

Giedrė Jankevičiūtė

MENO IR AMATŲ SAJŪDŽIO AIDAI XX A. PRADŽIOS LIETUVIŲ DAILININKŲ KŪRYBOJE BEI VEIKLOJE

Pasirinkti šią temą paskatino noras giliau suvokti daugialypę garsių XX a. pradžios lietuvių dailės kūrėjų Vytauto Bičiūno, Vladimiro Dubeneckio, Antano Jaroševičiaus, Viliaus Jomanto ir ypač – Petro Rimšos, palikimo prigimtį. Pagal susiklosčiusią tradiciją jų kūryba analizuojama atskirais segmentais, daugiausia dėmesio skiriant „grynosios“ dailės pavyzdžiams, t. y. tapybos, grafikos bei skulptūros darbams. Tuo tarpu visi minėti autoriai ne mažiau laiko bei energijos nei vaizduojamajai dailei yra atidavę „antriniam“ žanrams – knygų bei žurnalų grafikai, plakatų, reklaminių skelbimų, etikečių, smulkių interjero įrangos elementų projektavimui, viešųjų renginių apipavidalinimui, taip pat publicistikai. Minėtieji veiklos barai nurodomi visų jų biografijose, tačiau dažniausiai apsiribojama paminėjimu. Tuo tarpu kai kurie šių „antraeilių“ kūrinių meniniu požiūriu nenusileidžia „pirmaeilės“ kūrybos pavyzdžiams, o kai kada net ją pranoksta. Kaip paaiškinti vaizduojamosios ir taikomosios kūrybos koegzistavimą lygiomis teisėmis XX a. pradžios dailininkų palikime? Kokį interpretacijos „raktą“ pasirinkti?

Be abejo, tradicinė formali analizė, mėginant taikyti priimtas stiliaus kategorijas, šiuo atveju ne ką tepadėtų. Ieškant perspektyvos, leidžiančios aprėpti šių autorių kūrybos visumą, derėtų atsigręžti į jos radimosi bei gyvavimo kontekstą, t. y. aptarti, kaip pasikeitė požiūris į dailę ir apskritai į meninę kūrybą bei jos tikslus XIX a. II pusės Europoje ir Rusijoje, kaip tai paveikė Lietuvos teritorijoje gyvenusių dailininkų veiklą.

Dailėtyros literatūroje, siekiant įvardyti utilitaristinio požiūrio į dailę išsigalėjimą, vaizduojamosios ir taikomosios dailės suartėjimą, naują taikomosios dailės įvertinimą, dažniausiai pasitelkiamas „Meno ir amatų sąjūdžio“ terminas. Jis taikomas ir šiuo atveju, kadangi tarsi emblema leidžia nurodyti esminį aptariamąsios temos aspektą. Tačiau dera priminti, jog jis pasitelktas, turint omenyje ne tiesioginį lietuvių kilmės dailininkų sekimą Johno Ruskino ir jo kartos idėjomis, bet tą poveikį, kurį jiems darė po konvenciniu pavadinimu slypinčių meninių bei pasaulėžiūrinių idėjų kompleksas, išsiliejęs įvairiais judėjimais, skirtingose šalyse įgijusiais artimas, bet specifiskas formas. Juk, pasak dailės enciklopedijų bei žodynų, savo kilme bei pasaulėžiūrinėmis šaknimis su Meno ir amatų sąjūdžiu gali būti siejamas ir anglų *Garden City* judėjimas, ir visose Vakarų kultūros šalyse XIX a. antroje pusėje – XX a. pradžioje išplitęs vegetarizmas, nudizmas, net nacionalinių dainų švenčių rengimo mada¹. Iš tiesų tokių ieškojimų tikslas buvo atskleisti natūralaus gyvenimo grožį bei vertę, priminti tradicijas ir pasiūlyti būdus jas išsaugoti. Galima taip pat pastebėti, jog tai, kas Anglijoje buvo siejama su Meno ir amatų judėjimu, Vokietijoje išaugo į Verkbundo veiklą, o, tarkim, Rusijoje ypač pasirei-

kė amatų mokyklų bei privačių manufaktūrų kūrimu (klasikiniai šį procesą iliustruojantys pavyzdžiai pramonininko Savos Mamontovo manufaktūra su mokykla Abramcevo kaime prie Maskvos bei kunigaikštienės Marijos Teniševos dvaro dirbtuvės Talaškino vietovėje netoli Smolensko).

Iš kur sėmėsi idėjų lietuvių kilmės dailininkai? Kokias konkrečias formas įgijo Meno ir amatų sąjūdžiui analogiški procesai, vykę etninės Lietuvos teritorijoje, kuri, kaip žinome, XX a. pradžioje buvo Rusijos imperijos Šiaurės vakarų kraštas?

Apie tai šiek tiek rašė Laima Laučkaitė savo monografijoje „Dailė XX amžiaus pradžios Vilniuje“ (V., 2002, p. 65; 112–115; 121–125). Įvairius amatų švietimo judėjimo aspektus ir jų poveikį meninės kultūros raidai XIX a. antroje pusėje aptarė Jolita Mulevičiūtė straipsnyje „Moderniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje“ (*Kultūrologija*, t. 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, V., 2003, p. 226–252). Pasinaudojus jų išvalgomis ir nesileidžiant į papildomus aiškinimus, galima konstatuoti, jog lietuvių kilmės autoriai didžiąja dalimi buvo veikiami kultūros procesų, su kuriais betarpiškai susidūrė gyvendami Rusijoje arba Austrijai priklausiusioje Lenkijos dalyje (šiuo aspektu svarbus faktas – lietuvių dailininkų ryšiai su į Galiciją emigravusiu Žemaitijos bajoru Stanislavu Vitkevičiumi, kurio pastangos kurti nacionalinį kalniečių stilių buvo žinomos Lietuvoje ir imponavo šviesuoliams). Turėjo įtakos per Mažąją Lietuvą bei tiesiogiai juos pasiekusios vokiškos kultūros aktualijos. Kitaip tariant, Lietuvos dailininkai, įsitraukę į sąjūdį, kurio tikslas buvo formuoti naują daiktinę žmogaus aplinką, sėmėsi patirties iš įvairių šaltinių ir mėgino taikyti ją vietinės kultūros sąlygomis.

