojo muzie-

jaus atveju nepakankamai išreikšta pastato išorės ir vidaus sąsaja lemia pasyvų, statišką subjekto santykį su objektu. Toks santykis leidžia suvokėjui – reprezentacijos subjektui – suprojektuoti pastatą į vientisą vaizdą kaip tapatų realiam objektui. Tačiau Vytauto Didžiojo muziejaus priekinių fasadų antrajame aukšte dominuojančios tuščios, neskaidrios plokštumos, kurias pertraukia tik centrinio rizalito vertikalių angų ritmas, atveria pastato vaizdo stoką¹⁹. Tai, kas regima žvelgiant į tuščias fasadų plokštumas, yra vaizdo galimybė, o ne jo išsipildymas. Lorensas Holmas teigia, kad šis vaizdo nepakankamumas, pasireiškiantis kaip tuštuma, yra esminė sąlyga tam, kad architektūra taptų „geismo vie-

ta ar struktūruotų geismą“²⁰. Geismą aktyvuoja subjekto skilimas, vykstantis suvokus, kad fasadas yra dvipusės projekcijos plokštuma. Tokioje plokštumoje susipina veidrodžio, leidžiančio susidaryti atvaizdai, ir neskaidrios, filtruojančios membranos, ženklinančios iš pastato vidaus projektuojamo vaizdo galimybę, efektai²¹. Dėl jų poveikio žvilgsnis tampa asocijuojamas su anapus vaizdo plokštumos esančiu objektu, kurio atžvilgiu pats reprezentacijos subjektas virsta objektu. Tokios dvigubos perspektyvos galimybė, pasak Audronės Žukauskaitės, reiškia, kad „dėmesys gali būti sutelkiamas ne tik į vaizdą-ekraną (image-screen), bet ir į objektą-žvilgsnį (object-gaze).“²²

SUBJEKTO IR OBJEKTO SUSITIKIMO ERDVĖ

Muziejaus pagrindiniai fasadai suvokėjui atsiveria kaip „fantazminiai ekranai“, kuriuose kryžiuojasi įsivaizduojamo ir simbolinio kryptys. Įsivaizduojamo perspektyva įgalina subjekto centravimą ir hierarchizavimą santykiyje su tariamu objektu, jo tapatumo fiksavimą. O simbolinio perspektyva yra tai, kas pašonėje atveria subjekto pasiglemžimo, jo anuliavimo grėsmę, kartu ir geismo kitam išgyvenimą. Tiriamo pastato išorėje simbolinio kryptis pasireiškia kaip geismas patekti į muziejų ir susiliesti su numanoma jo vidaus erdve bei jos simboline galia. Tačiau toks geismas taip pat sukelia poreikį gintis nuo jo. Geismo prieštarīgumas palaiko įsivaizduojamo ir simbolinio polių griovimo ir atsinaujinimo dramos, lemiančios subjekto ir objekto santykį, tęstinumą. Kaip ši dra-

ma pasireiškia muziejaus interjere, analizuojama gilinantis į pastato plano ir erdvės formą. Šie architektūrinės kompozicijos dėmenys ypatingi tuo, kad realioje erdvėje jie subjekto dažniausiai nepažįstami arba regimi ir suvokiami ne iki galo, netiksliai. Faktinė jų konfigūracija atsiskleidžia grafiniuose atvaizduose. Brėžiniai šio tyrimo atveju dokumentuoja tai, kad Vytauto Didžiojo muziejaus pastato planas – taisyklingo stačiakampio formos, su rizalitus žyminčiais išsikišimais figūros kampuose ir abiejų pagrindinių fasadų centre. Tokie taisyklingos geometrinės formos plėtiniai yra nežymūs, tačiau atpažinti ir įvardinti siekiančios sąmonės jie gali būti panaudoti kaip nuorodos į pilies plano kontūrą. Šios nuorodos atpažinimas buvo programuojamas dar muziejaus idėjos svars-

