
Dailė kaip politikos kalba. Lietuva 1918–1940

Giedrė Jankevičiūtė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58,
LT-2004 Vilnius*

Straipsnyje apžvelgtas tarpukario Lietuvos dailės oficialaus stiliaus formavimasis. Šio stiliaus ypatumai siejami su siekiais kurti šalyje pilietinę visuomenę bei garsinti Lietuvos valstybę užsienio šalyse. Aptariamas propagandos ir reprezentacijos tikslų poveikis dailei: ikonografijai, stilistikai, žanrinei struktūrai.

Raktažodžiai: ikonografija, Lietuvos įvaizdis, Lietuvos paveikslas, oficialus stilius, paminklas, propaganda, reprezentacija, sienų tapyba, tarptautinė paroda

Tarpukario metais Lietuvoje, kaip ir kitose po Pirmojo pasaulinio karo Europos žemėlapyje atsiradusiose jaunose valstybėse, susirūpinta ugdyti šalyje viešąją pilietinę visuomenę, taip pat siekta garsinti krašto vardą bei kelti jo prestižą tarptautiniu mastu.

Pirmasis uždavinys siejosi su tautinės ideologijos skleidimu ir įtvirtinimu. Antrasis, viena vertus, inspiravo identiteto paiešką bei modernėjimo siekį, kita vertus – šalies ir jos laimėjimų propagandos būtinybę. Naujosios Lietuvos paveikslą kūrė politikai, literatai, jį siekė atspindėti dailininkai. Modernios valstybės vizija buvo derinama su jos istorinės praeities charakteristikomis, ypač akcentuojant viduramžių šalies didybę ir ilgų priespaudos metų suteiktas kančias, sutaurinusias bei užgrūdinusias tautą, kurios paprastų kaimo žmonių stiprybė neleido žūti savitai nacionalinei kultūrai, išsaugojo ją tautosakoje, kaimo amatininkų dirbiniuose, papročiuose.

Kokiais būdais mėginta įgyvendinti šiuos tikslus? Kiek svarbi šiuo požiūriu buvo dailė? Kaip propagandos bei reprezentacijos siekiai paveikė dailės ikonografiją, stilistiką, žanrinę struktūrą? Atsakymą į šiuos klausimus galima rasti apžvelgus tarpukario Lietuvos dailę, reprezentuojančią vadinamojo oficialaus stiliaus plėtotę. Tai kūriniai, sukurti globojant bei skatinant valstybei ir skirti visų pirma viešosioms erdvėms. Vartojant apibūdinimą „oficialus stilius“ turima omenyje ikonografija bei stilistika, išreiškusi valstybės vaizdinį, atitikusį reprezentacijos bei propagandos tikslus.

„Kai šalies piliečiai pakabina prie savo namų tautines vėliavas ir papuošia savo butus ir įstaigas tautos ženklais, herbais ir paveikslais, tad jie tuo parodo, kad jie pritaria ir yra ištikimi savo šalies siekimams, laisvei ir garbei“, – skelbė Propagandos biuras, ragindamas deramai pasirengti trečiosioms Nepri-

klausomybės metinėms¹. Nusistovėjus kasdieniniam gyvenimui, kiekvieną vasario 16-ąją ar lapkričio 23-ąją, kitų valstybės švenčių dienomis laikinosios sostinės bei provincijos miestų ir miestelių įstaigos, visuomeniniai pastatai, centrinėse gatvėse įsikūrusios parduotuvės pasipuošdavo ne tik tautinėmis vėliavomis, žalumynais, kaspinais, spalvotomis lempelėmis, bet taip pat valstybės vadovų ir Lietuvos praeities didvyrių atvaizdais (1 pav.). Dažniausiai tai buvo reprodukcijos, fotografijos, plakatai. O kas šiandieną galėtų suskaičiuoti, kiek Jano Matejkos „Žalgirio mūšio“ ar Adomo Varno Vytauto Didžiojo portreto spalvotų reprodukcijų buvo parduota tarpukario metais! Vartotojai ir reprodukcijas, ir originalius dailės kūrinius vertino pirmiausia kaip nuorodas į istorinius įvykius, praeities šlovę simbolizuojančius iškilus asmenis. Todėl labiausiai vertintas atvaizdas „tikroviškumas“. Toks požiūris net paskatino atsirasti savotišką „kilnojamojo paminklo“ žanrą – iškilnių progomis taikomus žymių asmenų skulptūrinius atvaizdus. Pavyzdžiui, 1925 m. įvykusio ketvirtojo šaulių sąjungos suvažiavimo salėje prezidiumui skirta scenos vieta dekoruota tautinėmis vėliavomis bei skulptoriaus Antano Aleksandravičiaus darbo gipsiniais kunigaikščių Kęstučio ir Gedimino biustais, kurie, pasak spaudos, tarytumei saugojo, globojo, laimino į suvažiavimą susirinkusius Lietuvos sūnus². Minint Česlovo Sasnausko dešimtąsias mirties metines, į laikinosios sostinės „Baltosios gulbės“ salę, kur vyko jubiliejinės iškilmės, atgabentas A. Aleksandravičiaus sukurtas kompozitoriaus biustas³. Tokia dailės kūrinio samprata rėmėsi Vytauto Didžiojo paveikslu kelionės aplink Lietuvą sumanymas, kilęs rengiantis paminėti 500-ąsias kunigaikščio mirties metines. Tai progai skirto Petro Rimšos atminimo medalio averso modelis su Vytauto Didžiojo atvaizdu buvo įtaisytas į medinį rėmą su ilgu

kotu ir paverstas savotišku procesiniu paveikslu, kurį paeiliui nešė žymūs visuomenės bei kultūros veikėjai. Kelionę paveikslas pradėjo liepos 15-ąją, Žalgirio mūšio dieną, Kaune. Iš Aukštųjų karininkų kursų, lydint iškilmingai procesijai, jis nuneštas iki Vytauto bažnyčios, iš kur Nemunu laivu buvo plukdomas iki Klaipėdos sustojant Veliuonoje, Seredžiuje ir daugelyje kitų panemunės miestelių. Didžiulės iškilmės surengtos paveikslui „atvykus“ į Palangą, Vytauto motinos Birutės tėviškę, iš kur žygis buvo tęsiamas po Žemaitiją ir kitus Lietuvos regionus. Rugsėjo 7-ąją „pernakvojęs“ Skriaudžiuose paveikslas išskraidintas į Kauną ir rugsėjo 8-ąją įneštas į Karo muziejaus sodelį, kur vyko valstybės švente paskelbtos Vytauto karūnavimo dienos iškilmės. Šventės liudinininkas apie šį momentą rašė: „Vytauto Didžiojo paveikslas sutiktas iškilmingu maršu, Karo muziejaus sodely tartum iš tiesų patsai Vytautas gyvas būtų įėjęs – tokia iškilminga nuotaika ir rimtas susikaupimas įsiviešpatavo“⁴.