Paminėsiu keletą konkrečių pavyzdžių, liudijančių apie analogijas su kitų šalių situacija. Anglų Meno ir amatų sąjūdžio veikėjai, siekę atgaivinti rankų darbo ir meniškų dirbinių gaminimo tradicijas, orientavosi į įvairius šaltinius, išskirdami viduramžius, o Šiaurės Europos gyventojai, ypač Vidurio Europa bei jos rytinis pakraštys, įkvėpimo ieškojo kaimo meistrų kūryboje, kuri dar buvo svarbi kaip nacionalinio stiliaus šaltinis, o tai turėjo didžiulę reikšmę tautinio išsivadavimo epochoje. Lietuvoje, sekant Rusijos, Lenkijos, Latvijos, kitų kultūriškai bei geografiškai artimų šalių pavyzdžiu, nuo XX a. pradžios intensyviai plėtojosi tradicinių kaimo amatų pavyzdžių tyrinėjimo, rinkimo, populiarinimo judėjimas. Šių dirbinių pagrindu tikėtasi sukurti naują nacionalinį dailės stilių, kuris įgalintų sinkretiškai apipavidalinti visą gyvenamąją aplinką. Užtenka paminėti, kad visose Lietuvių dailės draugijos surengtose parodose (1907–14) buvo du – profesionaliosios dailės ir tradicinių amatų – skyriai. Dailės profesionalai mėgino projektuoti bei gaminti įvairius praktiškai pritaikomus dirbinius, kuriuos stilizavo sekdami kaimo meistrais. Tradiciniuose kaimo amatininkų dirbiniuose plitusios ornamentikos, medinių kryžių, namų puošybos pjaustinių, juostų bei kitų audinių motyvai gana plačiai taikyti grafikos bei tapybos kompozicijoms.

Ši veikla plėtojosi keliomis kryptimis. Vienas pavyzdžių – lietuviškų kryžių tyrinėjimas, kaupimas bei populiarinimas, sudaręs pagrindą kryždirbystės atgai-

vinimui bei šio motyvo paplitimui dailės kūriniuose. Antai Jaroševičius, mokytojaudamas Rusijoje, per kiekvienas vasaros atostogas nuo 1904 m. važiuodavo į Lietuvą ir keliaudavo po kaimus, piešdamas įvairių etnografinių sričių kryžių pavyzdžius. Jo sukaupta medžiaga paskelbta 1912 m. Vilniuje lietuvių ir prancūzų kalbomis Lietuvių dailės draugijos pastangomis išleistame albume „Lietuvių kryžiai“ su Jono Basanavičiaus įvadininiu straipsniu „Lietuvių kryžiai archeologijos švietimoje“. Apibendrinamas įgytą patirtį Jaroševičius pateikė ir keletą autoriinių nacionalinio stiliaus pavyzdžių – Lietuvių dailės draugijos parodose eksponavo kryžių projektus, kuriuos siūlė taikyti kaip modernių lietuviškų paminklų etaloną. Tikėtina, kad būtent toks išskirtinis dėmesys kryžiams paskatino Mikalojų Konstantiną Čiurlionį vaizduoti žemaičių kapines, akcentuojant šių savitų liaudiškų paminklų ornamentiką.

Kryžių rinkimas buvo ne vienintelė sritis, kuriai Jaroševičius skyrė jėgas ir energiją, siekdamas suteikti konkretų pagrindą dailiųjų amatų ugdymui Lietuvoje. Lietuvių periodinėje spaudoje jis kėlė būtinybę steigti amatų kursus bei ratelius, aiškino taikomosios dailės reikšmę. Kita vertus, Jaroševičius buvo pirmasis lietuvių kilmės dailininkas, kurio taikomosios dailės dirbiniai pelnė tarptautinį įvertinimą – 1900 m. Paryžiaus parodos Rusijos skyriuje eksponuoti jo baldų projektai apdovanoti aukso medaliu. Tiesa, įkūnyti savo idealus praktiškai, kad ir menka dalimi Jaroševičius įstengė tik nepriklausomoje Lietuvoje, bet tai – jau kita tema.

Dar platesnio atgarsio nei Jaroševičiaus veikla sulaukė kito kryžių rinkimo entuziasto – Adomo Varno – darbas. Kiek užbėgant į priekį, reikėtų paminėti jo 1921–6 m. ekspedicijas po Lietuvą, kurių metu Varnas nufotografavo apie 2 300 kryžių, stogastulpių ir koplytėlių. Iš pradžių jis dirbo be papildomos finansinės paramos, už pinigus, kuriuos gavo suprojektavęs pirmąsias nacionalinės valiutos – litų – serijas. Atspaudęs dalį negatyvų dailininkas parengė pavyzdinių nuotraukų rinkinį, kuris ypač išgarsėjo, sulaukęs pasisekimo 1925 m. II tarptautinėje dekoratyvinės dailės parodoje Monzoje. Po to didžioji Varno sukauptos kolekcijos dalis už valstybės lėšas nupirka nacionaliniam dailės rinkiniui – Čiurlionio galerijai.

Iš kur kilo toks Varno entuziazmas? Pasak paties dailininko, pirmą impulsą jam suteikusios lenkų kilmės archeologo ir paminklosaugos entuziasto Vandalino Šukevičiaus etnologinės studijos, skirtos lietuviškiems kryžiams, ir patekusios į jo rankas 1905 m. mokantis Krokuvos dailės akademijoje. Keletą iš vasaros ekspedicijoje, į kurią išsiruošė 1906 m. su bendramoksliais Adalbertu Staneika ir Petru Rimša, padarytų Varno nuotraukų publikavo Mykolas Brenšteinas tais pačiais, 1906 m., Krokuvoje išleistoje knygelėje „Žemaičių kryžiai ir koplytėlės“ („Krzyże i kapliczki żmudzkie“). Kitas nuotraukas Varnas, deja, paliko Šveicarijoje, kur jos greičiausiai dingo. Sunki pradžia neužgesino Varno domėjimosi kryžiais. Spėjama, kad šiuo susižavėjimu jis net uždegė Lietuvoje gimusį žinomą lenkų etnologą, Sachalino bei Hokaido ainų bendrijų tyrinėtoją Bronislovą Pilsudskį, su kuriuo susipažino Zakopane ir kurio (vilkinčio tradiciniu ainų chalatu) portretą nutapė

1912 m. viešėdamas literato Stefano Žeromskio namuose. Pastarąjį faktą patvirtintų Pilsudskio studija apie lietuvių kryžius, pasirodžiusi 1916 m. Šveicarijoje². Varnas tęsė pradėtą veiklą, kuri jam atrodė reikšminga, skatinamas kolegų ir bendraminčių. Juk dar iki Pirmojo pasaulinio karo tradicinių kaimo meistrų dirbinių rinkimu rūpinosi lietuvių visuomeninės organizacijos – Lietuvių mokslo ir Lietuvių dailės draugijos. Po Pirmojo pasaulinio karo, atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, šį darbą toliau vykdė Lietuvių meno kūrėjų draugija. Greta kraštotyринių uždavinių ne mažiau svarbiu laikytas ir tikslas sukaupti pavyzdžių fondą, kuriuo galėtų naudotis nacionalinės dailės kūrėjai.