tymo metu, kada vyravo nuostata, kad pastato architektūroje būtina įkūnyti imituojantį vaizdinį. Tai patvirtina ir įrašas Vytauto Didžiojo karo muziejaus steigiamosios komisijos posėdžio protokole, kad Muziejaus stiliaus klausimu siūloma balsuoti už šiuos pasiūlymus-projektus: 1) viduramžių Lietuvos pilių pavyzdžio; 2) kopyltėlių stilių; 3) paprasto rūmo, suteikiant jam stubos išvaizdą²³. Tai, kad socialinis užsakymas sukurti „kalbančią architektūrą“ buvo įgyvendintas ir vaizdiniai užkoduoti muziejaus architektūros formomis, iš esmės neabejojama iki šiol²⁴. Tačiau dėmesingesnė XIX–XX a. pradžios įvairiose Vakarų šalyse pastatytų muziejų kompozicijos analizė teikia pagrindą suabejoti, ar visuomeninės nuomonės palankumas imituojantiems vaizdiniais turėjo esminės įtakos Vytauto Didžiojo muziejaus architektams apsisprendžiant dėl pastato plano formos. *Altes* (1822, archit. Karl Friedrich Schinkel) ir *Neues* (1855, archit. Friedrich August Stüler) muziejai Berlyne, *Glyptotheka* Miunchene (1830, archit. Leo von Klenze), *Rijks* muziejus Amsterdame (1885, archit. Pierre Cuypers) – tik keli pavyzdžiai, kurie rodo, kad Vytauto Didžiojo muziejaus plano forma buvo būdinga minėto laikotarpio visuomeniniams pastatams. Ji žymi tinklinę struktūrą, išskaidančią vientisą geometrinę figūrą į atskiras dalis ir kartu įtvirtinančią jos sandaros tvarkingumą. Tokios plano formos tvarumas architektūroje sietinas su pirmavaizdžio panaudojimo aktualumu²⁵, o ne su ištikimumu kokiam nors konkrečiam imituojančiam ar formaliam vaizdinui²⁶. Archetipiškumo požymių apstu ir Vytauto Didžiojo mu-