Pageidauta ne tik proginių, vienkartinių paminklų, bet taip pat ir „amžinų“ šlovingos praeities ženklų. „Baronų, Valančių, Višinskių, Čiurlionių, Daukantų kaulai trūnija užmarštyje“, – teisėtai piktinosi Vytautas Bičiūnas dar 1923 m. ir perspėjo: „nepasiseis iš praeities Lietuvos sūnūs tvirtybės ir jėgos, jei visos tautos akyvaizdoje pati visuomenė neiškels aikštėn tos tvirtybės paraiškų ir jos neprimins paminklais“⁵. 1924-aisiais pradėta svarstyti karių palaidojimo vietų tvarkymo klausimą, kaip sektiną pavyzdį nurodant Rygos Brolių kapų memorialinį ansamblį⁶. O rengiantis pirmajam Nepriklausomybės jubiliejui šalyje prasidėjo tikras paminklų bumas. Paminklų statyta taip pat minint Nepriklausomybės dešimtmetį, penkioliktuosius metus, dvidešimtmetį, Vytauto Didžiojo mirties 500-ąsias metines. Nepriklausomos Lietuvos piliečius viliojo didinga legendinė jų šalies praeitis, tačiau domėtasi ir artimesniais laikais, tie-



1. „Laisvės“ paminklas Vytauto Didžiojo 500-ųjų mirties metinių proga, dekoruotas Adomo Varno ir Juozo Ignatavičiaus paveikslais. 1930 m. rugsėjo 8 d.

sa, apsiribojus „grynojo lietuviškumo“ periodais. Ypač rūpintasi pasižymėjusių kraštiečių atminimu, taip suteikiant paminklinei skulptūrai ir specialų, kraštotyriinį, aspektą.

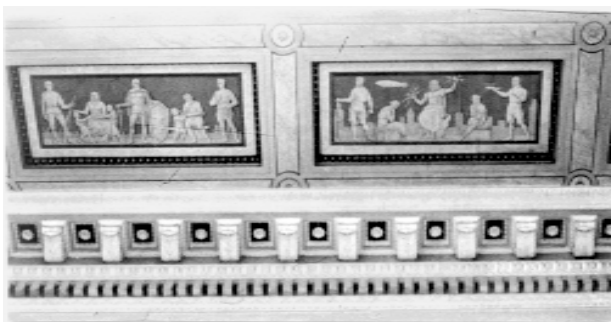
Kitų progų pritaikyti dailės kūrinius viešumoje pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį nebuvo daug. „Viešieji (jau nekalbant apie privačius) valdžios ir visuomenės lėšomis statomieji rūmai Lietuvoje kažkaip demonstratyviai rodo savo „plikumą“, savo meninę „pauperizaciją“. Iš čia tatai seka tariamas mūsų meno kūrybos „susmulėjimas“, per tat nesulaukiame stambesnių meno kūrinių iš daugelio mūsų dailininkų“, – rašė 1925 m. Vytautas Bičiūnas, keldamas opią lietuviškos kultūros⁷ problemą. Tiesa, pavienius mėginimus kurti stambaus formato, ryškios formos paveikslus, dekoracijas, iškasbas skatino pasirėngimai valstybės šventėms bei žemės ūkio ir pramonės parodoms⁸. Tačiau tai nebuvo laikoma rimtu bandymu „išeiti į viešumą“. Todėl žinia, jog „menininkai Kalpokas, Galdikas, Vienožinskis, Varnas, Šileika, Janulis, Žmuidzinavičius, Šimonis ir Didžiokas intekė Emisijos Banko Valdybai raštą Banko statomųjų rūmų vidaus dekoratyvinės tapybos reikalais“, kuriame, nurodę banko reikšmę krašto gyvenime, prašė leisti jiems atitinkamai papuošti tokių svarbų pastatą, ne tik atkreipė amžininkų dėmesį, bet pateko ir į kultūrinės spaudos puslapius⁹.

Nepaisant amžininkų nusiskundimų, jog, anot Pauliaus Galaunės, tik iš litų bei pašto ženklų „prabyla į mus įvairūs istoriniai įvykiai“ ir „žiūri istoriniai asmenys“, kurie „kaip užkeikti negali persikelti į kitas meno sritis“¹⁰, 3-iojo dešimtmečio pabaigoje laikinosios sostinės Vienybės aikštėje priešais Karo muziejų pastatytas Nežinomo kario paminklas, iškilo Juozo Zikaro „Laisvė“ (2 pav.). Širvintose atidengtas vienas pirmųjų Nepriklausomybės paminklų – Roberto Antinio nuometu apsigobusi lietuvė motina, apraudanti žuvusį karį, o Kauno „Metropolio“ viešbutyje įrengta „kunigaikščių menė“ su Petro Kalpoko nutapytais monumentaliais pano, vaizduojančiais tautos didžiavyrius Vytautą ir Kęstutį. Nuo 1929-ųjų jau ir Lietuvos banko klientai žavėjosi prabangia naujųjų banko rūmų architektūra, pradedant centriniu įėjimu, kurio frontone puikavosi monumentalė Kaje-tono Sklėriaus skulptūrinė grupė, vaizduojanti sudėtingą Lietuvos alegoriją, baigiant centrine operacijų sale, dekoruota kesonais su tapybos kompozicijomis (3 pav.), perteikiančiomis visą šalies paveikslą – nuo artojo iki darbininko, nuo motinos iki kario, nuo ariamųjų laukų iki fabrikų kaminų, nuo meno ir prekybos atributų iki laboratorijų su kolbomis bei re-tortomis.

Net šie negausūs pavyzdžiai pakankamai ryškiai atspindėjo šalies paveikslą, kurį troško matyti to meto visuomenė bei užsakovas – valstybę reprezentavę veikėjai. Ketvirtojo dešimtmečio pirmojoje pusėje, pa-



2. Kauno Karo muziejaus sodelis su Juozo Zikaro „Laisvės“ paminklu. XX a. 3-iasis dešimtmetis



3. Vladas Didžiokas, Jonas Janulis, Olga Dubeneckienė-Kalpokenė, Petras Kalpokas. Lietuvos banko operacijų salės tapyba. 1928–1929 m.

minėjus šaliai svarbias datas ir sustiprėjus krašto ekonomikai, pradėta nuosekliai rūpintis viešųjų erdvių meniniu bei ideologiniu įprasminimu – šis kompleksiškas vaizdinys, plėtotas toliau, įgijo sunormintos ikonografijos bruožų.

Ikonografija. Oficialaus stiliaus kūrinių ikonografiją formavo siekis pristatyti Lietuvą kaip klestinčią žemės ūkio šalį, pamažu virstančią taip pat pramonės bei prekybos kraštu. Be abejo, kuriant šį paveikslą, neišvengta romantinio idealizavimo. Pagrindiniai veikėjai, turėję atstovauti ir senajai, ir naujai Lietuvai, buvo artojas, sėjėjas, grėbėjas, geltonkasis mergelė tautiniais drabužiais, žilagalvė motina. Jie pozavo prieš žiūrovų akis kalvoto peizažo, žalių laukų bei derlingų laukų fone, kartais – greta dailiais

pjaustiniais išpuoštų medinių trobelių su gėlių darželiais. Atskirą grupę sudarė imaginaciniai didžiųjų kunigaikščių portretai bei garsiųjų senovės mūšių vaizdai, turėję žadinti pasididžiavimo jausmą viduramžių šalies didybe. Simbolinės reikšmės personažais virto žilagalvis kanklininkas ir krašto kančias priespaudos metais įkūnijęs Rūpintojėlis. Ketvirtajame dešimtmetyje, siekiant įtvirtinti viešojoje sąmonėje, jog pajūris yra integrali Lietuvos dalis, pagausėjo Baltijos peizažų bei žvejų darbo ir buities scenų. Pačioje dešimtmečio pabaigoje taip pat atsirado pramoninės Lietuvos vaizdų, susiklostė modernaus valstybės veikėjo portreto tipas su atributais, atspindinčiais jo veiklos sritis ir nuopelnus šalies gerovei.