Dėl specifinių Lietuvos kultūros sąlygų – maža dailininkų bendruomenė, menkos organizacinės bei finansinės galimybės – taikomiosios dailės bei dailiųjų amatų ugdymo judėjimas XX a. pradžioje neįgijo platesnio masto bei ryškesnių formų, tačiau jis esmingai paveikė atskirų autorių kūrybą.

Vienas dailininkų, nuosekliai siekęs praktiškai įgyvendinti stilingos aplinkos formavimo idėjas, buvo Rimša. XX a. pirmos pusės Lietuvos dailės apžvalgose jis vadinamas tai skulptoriumi, tai grafiku. Tačiau tai buvo žymiai universalesnis menininkas, tai liudija ir jo domėjimasis paramenine veikla, pavyzdžiui, karnavaliniais kostiumais³, kuriuos, sprendžiant iš gausių puikios kokybės fotografijų, išlikusių Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje saugomame dailininko archyve, pats Rimša vertino ne ką mažiau negu kitus savo darbus.

Apžvelkime Rimšos palikimą, sukurtą Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse bei karo metais, t. y. mus dominančiu laikotarpiu. Lietuvių dailės draugijos parodose pagarsėjęs skulptūros kompozicijomis, išmėginęs jėgas grafikos srityje, Rimša karo metais pasitraukęs į Rusiją ėmėsi įvairių žanrų taikomiosios dailės kūrybos. Būtent Rusijoje jis pagamino tautiškų baldų pavyzdžius – smulkiais ornamentais dekoruotą kėdę ir krėslą, sukūrė keletą knygų atramėlių pavyzdžių, kuriuos galima laikyti jo vėlesnių, trečio dešimtmečio skulptūros kompozicijų prototipais. Beje, minėtosios kėdės, kaip ir figūrinių formų interjero elementai, stilistiškai yra identiškos trečio dešimtmečio Rimšos dekoratyvinėms skulptūroms. Būdinga, kad ir amžininkai, ir vėlesni vertintojai jo kūrinius interpretavo kaip naujo tautinio meno pavyzdžius, įprastus bei suprantamus lietuviui. Tačiau jei atsiverstume 1925 m. Monzos parodos, kurioje lietuviai Varno dėka taip sėkmingai pristatė savo tradicinius kaimo meistrų kūrinius, rastume nemažą Rimšos darbų stilistinių analogų, iš kurių vienas ryškesnių ir egzotiškesnių – Carlo Bugatti projektuoti baldai. Matyt, pats Rimša puikiai suvokė, kad nėra toks originalus, kaip norėtų jo amžininkai ir galbūt jis pats, tad iš tiesų ieškojo būdo suteikti savo kūriniams kuo daugiau lietuviškų bruožų. Antai kompozicijoje „Skausmas“ (1916–25) pritaikė ne tik būdingą juostų ornamentą, bet ir pačias juostas, iš kurių sudarytas alegorinės figūros apdaras. Ši stiliaus analizė priartina mus prie pagrindinio klausimo – Meno ir amatų sąjūdžio atgarsių XX a. pradžios lietuvių kilmės dailininkų kūryboje. Juk Rimšos kūrinių analogijos su tos epochos etaloniniais pavyzdžiais nuo Aubrey

Beardsley ir jau minėto Bugatti iki vokiečių benediktinų iš Maria-Laach abatijos dirbtuvių yra visiškai akivaizdžios. Ieškant panašumų, ne mažiau svarbus klausimas – minėtų darbų paskirtis bei prigimtis.

Mažutė, kompaktiška lietuvių kilmės dailininkų bendruomenė žinojo bei gyvai aptarinėjo Meno ir amatų sąjūdžio bei jam giminingų judėjimų idėjas, atėjusias tiek iš anapus Lamanšo, tiek ir iš artimesnių kraštų. Tačiau lietuvių dėmesys dailiesiems amatams ir taikomajai dalei buvo paskatintas poreikio kurti nacionalinės dailės pamatus bei meninio ugdymo sistemos pagrindus. Savaime suprantama, kad tokiomis sąlygomis tegalime kalbėti apie fragmentišką veiklą ir ieškoti pavienių jos paralelių su procesais, vykusiais kultūriškai labiau išsivysčiusiuose kraštuose. Dėl tos pačios priežasties sunku kalbėti vien apie XX a. pradžią, nes daugelis tuo metu užsimezusių pradų vaisius davė vėliau, jau nepriklausomos Lietuvos kultūros gyvenimo sąlygomis, t. y. trečiame ir ketvirtame dešimtmetyje. Pažvelkime kad ir į Rimšos namų įrangą užfiksavusias fotografijas. Racionalistinės architektūros daugiabučiame, statytame trečio dešimtmečio pabaigoje, išradingasis menininkas įsikūrė kaip koks Morrisas savo Red House arba Vitkevičius Zakopanės stiliaus viloje. Anonimiškų formų minkštus baldus Rimša apdengė kaimo audėjų austais audiniais, sienas papuošė juostomis. Interjerą papildė jo paties darbo unikalūs mediniai baldai bei jo brolio Mīrgorodo dailiųjų amatų mokyklos auklėtinio Jurgio Rimšos keramika, sukurta derinant *art nouveau* bei lietuvių kaimiečių dirbinių technologiją ir stilistiką. Butas buvo persunktas XX a. pradžiai būdingos romantinės dvasios, kuri skatino dailininkus bei dailės mėgėjus mistifikuoti meninę kūrybą, o kartu amatininko rankų darbą, suteikiant taikomosios dailės bei tradicinių amatų dirbiniams išskirtinumo, ypatingo dvasingumo ir unikalumo aurą.