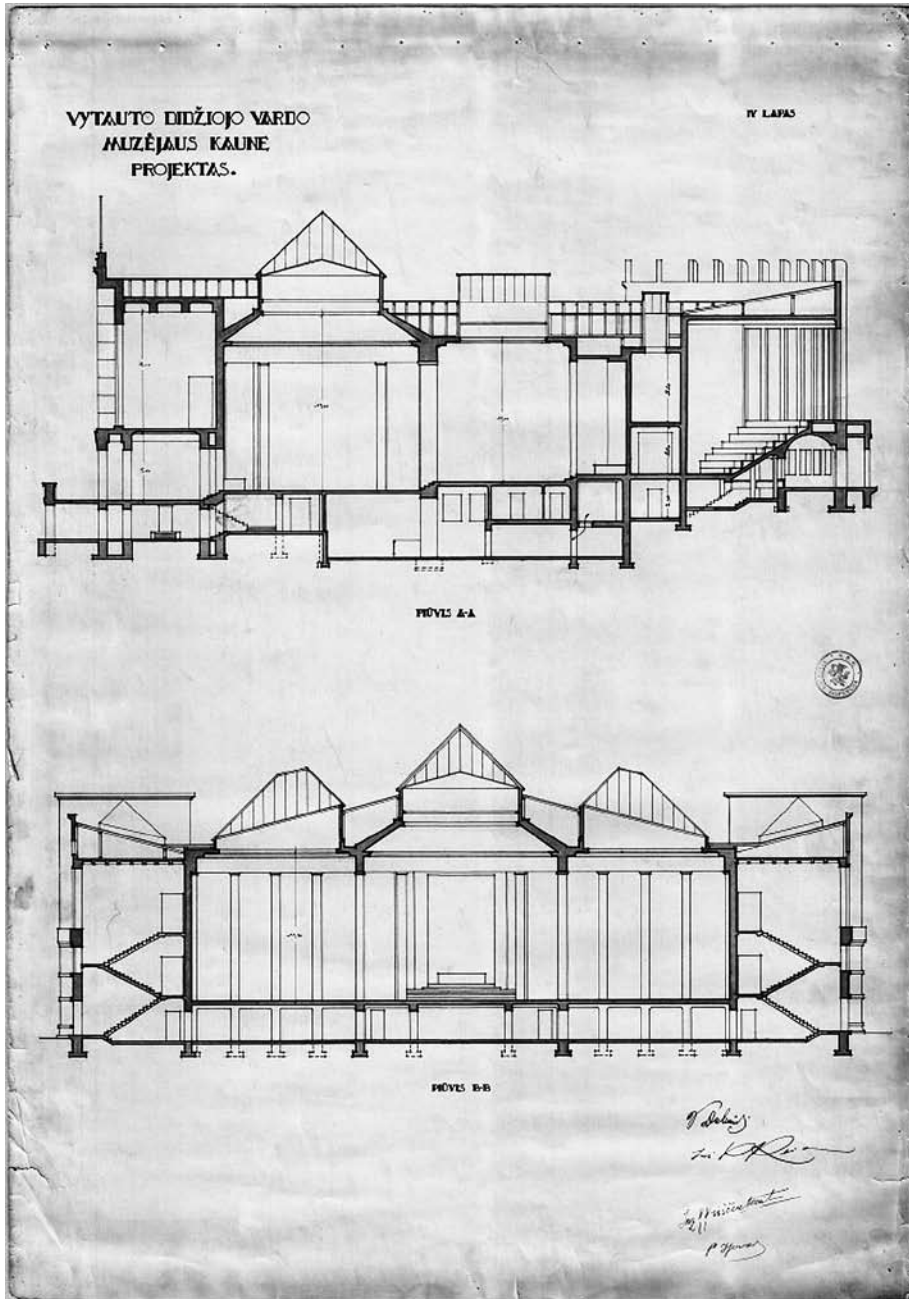
ziejaus plane, todėl manytina, kad jo struktūra yra ne tiek konkreti ir lokali, kiek universaliai abstrakti ir atitinkanti tam tikrą pastato kompozicijos tipą. Tokio tipo naudojimas ypač būdingas neoklasikinei architektūros tradicijai, į kurią V. Dubeneckis buvo inicijuotas studijų Sank Peterburge metu. Neoklasikinę tradiciją XVIII a. aktualizavo Apšvietos idėjos, brendusios Vakarų šalyse vykusių gelminių ekonominių, socialinių, kultūrinių pokyčių fone. Šie pokyčiai susiję su perėjimu nuo žemės ūkio prie pramoninės gamybos ir komercinių mainų, migracija iš kaimo į augančius miestus, nuo lokalumo – mobilumo ir urbaniškumo link, nuo statiško tradicinių vertybių išlaikymo individualaus pasirinkimo dinamikos link. Judėjimo nuo socialinės unifikacijos fragmentacijos link impulsai atsispindėjo ir naujose architektūros idėjose, prie kurių artikuliacijai nemažai prisidėjo ir vienais ryškiausių Apšvietos epochos architektūros vizionieriais pripažįstami prancūzų architektai Etienne-Louis Boullée ir Claude Nicolas Ledoux. Pastarojo kūryboje Anthony Vidleris, remdamasis Emilio Kaufmano įžvalgomis, akcentavo perėjimą nuo baroko „vienovės“ (*Barokenverband*) prie paviljoniškumo (*pavillionsystem*), pasireiškiančio pastato suskaidymu į funkciškai apibrėžtas ir formaliai raiškias dalis²⁷. Pasak Dan Resse, „pastato plano ir jo erdvių struktūravimu naudojant tinklinio skaidymo principą Apšvietos epochoje buvo siekiama įgyvendinti socialinę kontrolę, o fasado modeliavimu charakterizuoti architektūrą ir taip užtikrinti trokštamą jos moralumą.“²⁸ Skaidymas ir charakterizavimas nuo XVIII a. tapo svarbiomis

priemonėmis kuriant vadinamuosius architektūrinius aparatus arba mašinas – socialinių institucijų efektyvų veikimą ir jų galią simbolizuojančius objektus. Tokių pastatų kompozicijai buvo būdingas masių grupavimas aplink centrinę erdvę, kurią tiksliau būtų vadinti tuštuma dėl jos neišreikštumo²⁹. Šį neišreikštumą Jacques Lacanas paaikškina teigdamas, kad architektūra yra tai, kas organizuojama aplink tuštumą, kitaip tariant, aplink nereprezentuotą tikrovės branduolį³⁰.