Iš esmės tokį patį personažų rinkinį turėjo ir kitos to meto valstybės, pradedant panašaus likimo lenkais ar čekais, artimiausiais lietuvių kaimynais latviais ar estais ir baigiant Europos „didžiaisiais“ – prancūzais, vokiečiais, rusais. Net JAV tapyboje nuo 3-iojo dešimtmečio pabaigos populiarėjo regionalizmo kryptis, kurios atstovai siekė kurti nacionalinį amerikietišką stilių: vaizdavo tipiškus Amerikos gyvenimo vaizdus, vietinius herojus, pirmiausiai orientuodamiesi į Vidurio Vakarų, idealizuodami mažų miestelių gyvenimą, žemdirbių buitį. Visi buvo susirūpinę tautinio savitumo paieškomis, tad dėsninga, jog visuotinai kilo savito nacionalinio stiliaus klausimas. Tai savo ruožtu vertė ieškoti tradicijos, autentiškiausiai išreiškiančios tautos mentalitetą bei jos istorinę būtį, skatino vertinti istorinių temų bei siužetų reikšmę, vaizduoti nacionalinius tipus ir pan.

Kalbant apie konkrečius lietuviškus pavyzdžius, pirmiausiai reikėtų minėti visuomeninių pastatų interjerų dekorą – stipriausiai viešąją nuomonę veikiančią ir geriausiai ją atspindinčią dailės sritį. Pagrindiniai šio pobūdžio paminklai telkėsi Kaune: tai jau minėtasis Lietuvos bankas, taip pat Lietuvos paštas, Karininkų ramovė, Pramonės, prekybos ir amatų rūmai. Būta ir smulkesnių objektų, kaip kad „Pažangos“ rūmai, husarų pulko kareivinės ar Lietuvos moterų tarybos klubas. Provincijoje turtingu, menišku ir ideologiškai orientuotu dekoru išsiskyrė dvi gimnazijos – Antano Smetonos Ukmergėje ir Maironio Raseiniuose bei Petro Kalpoko tapytais pano puoštas Kretingos bankas.

Kokias temas rinkosi visuomeninių pastatų dekoratoriai? Kur link stengėsi kaupti lankytojų mintis?

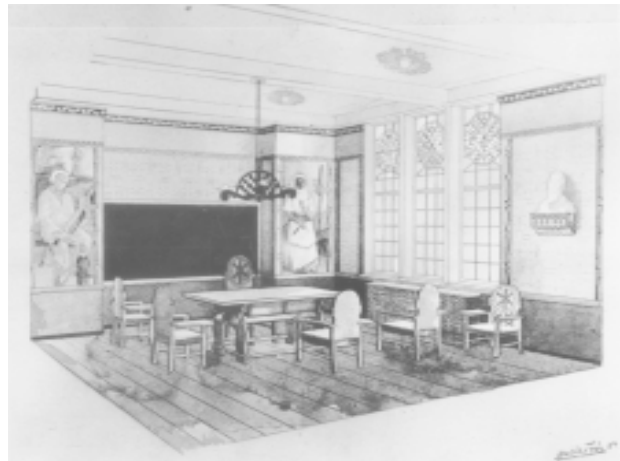
Be abejo, puošybos siužetams darė įtaką pastato paskirtis. Bankų pastatuose ar Pramonės, prekybos ir amatų rūmų salėse mėginta sukurti Lietuvos ūkio pilnatvės vaizdą. Karininkų ramovės puošyboje vyravo Lietuvos praeities didybės tema, kuriai atliepė, pavyzdžiui, Raseinių gimnazijos pano Maironio pozijos temomis. „Lengvesnio“, poetiškesnio pobūdžio Lietuvos moterų tarybos klubo arba Birštono kurorto „svetainių“ dekorui buvo parinkti idiliški Lietu-

vos peizažai su moterų bei vaikų figūromis. Žinoma, dekoro visuma turėjo perteikti nacionalinį savitumą. Jį įkūnijo ir peizažo motyvai, ir personažų apranga – stilizuotas tautinis kostiumas, taip pat interjero įrangos elementai kuriami pasižvalgant į valstietiškos kūrybos paveldą: teraco grindų piešiniui taikyti kaimiškų audinių raštai, lengvų pertvarinių sienelių ažūrai mėginta priderinti kaišytinių prijuosčių raštus, o baldų formos priminė valstietiškas kėdes bei stalus. Nuolatinį dėmesį valstietiškai kultūrai liudijo ir anturažas, ir ikonografijoje vyravęs žemdirbio paveikslas. Jo svarbą oficialiojo stiliaus „žodyne“ patvirtintų lietuvišką kaimą bei jo darbininkus įamžinančių monumentalios formos kompozicijų gausa tarp Meno mokyklos absolventų darbų (ypač pasižymėjo grafikai, sukūrę išpūdingų didžiulio formato raižinių, vaizduojančių artoją, sėjėją, grėbėją, šienapjūtės ar derliaus nuėmimo scenas).

Agrarinės Lietuvos paveikslas buvo skirtas ne tik vidaus vartotojui, bet taip pat vertintojams iš užsienio. Antai Antano Gudaičio lietuviškos auditorijos Pitsburgo universitete projektas (1934) perteikia Lietuvos paveikslą su šienpjuoviais, grėbėjomis, dainininkėmis; čia netrūksta nei kanklininko, nei dievdirbio, nei verpėjos¹¹ (4 pav.). Pagal iniciatorių sumanymą nacionalinė auditorija turėjo būti „ne šiaip paprasta patalpa, kurioje studentai sėdi ir klauso paskaitos“, ją reikėjo įrengti taip, kad ji „pati savaime taptų istorijos, kalbos, meno ir literatūros pamoka“¹². Dailininko personažų rinkinys išreiškė šalies gyvenimo pilnatvę, nes liudijo ir jos ūkinį, ir kultūrinį potencialą. Kartu, o tai buvo ypač svarbu, pasižymėjo savitumu: juk kanklininko ar dievdirbio figūros buvo būdingos tik tam tikram palyginti nedideliame Europos regionui, kuriam priklausė Lietuva. Kompoziciją papildė tautinio atgimimo veikėjo Jono Basanavičiaus biustas, susijęs su Nepriklausomybės atkūrimo simbolika, bei liaudiško stiliaus baldai¹³. Analogišku principu įrengtas ir apipavidalintas Lietuvos skyrius tarptautinėje 1937 metų Paryžiaus parodoje¹⁴. Patalpoje vyravo Adomo Galdiko nutapytas triptikas, pristatantis lietuviškos vasaros peizažą su derliaus nuėmimo scenomis, bei iš „lietuviško medžio“ – ažuolo pagal Juozo Mikėno projektą išskobtas monumentalus „Rūpintojėlis“ (5 pav.), demonstravęs Lietuvos kultūrinį savitumą, o kartu priminęs jai tekusius likimo išbandymus. Krašto nacionalinį savitumą padėjo akcentuoti pasieniais išrikiuoti Jono Prapuolenio baldai bei sienas puošę stilizuotų tautinių raštų kilimai, išausti Antano ir Anastazijos Tamošaičių dirbtuvėje. Tam pačiam tikslui sienų apmušalams pritaikyta Plungėje austa raštuota drobė. Paviljono rengėjai siekė, kad ekspozicijos vaizdas perteiktų lankytojams modernios Lietuvos paveikslą ir kartu reprezentuotų jos unikalumą (pastarąjį turėjo akcentuoti dekoratyvinis pano, didingas „Rūpintojėlis“, dailiųjų amatų

dirbiniai). Be abejo, tikėtasi, kad stilizuoti baldai bei audiniai atkreips lankytojų dėmesį į lietuviškus amatininkų dirbinius, o kartu į kitus pramonės gaminius. Tuo aspektu Lietuvos paviljonas buvo identiškas kitų jaunų Europos valstybių ekspozicijoms, taip pat Prancūzijos provincijų paviljonams, kuriuose akcentuotas kiekvienos jų savitumas, siekiant vietos gamniais sudominti potencialius pirkėjus.