Norint dar geriau pajusti atmosferą, kurioje gyveno ir kūrė Rimša, verta peržiūrėti jo bibliotekėlę, saugomą Nacionalinio M.K. Čiurlionio dailės muziejaus rinkiniuose. Knygos liudija apie dailininko interesų įvairovę, kartu savalaikiškumą ir tuo pačiu – artimumą Meno ir amatų sąjūdžio epochos idėjoms. Tiesa, iš Anglijos Rimša atsisiųsdino tik jo mėgstamo dailininko Beardsley iliustruotų knygų bei kelias puikios poligrafinės kokybės monografijas, skirtas šio autoriaus kūrybai. Tačiau vokiškų knygų lentynose yra ornamentikos aplankų, kuriuos Rimša akivaizdžiai taikė, ieškodamas būdo stilizuoti lietuvių kaimo meistrų dirbinių raštus, taip pat knygas, skirtas madingiems to meto susižavėjimams nudizmu ar mankšta atvirame ore, ir meninėmis, ir pasaulėžiūrinėmis idėjomis Rimšai imponavo vokiečių kilmės dailininkas Hugo Höppeneris, dažniausiai pasirašinęs pseudonimu Fidus. Su jo darbais Rimšą greičiausiai supažindino Vydūnas, kai jiedu susitiko Tilžėje aptarti dramatinės trilogijos „Amžina ugnis“ iliustravimo. Bibliotekoje gausu japonų ornamentikos bei grafikos studijų, saugomi rusiški dailiųjų amatų vadovėliai ir dirbinių pavyzdžių albumai, lenkų spauda, skirta dailiųjų amatų klausimams. Kaip praktiškai pasireiškė šie Rimšos interesai? Kaip atrodė jo kūriniai bei idėjos lietuviškos kultūros kontekste?

Sunku pasakyti, kaip būtų susiklosčiusi Rimšos karjera, jei Lietuvos visuomenė būtų turėjusi didesnes mecenato galias, jei dekoratyvinė dailė būtų tvirčiau įaugusi į jaunos šalies kasdienybę. Platesnį pritaikymą rado tik Rimšos grafikos kūriniai, perteikę Meno ir amatų sąjūdžio kontekste subrendusią stilistiką. Sava laikis ir aktualus buvo jo dėmesys tradiciniam kaimo palikimui. Tačiau tiek taikomosios paskirties dirbinius, tiek statulas, sukurtus stilizuojant šiuos pavyzdžius, įstengė išgyti tik keli iš tiesų pasiturintys asmenys. Keletas jo skulptūrėlių pritaikyta kaip oficialios dovanos, įteiktos Lietuvos vyriausybės vardu aukštiesiems kitų šalių pareigūnams. Kitaip tariant, Rimša, kaip ir daugelis Meno ir amatų bei *art nouveau* epochos menininkų, siekė įkūnyti tai, kas buvo visuotinai aktualu, bet pats buvo laikomas originalu, brangių meninių unikumų kūrėju. Deja, Lietuvoje jam nebuvo lengva rasti mecenatų, kurie būtų padėję atsidėti dailei. Dėl to ketvirtame dešimtmetyje Rimša net buvo priverstas keleriems metams išvykti į užsienį ir vykdyti pasiturinčių Didžiosios Britanijos bei JAV lietuvių užsakymus. Daugiausia jis kūrė puikaus saloninio *art deco* pavyzdžius – jo klientų žmonių bei dukterų portretinius bareljefus.

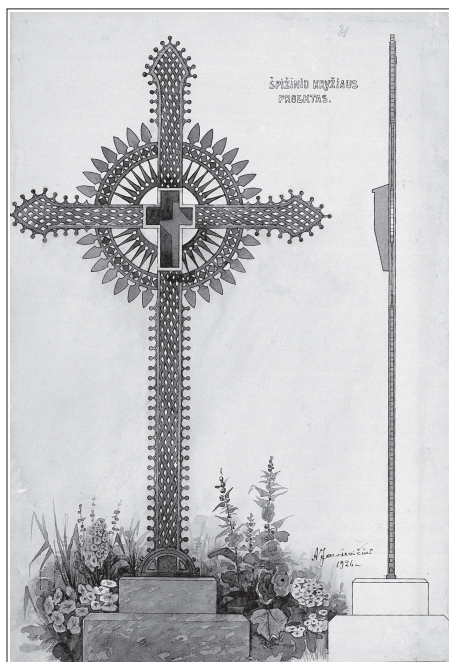
Trumpai tariant, Meno ir amatų sąjūdžio idėjos rado atgarsį Lietuvoje jau XIX a., tačiau lietuvių kilmės dailininkų kūryboje pasireiškė tik XX a. pradžioje, o jų dirbtuvių sienas peržengė tik trečiame dešimtmetyje, įgijusios supaprastintas formas, keliems dešimtmečiams prigijusias Lietuvos taikomojoje dailėje bei davusias paskatą atsirasti dailiųjų amatų pramonei. Meno ir amatų sąjūdžio įtaka labiausiai pasireiškė siekiu kurti tautinio stiliaus taikomuosius dirbinius ir skatino plisti tautinio kostiumo madą, kolekcionuoti kaimo tradicinį meninį paveldą, o grįžtant prie dailės raidos, suformavo dailininko universalą, pajėgus dirbti keliose kūrybos srityse, tipą, kuris buvo ypač populiarus ketvirtame ir penktame dešimtmetyje.

¹ Plg. *The Dictionary of Art*, ed. by J. Turner, 1996, vol. 2, p. 569.

² Žr. B. Ginet-Pilsudski, *Les croix Lithuaniennes*, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde. Festschrift für Eduard Hoffmann-Krayer*, 20, 1916, S. 246–258. Apie B. Pilsudskį ir A. Varną rašo Alfredas F. Majewiczius straipsnyje „Vienos draugystės ir vieno portreto paslaptis“, kurio versiją rusų kalba žr.: www.icrap.org/ru/majewicz3-0.html

³ Žr. J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailė ir valstybė Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001, p. 55–58.

A. Jaroševičius.
Kryžiaus projektas. 1926.
A. Jaroševičius.
Projekt kryžiaus. 1926.



M.K. Čiurlionis.
Žemaičių kapinės. 1909.
M.K. Čiurlionis.
Litewski cmentarz. 1909.





Lietuvos ekspozicijos
II tarptautinėje
Monzos dekoratyvinės
dailės parodoje
fragmentas. 1925.

Ekspozicija Litwy na
II Międzynarodowej
Wystawie Sztuki
Dekoracyjnej w
Monzie w 1925.