Vytauto Didžiojo muziejaus plano ir pjūvių brėžiniuose (1, 2 il.) taip pat išvengiamas kompozicinis modelis, kurį lemia architekto santykio su pirmine tuštuma ieškojimas. Pirmiausia tuštuma apribojama vidinėmis pastato pertvaromis, kurios ją paverčia stačiakampe, per du aukštus iškilusia centrine interjero erdve. Pertvaros ne tik suteikia tuštumai aiškia geometrinę formą, bet ir atskiria pagrindinę pastato erdvę nuo perimetru ją supančių mažesnių salių ir holų pirmame ir antrame pastato aukštuose. Tarp pastato išorės ir jo centrinės dalies sukomponuotos mažosios erdvės panaudojamos kaip tarpinė struktūra. Viena vertus, mažosios patalpos pabrėžia skirtį tarp centrinės, stipriausiems išgyvenimams numatytos interjero zonos ir kitų, nuo jos atribotų erdvių, kuriose plėtotini lokalesni pasakojimai. Kita vertus, jos naudojamos kaip centrinės erdvės gynybos nuo galimų vizualinių jungčių su pastato išore tankinimo priemonė.

Muziejaus projekto autoriai nesiekė išsaugoti centrinės muziejaus erdvės vientisumo, išlaikyti jos pirminę formą. Atvirksčiai, tarsi vengdami kokių nors nuorodų į tuštumą, centrinę erdvę jie

suskaidė simetriškai pagrindinei pastato ašiai įterpdami du vidinius kiemus – taip pat tuštumos konteinerius. Šie buvo būdingi neoklasikinio stiliaus visuomeninių pastatų, tarp jų ir muziejų, kompozicijoms, tačiau Vytauto Didžiojo muziejaus vidiniai kiemai, palyginti su kitų muziejų kiemais, išsiskiria tuo, kad užima neįprastai daug bendrojo pastato ploto. Toks kiemų erdvumas su jų panaudojimo ribotumu atžvilgiu įgauna groteskiškų bruožų turint omenyje ekspozicinių patalpų trūkumo problemą, kurią dramatiškai išgyveno abi pastate įsikūrusios muziejinės institucijos³¹. Kiemai matyti tik iš vienos – Kultūros muziejaus, kuriam ir priklauso, pusės, tačiau didžiausią poveikį jie daro Karo muziejaus erdvei. Kiemai sumažina šios institucijos centrinės erdvės plotą daugiau nei trečdaliu ir pakeičia jos plano konfigūraciją. Dėl tokio erdvės okupavimo ir skaidymo suformuojamos dvi salės – didžioji trinavė, orientuota išilgai pagrindinio Karo muziejaus fasado, ir centrinėje pastato ašyje įkomponuota kamerinė Vytauto kapela. Ji įterpta tarp ją ribojančių abiejų kiemų, todėl, nors ji simboliškai svarbi, suvokiama kaip didžiosios salės niša. Tuo Vytauto kapela skiriasi, pavyzdžiui, nuo centrinės rotundos *Altes* muziejuje Berlyne, kaip jungiamosios, kulminacinės pastato erdvės³². Kapelos erdvės invertiškumą stiprina ir tai, kad ją riboja ne tik kiemai, bet ir siena, skirianti Karo muziejų nuo Kultūros muziejaus ir sustabdanti galimą išilginę pastato ašies erdvinį pratęsimą. Tik latentinę tokio tęsinio galimybę rodo kapelos gale simetriškai suprojektuotos ir įstatytos, tačiau niekad nenaudotos durys, jungiančios abu muziejus.



2 il. Vladimiras Dubeneckis, Karolis Reisonas, Kazys Kriščiukaitis, Antanas Jokimas.
Vytauto Didžiojo vardo muziejaus Kaune projektas. 1931. IV brėžinio lapas. Pjūviai A-A, B-B.
Nationalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus ČDM FDS G-159303/4

Vytautas the Great Museum project by Vladimiras Dubeneckis, Karolis Reisonas,
Kazys Kriščiukaitis, Antanas Jokimas. 1931. IV drawing sheet. Sections A-A, B-B.
National M. K. Čiurlionis Art Museum, ČDM FDS G-159303/4