Formuojant užsienio vartotojui skirtą Lietuvos paveikslą, su ypatingu įkvėpimu kurtas kryžių ir rūpintojėlių šalies vaizdas. Be abejo, autentiški lietuvių liaudies meno paminklai, eksponuoti Italijos, Prancūzijos ar Skandinavijos šalių parodų bei muziejų salėse, iš tiesų kėlė specialistų bei plačiosios publikos susidomėjimą. Tas susidomėjimas dar labiau skatino mėginimus ideologizuoti tradicinės kultūros paveldą. Ilgainiui vis labiau išsiskynio įsitikinimas, kad šventieji, anot Adolfo Valeškos, – „tai baudžiavos



4. Antanas Gudaitis. Pitsburgo universiteto lietuviškos auditorijos interjero įrangos projektas. 1934 m.



5. Lietuvos skyriaus vaizdas 1937-ųjų Paryžiaus pasaulinės parodos Baltijos šalių paviljone: Juozo Mikėno „Rūpintojėlis“, Adomo Galdiko triptikas „Vasaros darbai“ ir kiti eksponatai. 1937 m.

kankinamo ūkininko paveikslas¹⁵, na o rūpintojėlis buvo suprantamas kaip apibendrintas daug iškentusios visos žemdirbių šalies tautos simbolis. Tiesa, tokia simbolika nusistovėjo ne iš karto. Pavyzdžiui, koplytstulpio forma bei Rūpintojėlio statulėlė literatūros tyrinėtojo, folkloristo Augusto Niemio antkapyje liudijo apie suomių profesoriaus dėmesį lietuviškai kultūrai ir jo bičiulių iš Lietuvos reiškiamą pagarbą (koplytstulpį suprojektavo A. Valeška, konsultuojamas architekto Algirdo Šalkauskio ir Pauliaus Galauinės, o Rūpintojėlio modelį pagamino Bronius Pundzius; paminklas iškilo 1933-aisiais Helsinkio kapinėse). Tačiau didžiulis rūpintojėlis, vyravęs 1937-ųjų Paryžiaus parodos Lietuvos ekspozicijoje, jau buvo ideologinio pobūdžio kūrinys, nuosekliai „apaugintas“ įvairiomis legendomis, net savotiškai mistifikuojančiomis skulptūra, o kartu tradicinę lietuvių kultūrą. Pavyzdžiui, prancūzų kalba išleistuose parodos bukletuose rašyta, kad pagal Juozo Mikėno modelį „Rūpintojėlį“ išskobė senas valstietis, dar nepamiršęs dievdirbystės tradicijų (iš tiesų jį gamino amatų mokyklų instruktoriai, o darbą baigė tuometinis Meno mokyklos mokinys Vytautas Kašuba)¹⁶. Toks simbolikos „sutirštinimas“ kėlė abejonių moderniau nusiteikusiems amžininkams. Štai „Lietuvos aido“ korespondentas Bronys Raila viešai abejojo, ar „Smūtkelis iš tikro gali reprezentuoti šių dienų Lietuvą“, pasigesdamas ekspozicijoje „kuriančios Lietuvos gyvosios dvasios“, jos naujo „veido“, kuris yra „sudėtingesnis už gražuosius liaudies meno audinių raštus“¹⁷. Tačiau abejojančiųjų balsai tirpo kryžių ir rūpintojėlių krašto vaizdiniu besišauginčių chore.

Atskirą temą praeitį idealizuojančių vaizdų rinkinyje sudarė kanklininko paveikslas, siekiantis pagonybės laikus. Jis tapatintas su išminčiaus, mokytojo, tradicijos sergėtojo simbolika. Įdomu, kad išliko populiarus ir atvaizdo archaiškas pavidalas (Roberto Antinio Nepriklausomybės paminklas Rokiškyje, J. Mikėno sienų tapybos projektai, vaikiškų knygų iliustracijos, iš kurių galima paminėti Konstancijos Petrikaitės-Tulienės kompoziciją 1938-aisiais pasirodžiusioje Kazio Binkio knygelėje „Naujoji Lietuva“), ir jo moderni modifikacija – konkretaus istorinio asmens bruožų įgijęs mokytojas, išminčius (kanklininko poza sėdintis žilabarzdis mokytojas Petro Kalpoko sienų tapybos kompozicijoje Pramonės, prekybos ir amatų rūmuose akivaizdžiai primena Joną Basanavičių; kanklininko ikonografiją pritaikė Bernardas Bučas Ukmergės gimnazijos bareljefe, vaizduojančiame Antaną Smetoną su jaunimu).

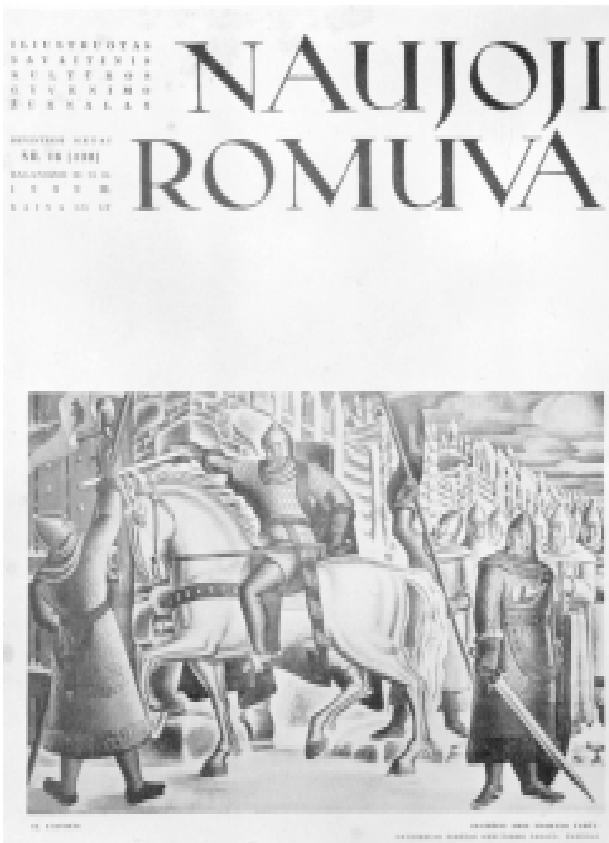
Modernios, ekonomiškai pajėgios šalies paveikslas tik retsykliais pasirodydavo greta artojų bei kryžių šalies vizijos, pajavaintos viduramžių kunigaikštijos vaizdais. Tik tada, kai aplinka reikalavė reikalavo vaizduoti ūkio pažangą, perteikti valstybės modernėjimo siekius, išryškėdavo kitoks Lietuvos

„veidas“. Vienas tokių statinių – Pramonės, prekybos ir amatų rūmai, dekoruoti P. Kalpoko sienų tapyba, Stasio Ušinsko vitražais, Broniaus Pundziaus skulptūromis bei metalo vazomis su pramonės įmones vaizduojančiais reljefais. Nors kultūros gyvenimo temomis pasisakantys žurnalistai ragino stambias šalies bendroves skatinti dailininkus vaizduoti šalies ūkio kilimą – pienininkystę, mėsos perdirbimą, melioraciją, kelių tiesimą, nes, pasak Petro Tarabildos, tik taip dailė „išsiners iš siaurų miesčioniškų formų ir pasieks plačiąsias mases“¹⁸, aktualijas vaizduojančių dailės kūrinių beveik nebuvo. Kauno fabrikus ir prieplaukos krovikų darbą įamžino grafikai Mečislovas Bulaka, Jonas Kuzminskis, Petras Rauduvė, o iš tapytojų Lietuvos ūkio vaizdus meniškai įprasmino bene vienintelis Zigmas Petravičius, vienas vyriausių šalies menininkų, kuris, greičiausiai prisiminęs jaunystės patirtį bendraujant su rusų peredvižnikais, 4-ojo dešimtmečio pabaigoje nutapė kompozicijas „Pieno pristatymo punktas“, „Vaiguvos pieninė“¹⁹.