P. Rimša.
Kėdė. 1917.

P. Rimša.
Kzeslō. 1917.



P. Rimša.
Knygų atramėlė
„Satyras ir pelėda“. 1921.

P. Rimša.
Oparcie ksiązek
„Satyr i sowa“. 1921.

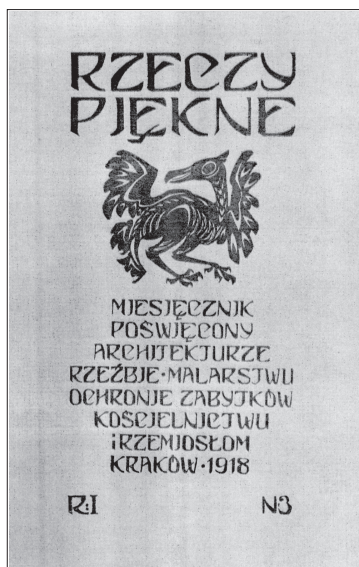
P. Rimša savo
kambaryje. XX a.
4 d-metis.

P. Rimša w swoim
pokoju. Ok. 1930.



P. Rimšos bibliotekos
leidinys – Krokuvoje
leistas dailės žurnalas
„Rzeczy piękne“
(1918, Nr 3).

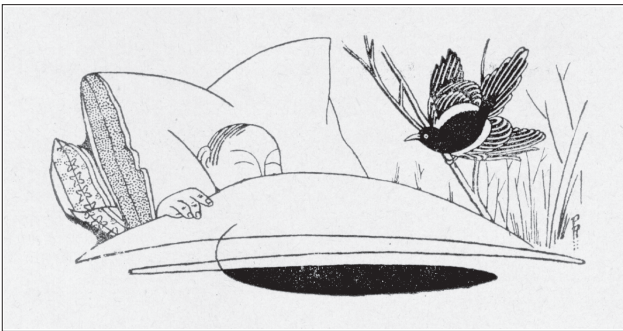
Wydanie „Rzeczy
piękne“ (1918, Nr 3)
z biblioteki P. Rimšy.





P. Rimša. Ilustracija
Vydūno trilogijai
„Amžina ugnis”. 1912.

P. Rimša. Ilustracija
do trylogii Vydunasa
„Wieczny ogień”. 1912.



P. Rimša.
Užsklanda Prano
Mašiotos knygelei
„Sparnuočiai”. 1922

P. Rimša.
Winieta do książki
Pranasa Mašiotasa
„Ptaki”. 1922.

ECHA RUCHU ODRODZENIA SZTUKI I RZEMIOSŁA W TWÓRCZOŚCI I DZIAŁALNOŚCI ARTYSTÓW LITEWSKICH POCZĄTKU XX WIEKU

Na wybór niniejszego tematu wpłynęła chęć głębszego zrozumienia natury wielorakiej spuścizny takich głośnych twórców sztuki narodowej, jak Vytautas Bičiūnas, Vladimiras Dubeneckis, Antanas Jaroševičius, Vilius Jomantas i szczególnie – Petras Rimša. Zgodnie z ustaloną tradycją ich twórczość analizowana jest na podstawie oddzielnych fragmentów, podstawową uwagę skupiając na wzorach „czystej” sztuki, tzn. na pracach malarskich, grafice oraz rzeźbach. Tymczasem wszyscy wymienieni autorzy nie mniej czasu oraz energii poświęcali nie tylko sztuce plastycznej, ale i „wtórnym” dziedzinom – grafice książkowej oraz prasowej, projektowaniu plakatów, ogłoszeń reklamowych, etykietek, drobnych elementów wnętrza, oprawie imprez publicznych, a także publicystyce – w prasie litewskiej pisali o organizowaniu sztuki życia. Oczywiście, wszystkie te dziedziny działalności są wskazywane w biografii interesujących nas twórców. Jednak najczęściej ogranicza się to tylko do wzmianek. A jednak niektóre z tych „drugorzędnych” utworów pod względem artystycznym nie ustępują przykładom „pierwszorzędnej” twórczości, a niekiedy nawet ją przewyższają. Tak więc jaki klucz należy dobrać do interpretacji tej spuścizny? W jaki sposób wytłumaczyć koegzystencję twórczości artystycznej i użytkowej w spuściznie artystów początku XX wieku?

Oczywiście, tradycyjna analiza formalna, gdy usiłuje się dopasować przyjęte kategorie stylu, w tym wypadku mało może się przydać. Szukając perspektywy, pozwalającej na ogarnięcie całości twórczości tych autorów, należałoby zwrócić się do kontekstu jej powstania oraz trwania, tzn. omówić, w jaki sposób zmienił się pogląd na sztukę i w ogóle na twórczość artystyczną oraz jej cele w Europie i Rosji drugiej połowy XIX w., w jaki sposób wpłynęło to na działalność artystyczną malarzy mieszkających na terytorium Litwy. Nie jest to zadaniem niniejszego odczytu, wystarczy, że weźmiemy pod uwagę wyniki już dokonanych badań.

W literaturze historii sztuki, starając się określić zakorzenienie się utylitarystycznego poglądu na sztukę, zbliżenie sztuki plastycznej i użytkowej, nową ocenę sztuki użytkowej, najczęściej sięga się po termin *Ruch odrodzenia sztuki i rzemiosła*. Jest on używany i w tym wypadku, ponieważ niczym emblemat pozwala wskazać główny aspekt tematu odczytu. Jest on jednak używany, mając na względzie nie bezpośrednio naśladowanie Johna Ruskina i idei jego pokolenia przez malarzy pochodzenia litewskiego, lecz wpływ, jaki miał na nich ukryty pod tą nazwą zespół idei artystycznych i światopoglądowych, występujący w postaci rozmaitych ruchów, w różnych krajach przyjmujący bliskie, lecz jednocześnie specyficzne formy. Przecież według encyklopedii oraz słowników z dziedziny sztuki, pod względem swego pochodzenia oraz światopoglądowych korzeni, z *Ruchem odrodzenia sztuki i*

rzemiosła artystycznego może być łączony i angielski ruch Garden City, i rozpowszechniony w drugiej połowie XIX w. początku XX w. wegetaryzm, nudyzm, nawet moda na organizowanie narodowych świąt pieśni¹. Tak naprawdę celem wszystkich tych poszukiwań było odkrywanie przed ludźmi piękna i wartości życia naturalnego, przypomnienie tradycji i zaproponowanie sposobów na ich zachowanie. Można także zauważyć, że to, co w Anglii było łączone z *Ruchem odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego*, w Niemczech przerodziło się w działalność Verkbundu, a na przykład w Rosji w szczególności przejawiało się tworzeniem szkół rzemiosła oraz prywatnych manufaktur (klasycznymi, ilustrującymi ten proces przykładami są manufaktura ze szkołą przemysłowca Sawwy Mamontowa w podmoskiewskiej wsi Abramcewo oraz dworskie warsztaty księżnej Marii Teniszewej w miejscowości Tałaszkino pod Smoleńskiem).