Vytauto kapelos ir didžiosios salės erdvinio ir programinio santykio konfliktiškas lemia centrinės muziejaus erdvės fragmentavimąsi į tris lokalias interjero zonas, kurias sudaro priešingi didžiosios salės galai ir Vytauto kapela. Kiekviena zona veikia kaip savarankiškas vaizdo fokusavimo aparatas, nepateikiantis vientiso ir apibendrinto centrinės erdvės vaizdo. Tokio vaizdo stoka subjektyvumo plotmėje gražina Kito žvilgsnio nuojautą. Ši nuojauta siejama su Vytauto Didžiojo karo muziejaus centrinę erdvę ribojančiomis ir ją fragmentuojančiomis sienomis ir tokiais neperregimais paviršiais, kaip matiniai švieslangiai salių lubose. Tai plokštumos, už kurių, pasak K. Michaelio Hayso, „akumuliuotais sluoksniais laukia visos latentinės architektūros galimybės, visa architektūros kalba.“³³ Tai, kas nujaučiama slypint už architektūrinių paviršių, lieka neperskaitoma, bet ši bauginanti suvokimo trūkumą kompensuoja sienų plokštumas dengiantys Karo ir Kultūros muziejų eksponatai. Gynyba muziejiniams eksponatais nuo nereprezentuoto architektūros objekto organizuojama didžiulius nacionalinius pasakojimus sutelkiant į Vytauto Didžiojo statulą, įkomponuotą kapelos gale, ir Laisvės statulą, įkomponuotą dešiniajame Karo muziejaus centrinės salės gale. Šios dvi statulos fokusuoja atskirų erdvinių zonų perspektyvas ir suteikia joms skirtingų simbolinių altorių statusą. Altorių atskyrimo motyvo paaiškinimą randame Reese atliktoje Ledoux idealiojo miesto Chaux bažnyčios interpretacijoje. Joje teigiama, kad „altorių atskyrimu siekiama atskirti gyvenimo ir mirties ritualus ir kurti išlaisvintos

minties ir kūno, susaistyto laike ir erdvėje, skirties paveikslą.“³⁴ Vytauto Didžiojo muziejaus atveju „altorius“ vainikuojančioms statuloms taip pat būdingas ambivalentiškumas. Jos ne tik sutelkia ir komunikuoja įvairius vaizdus, bet ir poliarizuoja muziejaus, kaip nacionalinės šventovės, idėją. Viename šios idėjos poliuje telkiami įvairų medžiagiškumą ir išraiškas įgavę vedlio, vyro, kario, ginklo, veiksmo vaizdiniai, o kitame – Laisvės, Dievo motinos, liūdinčio kario vaizdiniai. Su pastaruoju poliumi siejami vaizdai daugiausia randami Kultūros muziejuje, kurio fonduose ir ekspozicijose svarbią vietą užima liūdinčio Kristaus (rūpintojėlio) ir kitos sakralinės skulptūros, moterų, kultūros veikėjų portretai, peizažų ir naturmortų paveikslai. Abiem vaizdinių grupėms atstovaujantys artefaktai, poliarizuodami nacionalinės valstybės idėją, taip pat ženklina esminių žmogaus instinktų kulminacijas: karo, agresijos ir meilės, kūrybos, laisvės. Vis dėlto šie kulminaciniai vaizdai muziejaus erdvėje sudaro skirtumais grįstas nestabilias sekas, kuriose, pasak Dudley'io Youngo, „subjektas klaidingai atpažįsta savo geismo objektą“³⁵. Youngas pažymi, kad „karas/medžioklė ir seksualumas yra centriniai daugumoje mitologinių istorijų, ir visos jos susijusios su klaidingai nustatyta tapatybe“. Muziejaus interjere tapatybės nustatymo klaidingumas patiriamas keleriopai. Viena vertus, jis susijęs su tuo, kad karo muziejaus ekspozicija nuo pat pradžių buvo formuojama nevengiant neautentiškos medžiagos ir artefaktų, tokių kaip imaginaciniai praeities asmenybių portretai, ginklų, šarvų kopijos ir rekonst-

rukcijos. Net ir kai kurie autentiški kūriniai, pavyzdžiui, Juozo Mikėno skulptūra „Senosios Lietuvos karys“ (1938), skirta varpinės bokštui, buvo pagaminti atliekant simbolinę medžiaginę transformaciją, t. y. panaudojant bronzą, gautą išlydžius iš Lietuvos kariuomenės atsargų gautas šautuvų šovinių tūteles. Klaidingą atpažinimą taip pat lemia poliarizuotų vaizdų skirtingumo efektai, kurie vėliau virsta supanašėjimo efektais. Pavyzdžiui, drąsiai kardu užsimojęs karys