Viena svarbių 4-ojo dešimtmečio dailės temų tapo lietuvių valstybingumas. Jam išreikšti dažniausiai pasitelkti viduramžių Lietuvos vaizdai, tačiau sukurta ir naujesnių laikų realijas atspindinčių kūrinių. Impulsą platesnei šios temos interpretacijai suteikė ir didžiulė Napoleono žygio į Rusiją 125 metų jubiliejui skirta paroda, 1937-aisiais atidaryta Vytauto Didžiojo muziejuje, ir Klaipėdos sukilimo penkioliktųjų metų minėjimas 1938 metais. Dar 1936 m. Liudoviko Truikio plakato šūkis skelbė: „Lietuvi, plauk į jūrą, ten tavo turtai ir ateitis!“²⁰. Gausėjantys meniniai pajūrio vaizdai turėjo įtvirtinti piliečių sąmonėje Klaipėdos, lietuviško pajūrio reikšmę. Ypač dailininkai pamėgo romantiškas žvejų gyvenimo scenas: pradedant monumentaliam žvejo figūra J. Mikėno sienų tapybos kompozicijų projektuose²¹, Vytauto Jurkūno linoraižinių cikle „Žvejai“, Telesforo Valiaus estampuose, baigiant tokiomis skirtingos stiliškos tapybos drobėmis, kaip Antano Gudaičio kompozicija „Moterys su žuvų krepšiais“ ar Adomo Galdiko „Žvejo sodybos“ variantai. Temos aktualumą paliudijo pirmoji valstybės dailės premija, 1938 m. tekusi visiškai blankiam Juozo Bagdono kūriniui – didelio formato drobei „Iš jūros sugrįžus“. Nepaisant kritikų pastangų iškelti greta eksponuotų kūrinių meninius privalumus, komisijos balsų daugumą nusvėrė reikšminga tema.

Lietuvos vaizdinį dailėje koregavo įvairūs proginiai renginiai. Antai rengiantis pristatyti Lietuvą 1939-ųjų Niujorko pasaulinėje parodoje, pasitelkta specialiai istorikų komisija sudaryti vaizduotinių temų sąrašą. Ekspozicija buvo gana kompaktiška ir aiškiai padalyta į praeitį bei dabartį pristatančias dalis. Pagrindinis paviljono centrinės salės, vadinamojo Garbės salono, akcentas – raiški Vytauto Didžiojo statula (skulpt. Vytautas Kašuba), abipus jos sienas puošė

tapyti pano, vaizdavę Mindaugo karūnavimą, Algirdą prie Maskvos vartų, Žalgirio mūšį (6, 7 pav.), tiksliau kryžiuočius, klojančius Vytautui po kojų savo vėliavas, Vilniaus universiteto įkūrimą, iš caro valdžios Lietuvą išlaisvinusį Napoleoną ir Nepriklausomybės paskelbimą 1918-aisiais²². Ir šiuos kūrinius propaguojanti spaudos akcija, ir autoriams sumokėti honorarai patvirtina minėtiems dailės darbams teik-



6. Žurnalo „Naujoji romuva“ (1939, Nr. 16) viršelis su Stasio Ušinsko pano „Algirdas prie Maskvos vartų“



7. 1939-ųjų Niujorko parodos Lietuvos paviljono „garbės salė“ interjeras: Vytauto Kašubos „Vytauto“ statula ir tapybos pano istorinėmis temomis

tą svarbą²³. Mažiau rašyta apie modernios stilistikos J. Mikėno alegoriją, papuošusią Lietuvos paviljono prieigas, beveik neužsiminta apie didžiulį S. Ušinsko pano, vaizdavusį Lietuvos švietimo istoriją.

Stilistika. Ieškant viešosios dailės kūriniams adekvačios plastinės raiškos, pradžioje orientuotasi į klasiką, į XIX a. dailės palikimą. Paminklinėje skulptūroje įsivyravo nuo romantizmo laikų Europos šalyse paplitę obeliskai, piramidės, pasitaikė, nors retokai, ir laisvę ar pergalę simbolizuojančių alegorinių moters figūrų. Figūrinės alegorijos paplito medalininkystėje, banknotų ikonografijoje. Vienas brandesnių šios rūšies pavyzdžių – tai Lietuvos banko dekoras. Tiek Kajetono Sklėriaus skulptūrinė grupė, tiek Jono Janulio, Vlodo Didžioko, Petro Kalpoko ir Olgos Dubeneckienės-Kalpokenės tapybos kompozicijos atitinka akademinės dailės tradicijose susiklosčiusius europinius standartus²⁴. Siekiant aprūpinti Karo muziejų istorinės dailės kūriniams, kreiptasi į visą būrį dailininkų, kurie nesibodėjo naudotis fotografine medžiaga, ankstesnių epochų autorių istorinio žanro kūriniams ir sukūrė pseudoakademistinių istorinių kompozicijų, sulaukusių nemenko pasisekimo tarp muziejaus lankytojų. Tačiau net didysis Jano Stykos bei Jono Mackevičiaus stiliaus gerbėjas Karo muziejaus direktorius Vladas Nagevičius sutiko, kad XIX a. stilistikos pakartojimai priimtini tol, kol jaunoji Lietuvos dailininkų karta nepradėjo mėginti jėgų istorinio žanro kūryboje ir nepasiūlė modernesnių darbų. Patvirtindamas šią nuostatą 4-ojo dešimtmečio antroje pusėje jis pasitelkė keletą jaunų gabių autorių, kuriems užsakė reikšmingų kompozicijų, suteikusių naujų bruožų Karo muziejaus ansamblio apipavidalinimui. Konkursą Vytauto Didžiojo laikų kario stovyklai Karo muziejaus bokšte sukurti laimėjo apibendrintų kompaktiškų formų, raiškaus silueto J. Mikėno modelis, Žuvusiųjų kriptos prieigose pastatyta neoklasicizmo šaltuku dvelkianti V. Kašubos kario statula.

Lakoniška, tačiau kartu aktyvi bei rūsti plastika apskritai vis labiau plito 4-ojo dešimtmečio monumentaliojoje dailėje. Ir skulptoriai, ir tapytojai pamėgo *art deco* bei neoklasicizmo raiškos priemones. Šių stilistinių tendencijų populiarumą skatino ir ta aplinkybė, kad apibendrinimas, stilizacija, dekoratyvus formos traktavimas ne tik išreiškė modernizmo dvasią, bet taip pat atitiko tautinio stiliaus ieškojimus, dažniausiai sutelktus į tradicinio ornamento taikymą. Sklandant minčiai, jog Lietuvos įvaizdį deramai gali išreikšti tik kūriniai, pasižymintys nacionalinio savitumo bruožais bei modernia forma, orientuotasi į klasikinių grožio kanonų įkvėptas stilistines kryptis. Oficialusis stilius turėjo būti didingas, išpūdingas, solidus. Juk net P. Kalpokas, tapydamas kuni-gaikščius „Metropolio“ restoranui, atidžiai koregavo įprastą savo manierą ir vaizdavo sustambintų formų

figūras, taikydamas rakursą iš apačios, padedantį dar labiau akcentuoti sunkiasvoriškumo išpūdį. Monumentaliosios dailės srityje vis labiau išvirtino jaunoji karta, ne tik atvira viešumai skirtos dailės kūrybai, bet ir įvaldžiusi atitinkamas stilistines priemones. Tam ypač padėjo Meno mokyklos absolventų studijos užsienio kraštuose – Prancūzijoje, Vokietijoje, nors dar būdami Meno mokyklos suolo daugelis būsimųjų stipendininkų sukūrė apibendrintų, ekspresyvių, net agresyvių kompozicijų. Tokie buvo Vytauto Kazimiero Jonyno, S. Ušinsko ir Liudviko Strolio plakatai, skirti Vytauto Didžiojo 500-osioms mirties metinėms ir apdovanoti 1929-ųjų konkurse. Monumentalumas bei veržlumas būdingi Petro Tarabildos kompozicijai „Vytauto priesaika“, 1931-aisiais publikotai jaunimo spaudos puslapiuose.