Skąd czerpali swoje idee malarze pochodzenia litewskiego? Jakie konkretne formy przyjęły procesy analogiczne z *Ruchem odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego*, które miały miejsce na terytorium etnicznej Litwy, a która, jak wiemy, na początku XX w. była Północno-Zachodnim Krajem Imperium Rosyjskiego?

Pisała o tym trochę Laima Laučkaitė w swojej monografii „Sztuka początku XX wieku w Wilnie“ (L. Laučkaitė, *Dailė XX amžiaus pradžios Vilniuje*, Vilnius, 2002, p. 65; 112–115; 121–125). W miarę szeroko stan oświaty rzemieślniczej i wpływ rzemiosła na rozwój kultury sztuki w drugiej połowie XIX w. omówiła Jolita Mulevičiūtė w artykule „Idea nowoczesnego rzemieślnika w popańszczyźnianej Litwie“ (*Kultūrologija*, t. 9, Vilnius, 2003, p. 226–252). Po dokładnym zapoznaniu się z ich pracami można wyciągnąć wniosek, że autorzy pochodzenia litewskiego w dużym stopniu znajdowali się pod wpływem procesów kulturowych, z którymi zetknęli się bezpośrednio w miejscu swego zamieszkania – Rosji lub należącej do Austrii części Polski (w tym aspekcie wymownym jest fakt związków malarzy litewskich ze żmudzkiem szlachcicem, który wyemigrował do Galicji, Stanisławem Witkiewiczem. Jego próby stworzenia narodowego stylu góralskiego były znane na Litwie, a nawet imponowały ludziom wykształconym). Wpływ miały także docierające bezpośrednio oraz przez Małą Litwę aktualia kultury niemieckiej. Innymi słowy, malarze litewscy zaangażowali się w ruch, którego celem było kształtowanie nowego przedmiotowego środowiska człowieka, z różnych źródeł czerpali doświadczenie i próbowali zastosować je w warunkach kultury miejscowej. W jaki sposób to się wyraziło?

Ponieważ objętość odczytu nie pozwala na szerszą analizę, omówię kilka konkretnych przykładów, świadczących o pewnych analogiach z sytuacją w innych krajach. Jeżeli angielscy działacze *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego*, dążący do odrodzenia tradycji pracy ręcznej oraz produkowania wyrobów artystycznych, kierowali się różnymi źródłami, w sposób szczególny wybierając Średniowiecze, to mieszkańcy Europy Północnej, a szczególnie Europa Środkowa oraz wschodni jej kraniec, natchnienia szukali w twórczości mistrzów wiejskich, twórczość ta ważna była jeszcze jako źródło stylu narodowego, co posiadało ogromne znacze-

nie w epoce wyzwolenia narodowego. Za przykładem Rosji, Polski, Łotwy i innych kulturowo oraz geograficznie bliskich krajów, także i na Litwie od początku XX w. intensywnie rozwijał się ruch badania, zbierania, popularyzowania tradycyjnych rzemiosł wiejskich. Na podstawie tych wyrobów starano się stworzyć nowy narodowy styl w sztuce, który pozwoliłby synkretycznie ozdobić całe środowisko zamieszkania. Chcąc uzasadnić powyższe twierdzenie, wystarczy powiedzieć, że na wszystkich wystawach (1907–14), zorganizowanych przez Litewskie Towarzystwo Sztuki, były dwa działy – malarstwa zawodowego oraz rzemiosł tradycyjnych. Zawodowi artyści próbowali projektować oraz produkować różne praktyczne wyroby, które stylizowali na wzór majstrów ludowych. Rozpowszechnione w tradycyjnych wyrobach rzemieślniczych motywy ornamentyki, drewnianych krzyży, wyrzynanych ozdób domowych, pasów oraz innych tkanin dosyć szeroko były stosowane w kompozycjach graficznych oraz malarskich.

Jak dokładnie wyglądała ta działalność? Rozwijała się ona w kilku kierunkach. Jednym z konkretnych przykładów mogłoby być badanie, zbieranie oraz popularyzowanie krzyży litewskich, które dało podstawę do ich odrodzenia oraz rozpowszechnienia tego motywu w dziełach plastycznych. Tak oto Antanas Jaroševičius, w czasie swojej pracy nauczycielskiej w Rosji, corocznie od 1904 r. podczas wakacji letnich jeździł na Litwę i podróżował po wsiach, rysując wzory krzyży z różnych regionów etnograficznych. Zebrany przez niego materiał został opublikowany w 1912 roku w Wilnie w języku litewskim i wydany staraniem Litewskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w albumie „Krzyże Litwinów” z artykułem wstępnym Jonasa Basanavičiusa „Krzyże Litwinów w świetle archeologii”. Uogólniając nabyte doświadczenia Jaroševičius podał też kilka autorskich wzorów stylu narodowego – na wystawach Litewskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych eksponował własne projekty krzyży, które proponował za wzór modernistycznych przykładów pomników litewskich. Prawdopodobnie, że właśnie taka szczególna wobec krzyży uwaga natchnęła Mikalojusą Konstantinasa Čiurlionisa do przedstawiania motywu cmentarza, z akcentem na ornamentykę tych swoistych pomników ludowych.

Zbieranie krzyży nie było jedyną dziedziną, dla której Jaroševičius przeznaczał swoje siły i energię, mając na celu stworzenie konkretnej podstawy dla rozwoju rzemiosł artystycznych na Litwie. W litewskiej prasie codziennej pisał on o zakładaniu kursów oraz kółek rzemieślniczych, umacniał znaczenie sztuki użytkowej wśród społeczeństwa. Z drugiej strony, Jaroševičius był pierwszym artystą litewskiego pochodzenia, którego prace z dziedziny sztuki użytkowej otrzymały międzynarodowe uznanie – eksponowane w 1900 roku na Wystawie Paryskiej w dziale Rosji jego projekty mebli nagrodzone zostały złotym medalem. Część swoich ideałów Jaroševičius zdołał praktycznie zrealizować dopiero w Niepodległej Litwie, ale to już inny temat.