regimas ne viename karo muziejaus paveiksle ties įėjimu į žuvusiųjų už Lietuvos laisvę kriptą transformuojamas į gedinčio „Sužeisto kario“ skulptūrą (aut. V. Kašuba, 1938 m.), savo kontempliatyvumu artimesnę liūdinčio Kristaus vaizdiniui. Visi šie fragmentiškumai ir nestabilumai išardo muziejaus monumentalumo aurą į diskretiškų vaizdų tarpusavio žaismės lauką, kuriame subjektas suvokia ir konstruoja simbolinę geismo struktūrą.

APIBENDRINIMAI

Subjektyvumo teorinių prieigų naudojimas tyrimui leido permąstyti Vytauto Didžiojo muziejų kaip reprezentacijos aparatą. Tyrimo metu objekto esmingumą įkūnijanti muziejaus architektūra atsiskleidė kaip fragmentiško, savęs ieškančio subjekto vaizdų erdvinė struktūra, išskaidanti jų suvokimo perspektyvas.

Muziejaus monumentalumo auros, siejamos su jo tūrio aiškumu, kompozicijos racionalumu ir vaizdo tapatumu dekonstravimas suteikė galimybę naujai įvertinti įvairialypes objekto prieštaras – stilistines, programines, funkcines. Jos atsiskleidė kaip reprezentacijos formantai, viena vertus, slepiantys vidinį konfliktą, kylantį iš netarpiško objekto suvokimo negalimumo, o kita vertus, vidines prieštaras projektuojantys į Kito vaizdą.

Svarbiu tyrimo atradimu laikytina tai, kad muziejaus pastatas įkūnija vientisą kompozicinę struktūrą. Tai reiškia, kad nors dar 1930 m. buvo galutinai apsispręsta statyti muziejų, skirtą dviejų atskirų institucijų kolekcijoms, jį projektavę architektai sukūrė dviejų skirtingų fasa-

dų, tačiau tik vienos erdvinės programos objektą. Ši programa negalėjo būti iki galo įprasmintą padalinus sales abiem muziejams. Vis dėlto ne dviejų institucijų įkurdinimo po vienu stogu aplinkybė labiausiai lėmė muziejaus erdvinį fragmentiškumą, o tai, kad visumos dalinimas buvo pasirinktas kaip pagrindinis pastato tūrį ir erdvę formuojantis principas. Šis principas iš pradžių neoklasicizmo, o vėliau ir modernizmo architektūroje buvo taikomas siekiant įgyvendinti dvi skirtingas, tačiau dialektiškai susijusias humanistines programas. Viena iš jų puoselėjo individų autonomiškumą, jų išlaisvinimą iš tradicinių ryšių ir struktūrų, o kita – individų socializavimą kuriant inkluzyvias visuomenines institucijas ir disciplinuojuant kūnus. Šių programų įgyvendinimas pakeitė reprezentacijos prasmę architektūroje, iš tapatybės įtvirtinimo formos paversdamas ją visa apimančia skirtumų žaismės ir jų medijavimo erdve. Subjektyvumo plotmėje toks referentiškumo pobūdis reiškė santykio su pirmine nesuvokiama materija,

tuštuma modeliavimo būda, neleidžiantį nei iki galo sutapatinti erdvės ir jos vaizdo, nei iširti Kito perspektyvoje. Vytauto Didžiojo muziejaus tyrimo metu atskleisti šio principo įgyvendinimo požymiai leidžia manyti, kad šio muziejaus