Buvę mokyklos absolventai, grįžę po studijų užsienio šalyse ir išilieję į Meno mokyklos pedagogų kolektyvą, iš esmės pakoregavo šios švietimo įstaigos lankytojams diegiamus stilistinius orientyrus. Ketvirtą dešimtmečio antroje pusėje mokyklos programos kryptis bei mokinių darbų vertinimus formavo tokie oficialiai neįvardyti, bet vis labiau įsigalėję stiliaus bruožai, kaip antai: monumentalumas bei dekoratyvumas, temos visuomeninis aktualumas bei tautiškumo raiška. Greta Justino Vienožinskio puoselėtos kolorizmo tendencijos, grafikų pamėgtos ekspresionistinės manieros, dar 3-iajame dešimtmetyje išryškėjusių *art deco* apraiškų sustiprėjo monumentalumo ieškojimai. Naujas stilistines orientacijas atskleidė diskusijos dėl modernumo ir tradicijos santykio, dėl tautinio stiliaus principų. Meno mokyklos veiklos pradžioje vieningai sutarta, kad kuriant tautinį stilių būtina remtis liaudies meno pavyzdžiais, skatinama vaizduoti idealizuotą kaimo gyvenimą, rekomenduota taikyti tradicinę ornamentiką nebijant jos stilizuoti. Pirmaisiais Meno mokyklos veiklos metais medinių dievukų ar liaudies audinių grožį mokiniai gaudavo progą patirti piešdami ar tapydami natiurmortą, kai kurie su liaudies meno įvairove susidurdavo dalyvaudami Čiurlionio galerijos rengtose liaudies meno rinkimo ekspedicijose. Ilgainiui liaudies meno studijoms pamėginta suteikti sistemingesnį pobūdį. 1927-ųjų rudenį nutarta įsteigti mokykloje „kompozicijos lietuviškame stiliuje studiją“, kurios vedėju pakviestas Vladimiras Dubeneckis²⁵. Ketvirtajame dešimtmetyje plėtojantis diskusijai dėl tautinio stiliaus pagrindų, pradėta kritikuoti tradicinių motyvų stilizavimu pagrįstas pratybas. Po „Ars“ manifesto sukkelto skandalo Ignas Šlapelis, it koks neoklasicizmo adeptas, pasiūlė atsisakyti „dievukų“ panaudojimo komponuojant natiurmortus piešimo bei tapybos klasėse, mokinių darbuose liaudies meno motyvais išvelgdamas nepageidaujamas „primitivizmo ir modernizmo“ apraiškas²⁶. Nors I. Šlapelis nebuvo „lotynų dvasios“ garbintojas, jo svarstymai iš esmės atitiko Prancūzijos, Italijos, Vengrijos, Lenkijos ir kitų šalių spaudoje gausėjančius raginimus atsisakyti barbariškų madų ir atsigręžti į klasikinius Italijos meno turtus²⁷. Tokios mintys išreiškė „laiko dvasią“, taip pat patvirtino, jog ir Lietuvoje linkstama formuoti normatyvinės estetikos principus, siekiama proteguoti bei propaguoti oficialaus stiliaus statusą įgyjančią tendenciją. Natūros studijas Meno mokykloje I. Šlapelis siūlė papildyti klasikos pavyzdžių analize, taip diegdamas Europos dailėje stiprėjančio neoklasicizmo sampratą, kuria domėjosi dalis jaunųjų Meno mokyklos dėstytojų. Įtikėjęs šios krypties ateitimi mokyklos direktorius manė, kad Lietuvos jaunosios menininkus „prie praeities didelio meno tradicijų, su kuriomis saitai buvo sutraukti nuo impresionizmo laikų“, tegalėtų atvesti tik „neoklasicizmo keliai“²⁸. Netiesiogiai tokią nuomonę palaikė ir Vytautas Kairiūkštis, kuriam taip pat atrodė, kad Meno mokyklos mokiniams atsikratyti „kolorito pilkumo“, „nesirūpinimo faktūra“, baimės piešti didesnes figūrines kompozicijas galėtų padėti klasikinių pavyzdžių, ypač italų Renesanso menininkų kūrinių, nagrinėjimas, „jų kompozicijos pagrindų pažinimas“²⁹. Būtent orientacija į neoklasicizmą nustatė vieną pagrindinių mokykloje puoselėtų stilistinių kryptų, kuri išryškėjo į pedagogų kolektyvą išjungus po studijų užsienio šalių dailės mokyklose sugrįžusiems stipendininkams ir brendo visą 4-ąjį dešimtmetį. Tuo tarpu J. Vienožinskis abejojo neoklasicizmo reikšme ir teigė, kad „rekomenduoti mūsų dailininkams kurią nors vieną kryptį, nustatyti kūrybai rėmus yra visiškai nesąmonė“³⁰. Neoklasicizmo, neotradicionalizmo gyvybingumą bei svarbą liudija ne tik 4-ojo dešimtmečio Meno mokyklos mokinių darbai, bet ir vėlesni karo metų Kauno Taikomosios dailės instituto studentų kūrinių pavyzdžiai³¹. Ši tendencija išvirtino, nes, viena vertus, atitiko ir užsakovų, ir vartotojų reikalavimus, kita vertus, išreiškė kitų kraštų dailėje įtvirtintus modernumo kriterijus.

Žanrinė struktūra. Propagandos tikslams be tokių „judrių“ žanrų, kaip plakatas, reklama, pašto ženklas, banknotas, buvo būtina monumentalioji dailė. Tad šalyje augo dėmesys paminklų bei puošybinės skulptūros kūrėjams, siekta ugdyti sienų tapybos specialistus. Tarpukario metais maža ir jauna Lietuvos valstybė tuo požiūriu nebuvo išimtis. Sienų tapybos sąjūdis buvo apėmęs ir Europos šalis, ir abi Amerikas. Skulptūromis, alegorinėmis tapybos kompozicijomis, metalo kalstiniais bei medžio drožiniais puošėsi Londono ministerijos ir garsiųjų Anglijos universitetų kolegijos, Niujorko radijo centras, tokie Paryžiaus statiniai, kaip *Palais de Tokyo*, Trokadero rūmai, jau nekalbant apie naująją Italijos, Vokietijos arba Sovietų Sąjungos architektūrą. Monumentaliosios dailės išpažinėjų būta ir tarp neotradicionalistų, ir tarp modernistų. Prancūzijoje sukelti „revoliuciją ant sie-

nu“ svajotojo Fernandas Leger, Italijoje manifestus apie monumentaliją tapybą skelbė Mario Sironi³². Na o 1937-ųjų Paryžiaus paroda, kurioje entuziastingai dalyvavo ir lietuviai, pasak dailės istorikės Yvonne'os Brunhammer, ne tik parodė klasikos parafrazių paplitimą Europos šalių dailėje, bet ir atskleidė dailės taikymo propagandos tikslams mastą bei priemones³³.

Europos šalyse sklidusios idėjos rado atgarsį Lietuvos spaudoje. Dar 1933-aisiais „Naujoji romuva“ citavo Francesco Saponi, žurnalo „Totalita“ puslapiuose skelbusį, kad „vieningas gyvenimas italų valstybės, kuri yra gimusi ir kuri vis stiprėja Benito Mussolini vadovaujama, įkvepia plastiniam menui kelią, kursai veda į plačius tapybinius ciklus ir architektūrinės sintezės“, nepamiršdama nurodyti, jog „šandien italų tapyba mitologinėm ir nacionalėm tendencijom grįžta prie siužeto, kurį puikybės ambicija buvo išgūjus“³⁴.