Jeszcze szerszego oddźwięku niż działalność Jaroševičiusa doczekała się praca innego entuzjasty zbierania krzyży – Adomasa Varnasa. Wybiegając trochę naprzód,

należałoby wymienić jego ekspedycje w latach 1921–26, podczas których Varnas sfotografował około 2300 setek krzyży, słupów ze świątkami oraz kapliczek. Po odbiciu części negatywów przygotował przykładowy zbiór zdjęć, który stał się szczególnie sławny po przedstawieniu go w 1925 roku na II Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Monzie. Duża część zebranej przez Varnasa kolekcji została zakupiona za pieniądze państwowe do zbiorów sztuki narodowej – do Galerii Čiurlionisa.

Z czego wziął się taki entuzjazm Varnasa? Według samego artysty, pierwszy impuls nadały mu etnologiczne studia poświęcone krzyżom litewskim, których autorem był archeolog polskiego pochodzenia i entuzjasta ochrony pomników Wandałin Szukiewicz, a które trafiły w jego ręce w 1905 r. w Akademii Krakowskiej. Kilka zrobionych przez Varnasa zdjęć z ekspedycji, na którą wyruszył w 1906 r. razem z kolegami ze studiów Adalbertem Staneiką oraz Petrasem Rimšą, opublikował Michał Brensztejn w tym samym, 1906 roku, w wydanej w Krakowie książce „Krzyże i kapliczki żmudzkie”. Inne zdjęcia Varnas, niestety, pozostawił w Szwajcarii, gdzie prawdopodobnie zaginęły. Trudny początek nie ostudził zapału Varnasa i nie przestał on interesować się krzyżami. Istnieje przypuszczenie, że swym zainteresowaniem zaraził on urodzonego na Litwie znanego etnologa polskiego, badacza kultury Ajnów na Sachalinie i Hokaido, Bronisława Piłsudskiego, z którym zapoznał się w Zakopanem i którego portret (ubranego w tradycyjny chałat Ajnów) namalował w 1912 roku podczas pobytu w domu literata Stefana Żeromskiego. Fakt ten potwierdzałoby studium Piłsudskiego o krzyżach litewskich, które ukazało się w Szwajcarii w 1916 roku². Varnas dalej prowadził swą działalność, ponieważ była ona aktualna dla społeczeństwa litewskiego. Przed I wojną światową zbieraniem wyrobów mistrzów ludowych zajmowały się litewskie organizacje społeczne – Towarzystwo Nauki Litewskiej oraz Litewskie Towarzystwo Sztuk Pięknych. Po I wojnie światowej, po odzyskaniu przez Litwę niepodległości, pracę tę prowadziło dalej Towarzystwo Twórców Sztuki Litewskiej. Na równi z zadaniami krajoznawczymi za nie mniej ważne uważano zebranie zbioru wzorów, z których mogliby korzystać twórcy sztuki narodowej.

Ze względu na specyficzne warunki kulturowe na Litwie – mała społeczność artystyczna, słabe możliwości organizacyjne oraz finansowe – ruch rozwoju sztuki użytkowej oraz rzemiosł artystycznych nie miał szerszej skali oraz jaskrawszych form, jednak w sposób znaczący wpłynął na twórczość autorów.

Jednym z artystów, którzy dążyli do praktycznego urzeczywistnienia idei stylowego kształtowania otoczenia był Petras Rimša. W przeglądach sztuki litewskiej nazywany jest on rzeźbiarzem i grafikiem, dopiero niedawno więcej uwagi udzielono jego działalności paraartystycznej, przykładem takim mogą być kostiumy karnawałowe³, które, jak można sądzić na podstawie wspaniałej jakości fotografii, zachowanych w przechowywanym w Kowieńskim Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych M.K.Čiurlionisa archiwum artysty, sam Rimša cenił nie mniej niż inne swoje prace.

Zróbmy przegląd spuścizny Rimšy, stworzonej w przededniu I wojny światowej oraz podczas wojny, tzn. w najbardziej interesującym nas okresie. Rimša, zdobywszy uznanie swoimi kompozycjami rzeźbiarskimi na wystawach Litewskiego Towarzystwa Sztuki, po wypróbowaniu sił w grafice, w czasie wojny wyjechał do Rosji i tam zajął się twórczością z różnych gatunków sztuki użytkowej. Właśnie w Rosji wykonał wzory mebli narodowych – udekorowane drobnymi ornamentami krzesło oraz fotel, stworzył kilka wzorów oparć, które można uznać za prototypy kompozycji rzeźbiarskich trzeciego dziesięciolecia. Co charakterystyczne, współcześni mu i późniejsi badacze, dzieła Rimšy interpretowali jako wzory nowej sztuki narodowej, zwykłe i zrozumiałe dla Litwina. Przez dłuższy czas ograniczano się tylko do takiego poglądu. Jednak, gdybyśmy otworzyli katalog wystawy w Monzie z 1925 r., na której dzięki Varnasowi Litwini z wielkim powodzeniem zademonstrowali swoje tradycyjne dzieła mistrzów ludowych, moglibyśmy znaleźć niemało stylistycznych analogii dzieł Rimšy, wśród których najbardziej jaskrawym i egzotycznym przykładem byłyby meble, zaprojektowane przez Carla Bugatti. Widocznie sam Rimša doskonale rozumiał, iż nie jest na tyle oryginalny, jak chcieliby jego współcześni i być może sam szukał sposobów nadania swoim dziełom rozpoznawalnych cech narodowych. Tak oto w kompozycji „Skausmas” („Ból”) wykorzystał nie tylko charakterystyczny ornament pasów, lecz i same pasy, z których wykonany został ubiór figury alegorycznej. Niniejsza analiza stylu nie oddala nas od podstawowego pytania – oddźwięków *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego* w twórczości artystów litewskiego pochodzenia początku XX w., ponieważ idąc w tym kierunku z łatwością znajdujemy analogie dzieł Rimšy z wzorcowymi przykładami od Aubrey Beardsley’a i już wspomnianego Carla Bugatti do benedyktynów niemieckich z pracowni opactwa Maria-Laach. Jednak nie mniej ważnym jest zastosowanie oraz rodzaj wymienionych prac.