modernumo užuomazgos slypi ne tiek jo formos referentiškume, kiek jo reprezentacijų lauko struktūroje. Dėl tokios struktūros sunkus tampa tapatinimasis su nacionalinės šventovės idėja, nes išryškina save kaip nuolatinį vyksmą.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Vytautas Petrušonis, Apie kai kuriuos V. Dubneckio kūrybinio mąstymo ypatumus. *Mokslinės konferencijos, skirtos architekto Vladimiro Dubneckio gyvenimui ir kūrybai, pranešimai*. Kaunas: Lietuvos statybos ir architektūros tyrimo institutas, 1988, p. 13–21.
- ² Pasak Petrušonio, „baziniai kadrai“ gali apimti pastato fasadą, muziejaus kompleksą, aikštę bei Kauno centrą, o taip pat visą miestą ir net Lietuvą“. Tokie „kadrai“ nurodo subjektyvią poziciją, iš kurios suvokiamas ne pats objektas, o jo atvaizdas. Petrušonis, p.15.
- ³ Lorens Holm, *Brunelleschi, Lacan, Le Corbusier. Architecture, space and the construction of subjectivity*. London: Routledge, 2010, p. 33.
- ⁴ Žr. Giedrė Jankevičiūtė, *Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918–1940*. Kaunas: Nacionalinis M. K.Čiurlionio dailės muziejus, 2003, p. 109. Jankevičiūtė pažymi, kad „trapią pusiausvyrą palaikė abi įstaigos, įsikūrusias Vytauto Didžiojo muziejaus pastate, ženklines paminkliškumas“. Taip pat žr. Giedrė Filipavičienė, Kauno Vytauto Didžiojo muziejus paskelbtas valstybės saugomu. Kultūros paveldo departamentas prie Kultūros ministerijos, 2009. <<http://testinis.kpd.lt/lt/node/1119>> [žr. 2014 06 26]. Kultūros paveldo departamento pranešime spaudai teigiama, kad „Vytauto Didžiojo Karo muziejuje išreikštas idėjinis to meto modernizmo principas – harmoninga klasicistinės ir racionaliosios architektūros sąveika“.
- ⁵ Dan Reese, *The Programmes of architecture*. Copenhagen: The Royal academy of Arts, School of Architecture, 2007, p. 98.
- ⁶ Kenneth Frampton, *Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production. Out of Site: A Social Criticism of Architecture*, Diane Girardo (sud), Washington, DC: Bay Press, 1991, p. 17–26.
- ⁷ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- ⁸ Peter Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. Perspecta*, Vol. 21, 1984, p. 154–173.
- ⁹ Eisenman, p. 154.
- ¹⁰ Ten pat, 155.
- ¹¹ Colomina, p. 233.
- ¹² Freud Sigmund. *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*. Iš vokiečių k. vertė A. Merkevičiūtė. Vilnius: Vaga, 2009, p. 452.
- ¹³ Turimas omenyje konfliktas dėl patalpų, kuris baigėsi savavališku penkių muziejaus salių užėmimu, įvykdytu vadovaujant Vytauto Didžiojo karo muziejus direktoriui Vladui Nagevičiui ir talkinant aviacijos karininkams ir karo invalidų komandai. Žr. Vytauto Didžiojo Komiteto posėdžių protokolus. LCVA, f. 1764, ap. 1, b. 142, p. 48, 64.
- ¹⁴ Halina Kairiūkštytė-Jacynienė, Dėl Vytauto Didžiojo vardo muziejaus projekto. *Židinyms*, 1931, Nr. 8–9, p. 167–170.
- ¹⁵ Wojciech Kalaga, *Face/Façade: The Visual and The Ethical. Urbanistika ir architektūra*, 2010, 34(3) p. 120–127.
- ¹⁶ Adolf Loos, *Spoken Into the Void: Collected Essays, 1897-1900*, Jane O. Newman and John H. Smith (vertimas iš vokiečių k.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987, p. 12.
- ¹⁷ Kairiūkštytė-Jacynienė, p. 169.
- ¹⁸ Ten pat, p. 168.
- ¹⁹ Jankevičiūtė, p. 109. Autorė nurodo, kad „fasadą turėjo papuošti reljefai su Lietuvos istorijos scenomis“.
- ²⁰ Holm, p. 156.
- ²¹ Ten pat, p. 156. Holmas atskleidžia, kad tuštumos patirtį jam kaip subjektui teikia Le Corbusier suprojektuotos Schwobo vilos fasadas savo