Visose šalyse sąlygas brangiai kainuojančio monumentalaus meno plėtotei užtikrino valstybinės paramos programos. Net privačios iniciatyvos rojuje JAV, jau nekalbant apie Sovietų Sąjungą arba revoliucinę Meksiką, kurioje išsisiūbavo muralizmo banga), siekiant paremti Didžiosios depresijos nualintus dailininkus, 1933 m. priimtas vadinamasis Federalinis meno projektas (*Federal Art Project*), numatęs įvairias paramos dailininkams formas: pradedant stipendija, už kurią reikėjo atsilyginti kūriniais viešųjų interjerų puošybai, baigiant konkursiniais užsakymais dekoruoti pastatus bei miestų aikštes ar skverus JAV gyvenimo vaizdais (*American scene painting*). Pagrindinis projekto lėšų šaltinis buvo privalomas vienas procentas nuo viešųjų pastatų statybos sąmatos.

Remiantis kitų kraštų patirtimi, apie panašias priemones galvota ir Lietuvoje. Puolami bei kritikuojami už abejingumą tautos gyvenimo aktualijoms dailininkai teisinosi materialiniais sunkumais, neleidžiančiais kurti didelio masto kūrinių, apeliavo į valstybės abejingumą tokio pobūdžio dailės darbams. Jau garsiajame 1927-ųjų memorandume prezidentui ir vyriausybei Meno tarybos nariai skelbė, „kad vystyti didesnės formos meno kūrybą, kuri reikalinga kelių metų intensyvaus kūrėjo pastangų įtempimo, reikia skelbti tautiniais motyvais meno konkursus“³⁵. Pirmas svarbus žingsnis, plėtojant monumentaliosios dailės kūrybą, buvo specialistų rengimas, kurį užtikrino tikslinės stipendijos į užsienį siunčiamiems Meno mokyklos absolventams bei taikomojo pobūdžio disciplinų stiprinimas pačioje Meno mokykloje. Kita vertus, aktyviai domėtasi tuo, kas vyko kitose šalyse. Pavyzdžiui, 1936-aisiais Lietuvos atstovas JAV Povilas Žadeikis informavo Užsienio reikalų ministeriją apie Federalinį meno projektą bei siūlė Lietuvai sekti amerikietiška patirtimi ir vietinių dailininkų kūriniais puošti šalies atstovybes, taip ne tik materialiai palaikant kūrėjus, bet ir suaktyvinant propagandą³⁶.

1937 m. Lietuvos dailininkų sąjungos atstovai paskelbė reikalavimą statybos įstatyme nurodyti, koks procentas valstybės finansuojamo statinio lėšų turi būti skiriamas pastato „meniškam papuošimui“, motyvuodami tuo, kad Vokietijoje tas nuošimtis siekia 2,5 procento pastato sąmatos, panašus jis yra ir Prancūzijoje³⁷. Apie užsienio šalių patirtį rašė spauda. Pavyzdžiui, Stasys Povilavičius nurodė, jog švedai ne tik turi įstatymą, pagal kurį kiekviena vieša įstaiga skiria tam tikrą lėšų procentą meno kūriniais išigyti, bet tikino, kad ten „jau pasidarė tradicija, kad kiekviena didesnė valdinė ar privati statyba neapsieina be menininko, be architekto, dekoratoriaus, skulptoriaus“³⁸.

Lietuvoje panaši praktika mezgėsi tik prasidėjus reprezentacinių pastatų statybai, susirūpinus šalies pristatymu tarptautinėje arenoje. Antai švietimo ministro pavaduotojas Kazimieras Masiliūnas kalboje, pasakytoje Zenono Kolbos mozaikų husarų kareivinių fasade atidarymo proga, viešai džiaugėsi, jog husarai, puošdami savo statinius, įsijungė į visoje šalyje pradėtą plėtoti programą puošti visuomeninius pastatus „mūsų tautos istorijos įvykių paveikslais“ ir tokiu būdu auklėti visuomenę³⁹.

Nepaisydamas akivaizdžiai gerėjančios situacijos, mozaikos ir sienų tapybos entuziastas Z. Kolba net ir 1940-aisiais teberagino Lietuvos skaitytoją teigdamas, jog „kultūringuose kraštuose“ šias technikas susirūpinta gaivinti „visu frontu“ ir „nė vienas rimtas modernus pastatas svetur neapsieina be monumentalios tapybos“, todėl ir lietuviai, jei nenori atsilikti nuo „kultūringo pasaulio“, privalo rūpintis sienų tapyba, kuri yra „istorinis dokumentas“, net ir po šimtmečio liudysias „mūsų kultūros laimėjimus ir kovas dėl laisvės“⁴⁰.

Ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje pagreitį įgijusiam monumentaliosios dailės kūrimo sąjūdžiui Lietuvoje plėtotis sukliudė karas. Vis dėlto net ir karo metais sukurta tapybos pano, vitražų bažnyčioms. Po karo Lietuvoje įgytus sugebėjimus jaunosios kartos dailininkai sėkmingai taikė JAV, aktyviai išitraukę į bažnytinės dailės kūrybą, taip pat dekoravę pasaulietinę architektūrą.

Vietoj išvadu. Tarpukario Lietuvoje dailė įgijo gana ryškų propagandinį pobūdį. Akcentuotas jos taikomasis aspektas. Klostėsi pažiūra į dailininką kaip į visuomenės idealų reiškėją, net ginčyta jo teisė kurti neįsiklausant į visuomenės balsą. Kai J. Vienožinskis, atsakydamas Pirmosios rudens dailės parodos kritikams, retoriškai klausė, „ar nuotaikos kupinu įprasmintu peizažu bei reikšmingu natiurmortu nėra galima dažnai galingiau išreikšti sielos sukrėtimą, ar savos šalies, savo gražiosios gamtos meilės, kaip kraujo ar Vyties vaizdu“⁴¹, jo klausimas aidėjo tarsi iš praėjusios epochos. Ketvirtajame dešimtmetyje gero kai praretėjo tyrojo meno šalininkų bei gynėjų gre-

tos. Dailininko dekoratoriaus veikla užtikrino pripažinimą, socialinį statusą, materialinį atlygį. Šios specializacijos prestižą sustiprino nuo 1938 m. teikiamos Valstybės taupomųjų kasų premijos, spaudos ir visuomenės dėmesys.