Mała i zwarta wspólnota artystów pochodzenia litewskiego знаła, a także dyskutowała na temat idei *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego* oraz innych bliskich mu ruchów, które przyszyły z drugiej strony kanału La Manche, czy z bliższych krajów. Jednak zainteresowanie Litwinów rzemiosłami artystycznymi oraz sztuką użytkową było podyktowane potrzebą tworzenia fundamentu dla sztuki narodowej oraz podstawy systemu rozwoju artystycznego. W takich warunkach możemy mówić o fragmentarycznej działalności oraz doszukiwać się jej pojedynczych analogii z procesami, jakie miały miejsce w bardziej rozwiniętych kulturowo krajach. Z tego powodu trudno jest mówić tylko o początku XX w., ponieważ większość zapoczątkowanych wtedy spraw zaowocowało później, już w warunkach życia kulturalnego Niepodległej Litwy, tzn. w trzecim i czwartym dziesięcioleciu. I znowu, z powodu braku miejsca, musimy ograniczyć się do konkretnych przykładów. Spójrzmy na zdjęcia domu Rimšy. W wielomieszkaniowym domu o racjonalistycznej architekturze, zbudowanym w końcu trzeciego dziesięciolecia, pomysłowy artysta urządził się jak jakiś Morris w swym Red House albo Wit-

kiewicz w willi w zakopiańskim stylu. Meble miękkie o anonimowych kształtach Rimša pokrył tkaninami wykonanymi przez tkaczy wiejskich, pod sufitem umieścił dekoracyjną kompozycję z pasów narodowych. Wnętrze wypełniły wykonane przez niego unikalne meble z drewna oraz ceramika jego stryjecznego brata Jurgisa Rimšy, wychowanka szkoły ceramiki w Mirgorodzie. Ceramika została wykonana przeplatając *art nouveau* z technologią i stylistyką wyrobów litewskich chłopów. Mieszkanie było przesiąknięte charakterystycznym dla początku XX w. duchem romantyzmu, który pobudzał artystów oraz miłośników sztuki do mistyfikacji twórczości artystycznej, a także pracy ręcznej rzemieślnika, nadając wyrobom sztuki użytkowej oraz rzemiosł tradycyjnych aurę niepowtarzalności, szczególnego uduchowienia oraz unikalności.

Pragnąc jeszcze lepiej poczuć atmosferę, w jakiej żył i tworzył Rimša, warto przejrzeć jego biblioteczkę, przechowywaną w zbiorach Narodowego Muzeum Sztuk Pięknych M.K. Čiurlionisa. Książki świadczą o różnorodnych zainteresowaniach artysty, jego współczesności, a tym samym – o bliskości ideom epoki *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego*. Prawda, z Anglii Rimša zamówił sobie tylko ilustrowane książki swego ulubionego malarza Aubrey Beardsley'a oraz kilka bogato ilustrowanych monografii, poświęconych twórczości tego autora. Jednak na półkach z książkami niemieckimi odnajdujemy teczki ornamentyki, które w sposób widoczny były wykorzystywane przez Rimšę w czasie poszukiwań sposobu stylizowania wzorów wyrobów mistrzów ludowych, a także książki, poświęcone modnym w tamtym okresie zauroczeniom nudyzmem czy gimnastyce na świeżym powietrzu. Swoimi artystycznymi i światopoglądowymi ideami imponował Rimšy artysta niemieckiego pochodzenia Hugo Höppner, podpisujący się najczęściej pseudonimem Fidus, z pracami którego zapoznał go prawdopodobnie Vydūnas, gdy Rimša przybył do Tylży omówić ilustrowanie trylogii dramatycznej „Wieczny ogień”. W bibliotece niemało jest studiów japońskiej ornamentyki oraz grafiki, przechowywane są też rosyjskie podręczniki z dziedziny rzemiosł artystycznych oraz albumy ze wzorami wyrobów, a także prasa polska, poświęcona sprawom rzemiosł artystycznych. W jaki sposób powyższe zainteresowania Rimšy przejawiały się w praktyce? Jak wyglądały dzieła oraz idee Rimšy w kontekście kultury litewskiej?

Trudno zgadnąć, jak by się potoczyła dalsza kariera Rimšy, gdyby mecenas w społeczeństwie litewskim posiadał większą siłę, gdyby sztuka dekoracyjna była mocniej zakorzeniona w codzienności młodego społeczeństwa. Szersze zastosowanie znalazła tylko grafika Rimšy, której stylistyka dojrzała w kontekście *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego*. Jego zwrócenie się w stronę tradycyjnego dziedzictwa wsi było aktualne i na czasie, jednak jego dzieła, które powstały drogą stylizowania tych wzorów, zdołało nabyć tylko kilku zamożnych ludzi. Kilka jego niedużych rzeźb wykorzystanych zostało na prezenty oficjalne, wręczone w imieniu Rządu Litwy wysokim urzędnikom państwowym innych krajów. Innymi słowa-

mi, Rimša, tak jak wielu artystów epoki sztuki i rzemiosła oraz *art nouveau* starał się urzeczywistnić to, co było powszechnie aktualne, jednak sam uważany był za oryginała, twórcę drogich unikatów artystycznych. Niestety, na Litwie z trudem znajdował sobie mecenasów, którzy pomogliby mu w całkowitym oddaniu się sztuce. Dlatego w latach trzydziestych musiał wyjechać na kilka lat za granicę i wykonywać tam zamówienia dla bogatych Litwinów z Wielkiej Brytanii oraz USA. Tworzył on najczęściej wspaniałe dzieła salonowego *art deco* – portretowe płasko-rzeźby żon oraz córek klientów.

Krótko mówiąc idee *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego* znalazły oddźwięk na Litwie już w XIX w., jednak w twórczości artystów pochodzenia litewskiego przejawiały się dopiero na początku XX w., a ściany ich pracowni przekroczyły w latach dwudziestych, przybierając uproszczone formy, które na kilka dziesięcioleci zakorzeniły się w sztuce użytkowej, a także dały impuls powstaniu przemysłu rzemiosł artystycznych. Wpływ *Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła artystycznego* najbardziej przejawiał się dążeniem do tworzenia wyrobów sztuki użytkowej w stylu narodowym oraz dał impuls powstaniu mody na strój narodowy, kolekcjonowanie tradycyjnego artystycznego dziedzictwa wsi, a także, wracając do rozwoju sztuk pięknych, ukształtowały typ artysty uniwersalnego, potrafiącego pracować w kilku dziedzinach artystycznych, który był szczególnie popularny w czwartym i piątym dziesięcioleciu.

Tłumaczyła Bożena Tautkienė

¹*The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Vol. 2, Macmillan Publ., 1966, p. 569.

² B. Ginet-Piłsudski, Les croix Lithuaniennes, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde. Festschrift für Eduard Hoffman-Krayer*. 20, 1916, S. 246–258. Alfred F. Majewicz o Piłsudskim i Varnasie pisze w artykule „Tajemnica jednej przyjaźni i jednego portretu”, którego wersję w języku rosyjskim patrz na stronie internetowej: www.icrap.org/_majewicz3-0.html

³ J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailė ir valstybė Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, p. 55–58.