- tuščia, niūria plokštuma, primenančia aklina langą.
- ²² Žukauskaitė Audronė, *Anamorfozės: nepaminėtos filosofijos problemos*. Vilnius: Versus aureus, 2004, p. 37.
- ²³ 1922 gegužės 6 d. Steigiamosios komisijos išdirbti konkretų sumanymą dėl Karo muziejaus rūmų vietos, stiliaus vidinės konstrukcijos posėdžio protokole. LCVA, f. 1764, ap. 1, b. 51. p. 4.
- ²⁴ Tai konstatuoja dauguma Vytauto Didžiojo muziejaus tyrinėtojų. Pasak Petrušonio, muziejaus pastato architektūroje užkoduotos tokios dinamiškos temos kaip „statyba“ ir „kova“. Pastaroji tema išvelgiama tvirtovės, forto vaizdinyje (1988, p. 17); Jankevičiūtė pabrėžia, kad „simbolinę statinio reikšmę atspindėjo net jo architektūrinio pavidalo elementai: čiurlioniška karūna vainikavo kultūros muziejaus fasado atiką, o Karo muziejaus pusėje vėrėsi reprezentacinė aikštė“ (2003, p. 109).
- ²⁵ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (1825), pirmą kartą apibrėžia „tipą“ ne kaip imituotiną vaizdinį, o idėją, kuria pagrindžiamas modelio taisyklumas. Apie tai ir apie tipo idėjos raidą architektūros teorijoje žr. Leandro Madrazo, *The concept of type in architecture. An Inquiry into the Nature of Architectural Form*. Dakto disertacija, Ciuricho technikos universitetas, 1995, p. 179–202.
- ²⁶ Andrea Palladijas vienas pirmųjų renesanso architektų, kurio projektai pagrįsti tinklinės struktūros, kaip pirmavaizdžio, naudojimu. Pasak Rudolfo Wittkowerio, „salė pagrindinėje pastato ašyje ir absoliuti mažesniųjų patalpų simetrija abiejose jo pusėse buvo viena pagrindinių taisyklių, kurias Palladijas taikė projektuodamas vilas“. Žr. Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: Academy Editions, St. Martin Press, 1973.
- ²⁷ Emil Kaufmann, Claude-Nicolas Ledoux, Inaugurator of a New Architectural System. *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, vol. 3, no. 3 (July, 1943), 12–20, cit. iš: Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, p. 21–25.
- ²⁸ Reese, p. 13.
- ²⁹ Ledoux Vandens inspektorius namo, Aix kalėjimo neįgyvendinti projektai paminėtini kaip tokios kompozicijos taikymo atvejai. Žr. Emil Kaufmann, Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu. *Transactions of the American Philosophical Society*, Vol. 42, No. 3, 1952. Pavyzdiniu laikytinas ir XVIII a. pabaigoje britų mąstytojo J. Benthamo sugalvotas Panopticonu pavadinto kalėjimo projektas. Jo kompozicinę sąrangą lėmė stebėjimo bokštas, įkomponuotas žiedinės struktūros pastato erdvės centre. Bokšte esančios angos leido prižiūrėtojams stebėti viską, kas vyksta pastate, patiems liekant nematomiems. Žr. Michel Foucault, *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- ³⁰ Jacques Lacan, *Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*, Dennis Porter (vertimas iš prancūzų k.) Jacques Alain Miller (red.). Hove: Routledge, 2007, p. 136.
- ³¹ Sprendžiant patalpų paskirstymo muziejams klausimą, buvo paruošti du skirtingi pasiūlymų projektai. Juos išanalizavusios komisijos išvadoje buvo konstatuota, kad abiem atvejais geriau tenkinant vieno muziejaus poreikius, antrojo muziejaus poreikiai neišvengiamai nukentė. Žr. Vytauto Didžiojo muziejaus projektas. LCVA, f. 1622, ap. 4, b. 102. p. 9–10.
- ³² Kazys Varnelis jaunesnysis pažymi, kad „užėjęs į muziejų lankytojas pirmiausia patenka į rotondą, nesilaikant istorinio nuoseklumo apstatytą puikiausiais klasikinės skulptūros pavyzdžiais, tikrą meno panteoną, kuris, K.F. Schinkelio įsitikinimu, „turi parengti lankytoją patirti esteti- ni malonumą ir leisti jam susidaryti nuomonę, kokie turiai jo laukia kitose salėse“. Žr. Kazys Varnelis, jaun., Nacionalinis meno muziejus istoriniame globalizacijos kontekste. *Krantai*, 2000(2), p. 32–41.
- ³³ K. Michael Hays, *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010, p. 97.
- ³⁴ Reese, p. 25.
- ³⁵ Young Dudley, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War*. London: Little, Brown and Company, 1991, p. 137.