Gauta 2002 03 19

Nuorodos

- ¹ Propagandos biuras, Tautos ženklai, *Lietuva*, 1920 01 20.
- ² Ketvirtas visuotinis šaulių suvažiavimas, *Trimitas*, 1925 03 05.
- ³ *Rytas*, 1926 02 07.
- ⁴ A. Vaizbys, *Vytauto Didžiojo garbei*, Kaunas, [b. m.], p. 137.
- ⁵ L. Straigis [V. Bičiūnas], Paminklai dėdėms, *Gairės*, 1923, Nr. 5, p. 311–313.
- ⁶ A. Dilys, Latvių „Brolių kapai“ ir kodėl pas mus šis reikalas nesutvarkytas?, *Lietuva*, 1924 08 12; A. Valaitis, Paminklai žuvusiems dėl tėvynės, *Lietuva*, 1924 08 21.
- ⁷ V. Bičiūnas, Juozo Zikaro kūryba, *Krivulė*, 1925, Nr. 18, p. 315.
- ⁸ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link*, Kaunas, 2001, p. 31.
- ⁹ Emisijos banką puošia, *Pradai ir žygiai*, 1927, Nr. 3/4, p. 329–330.
- ¹⁰ P. Galaunė, Dėl grafikos meno, *Vairas*, 1934, Nr. 1, p. 83.
- ¹¹ Pitsburgo universiteto pastatas, vadinamoji Mokslo katedra (*Cathedral of Learning*), buvo pastatytas 1926–1937 m. pagal architekto Charles'o Z. Klauderio projektą. Šio keturiasdešimt dviejų aukštų dangoraižio pirmame ir trečiame aukšte numatyta įrengti dvidešimt keturias nacionalines auditorijas. Tuo pavesta rūpintis tautoms atstovaujančioms bendruomenėms, kūrusioms Pitsburgą bei jo gerovę. Pitsburgo lietuvių bendruomenė kreipėsi į Lietuvos vyriausybę, prašydama tarpininkauti rengiant Lietuviškos auditorijos projekto konkursą. Konkursas įvyko 1934-aisiais; geriausiai pripažintas Antano Gudaičio pasiūlymas.
- ¹² *Nationality rooms in the Cathedral of Learning*, The univ. of Pittsburgh, [b. m.], p. 6.
- ¹³ Pirminis projekto variantas įrangos darbų metu gerokai pakeistas. Auditorija oficialiai atidaryta 1940 10 04.
- ¹⁴ Lietuviai parodoje prisistatė drauge su latviais ir estais. Bendras Baltijos šalių paviljonas pastatytas pagal estų architekto Alexanderio Nürnbergo projektą.
- ¹⁵ A. Valeška, Lietuvių meno keliai, *Užsienių spaudos atsiliepimai apie lietuvių dailės parodą Rygoje ir Taline*, Kaunas, 1937, p. 9.
- ¹⁶ *L'Exposition 1937 et les artistes à Paris*, Paris, 1937, p. 163.
- ¹⁷ Br. R-a [B. Raila], Pasaulinę parodą belankant, *Lietuvos aidas*, 1937 08 04.
- ¹⁸ P. Tarabilda, Apleista dailės sritis, *Lietuvos žinios*, 1940 03 02.
- ¹⁹ *ČDM*, Mt–1967, Mt–2005.
- ²⁰ J. Galkus, *Senasis Lietuvos plakatas, 1862–1944*, Vilnius, 1997, p. 117.
- ²¹ *Klasikos ilgesys: Juozo Mikėno kūryba tarp Paryžiaus ir Lietuvos*, katalogas, Vilnius, 2001, il. 31–35.
- ²² Labai panašiai savo paviljoną dekoravo lenkai, eksponavę Šv. Luko brolijos dailininkų tapytus pano, vaizduojančius Boleslovą Narsujį, kuris sveikina Otoną III, atvykusį pagerbti šv. Vaitiekaus relikvijų į Gniezną, Lietuvos krikštą, Liublino uniją, Varšuvos konfederaciją, Vienos apsiaustį, gegužės 3-iosios konstitucijos paskelbimą (žr. *Katalog oficjalny dzialu polskiego na międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku 1939*, Warszawa, 1939).
- ²³ Tapybos pano reprodukcijos skelbtos ir kultūrinėje („Naujoji romuva“), ir visuomeninėje spaudoje, visuomenės dėmesiui pasiūlytas filmas, įamžinęs pasirengimus pasirodymui Niujorke. Pavyzdžiui, Rimtui Kalpokui sumokėta 4 350 litų (žr. R. Kalpoko sutartis su 1939 m. Niujorko parodos Lietuvos skyriaus rengimo komitetu, *LLMA*, f. 404, nesuinventorintos bylos).
- ²⁴ Žr. G. Jankevičiūtė, Lietuvos paveikslas tarpukario dailėje, *Romantizmai po romantizmo*, Vilnius, 2001, p. 137–140.
- ²⁵ Meno mokyklos mokytojų tarybos 1927 09 15 posėdžio protokolas, *LLMA*, f. 61, ap. 1, b. 50, l. 203.
- ²⁶ Meno mokyklos mokytojų tarybos 1932 12 22 posėdžio protokolas, *LLMA*, f. 61, ap. 1, b. 70, l. 85.
- ²⁷ „Tie, kurie pažįsta dvasinę nuotaiką, viešpatavusią ir iki šiol tebeviešpataujančią Monparnase, tame šiuolaikinės tapybos židinyje, supranta, ką reiškia didvyriškas bandymas paaukoti afrikietiškus stabus renesanso principams“, – rašė įtakingas prancūzų dailės kritikas Waldemaras George'as manifesto skambesį įgijusiame straipsnyje „Appels d'Italie“ apie itališkos klasikos šauksmui paklususių paryžiečių dailininkų kūrybą, eksponuotą XVII Venecijos bienalėje (W. George, Appels d'Italie, *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 1930, cat., Venezia, 1930, p. 93).
- ²⁸ I. Šlapelis, Naujos gairės vaizduojamame mene, *Vairas*, 1931, Nr. 12, p. 491.
- ²⁹ V. Kairiūkštis, Menas ir visuomenė, rankraštis, Panevėžys, 1936 02 28, *LLMA*, f. 397, ap. 2, b. 375, l. 12.
- ³⁰ J. Vienožinskis, Vaizduojamasis menas ir mes, *Naujoji romuva*, 1936, Nr. 26/27, p. 540.
- ³¹ *Taikomosios dailės institutas*, sudaryt. R. Kalpokas, iš. aut. V. K. Jonynas, Kaunas, 1942.
- ³² M. Sironi, Pittura murale, *Il popolo d'Italia*, 1932 01 01; M. Sironi, M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, Manifesto della pittura murale, *La Colonna*, 1933, Dicembre.
- ³³ *Le livre des expositions universelles 1851–1982*, Paris, 1983, p. 12.
- ³⁴ Plastinis menas ir fašizmas, *Naujoji romuva*, 1933, Nr. 153, p. 982.
- ³⁵ Meno tarybos memorandumas, inteiktas Respublikos prezidentui, ministeriui pirmininkui ir švietimo ministeriui, *Pradai ir žygiai*, 1927, Nr. 2, p. 173.
- ³⁶ P. Žadeikio 1936 03 10 raštas Užsienio reikalų ministerijos politikos departamentui, *LCVA*, f. 656, ap. 1, b. 635, l. 7.
- ³⁷ L. Dailininkų sąjunga rūpinasi viešų pastatų menišku papuošimu, *Lietuvos aidas*, 1937 12 31.
- ³⁸ Step. Vykintas [J. Povilavičius], Švedų dailė. Puikios sąlygos švedų dailei tarpti, *Lietuvos aidas*, 1938 08 06.

³⁹ A. Agaras, Iš mūsų gusarų gyvenimo ir darbų, *Lietuvos aidas*, 1937 07 30.

⁴⁰ Z. Kolba, Monumentalioji tapyba, *Naujoji romuva*, 1940, Nr. 4, p. 64–65.

⁴¹ J. Vienožinskis, ten pat, p. 539.

Giedrė Jankevičiūtė

**ART AS THE LANGUAGE OF POLITICS:
LITHUANIA IN 1918–1940**

S u m m a r y

The article reveals how the national image of Lithuania was built in the inter-war years and the influence of this process on the development of art. Two main aspects of

the national image of Lithuania are singled out: an idealised agricultural country and a mighty state of the Middle Ages. The author describes the major monumental paintings illustrating the nourishment of that image and determines the distinctive stylistic characteristics. In Lithuania, as in other countries, modernism was related to the left-wing political forces. Therefore, in the development of the state-promoted official style, a deliberate orientation towards neo-classicism and the aesthetics based on the classical ideal of beauty was felt. In order to add some national character to that style, artists were required to employ stylised folk ornaments and to represent the local types and the environment characteristic of Lithuania: rural architecture, landscape, etc.