

Pirmosios lietuvių dailės parodos ir modernios lietuvybės projektas

Stanislovas Mostauskis

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

art@stasysart.com

Straipsnyje glaustai aptartos pirmosiose lietuvių dailės parodose (1907–1914) išryškėjusios meninės pastangos ir modernios lietuvybės projekto sąveikos, jų inicijuoti tautinės dvasios įmeninimo ir sklaidos procesai anuomet vykusių diskusijų bei vertinimų aplinkoje. Dėmesys telktas į tuos procesus inicijavusį (atskleidusį) pirmosios parodos kontekstą, taip pat į pasirinktą tų procesų „pabaigos / lūžio“¹ momentą, sietą su „Ars“ grupės manifesto skelbimu suinstitutintos Lietuvos dailės aplinkoje. Siekta išskirti ir konceptualizuoti idėjines ištakas, deklaruotais ar kūrybai imanentiškais pavidalais klojusias pamatus minėtoms parodoms, be to, netiesiogiai ir tarpukario Kauno meno mokyklos tradicijai. Ištakos tapatintos su plačiai suprantamomis ideologinėmis modernios lietuvybės prielaidomis, kai tautinės dvasios savitumą bandyta priskirti tuometei lietuvių dailei arba bent stengtasi jį rasti. Straipsnyje siekta: a) aptariant Pirmosios lietuvių dailės parodos kontekstą išryškinti pasirinktus požymius, spekuliatyviai priskirtinus visoms lietuvių dailės parodoms iki Pirmojo pasaulinio karo, taip pat iš dalies perduotus vėlesnei Kauno meno mokyklai; b) probleminti tų požymių sąsajas su besiklostančiu modernios lietuvybės projektu ir savęs ieškančia modernaus lietuvio tapatybe; c) pasiūlyti tokias paieškas atspindintį profesionalios dailės ir liaudies meno priklausomybės modelį; d) galų gale perkelti dailę įtautinusius procesus į naują kontekstą ir glaustai nužymėti sąlyginį jų lūžio tašką, siejamą su „Ars“ grupės menine programa. Remtasi nuostata, kad užgimstantis profesionalios lietuvių dailės sąjūdis inspiravo ne tiek

1 Kabutės autoriaus, jei nenurodyta kitaip.

formalius ikonografinius požymius, kiek į juos nukreiptą žvilgsnį, tautinio projekto keltus lūkesčius, kai meninei kalbai norėta priskirti naujo turinio sklaidos funkcijas². Pastarosios sietos su tautos dvasios atstovavimo idėja, išplitusia Rytų Europoje veikiant vokiškajam romantizmui, vėliau ir kitoms jo atšakoms. Ši idėja virto savitu kelrodžiu, savaime suprantama duotybe, kuria vadovaujantis modernios tautos, taip pat ir lietuviai, siekė atrasti save dailės ir kitų meno formų kontekstuose, vadinasi, tautinės dvasios savitumą aiškino meninės raiškos savitumu, ir atvirkščiai.

Remtasi prielaida, kad modernios lietuviybės projekto palaikoma tautos savitumo (dvasios) paieška nėra dydis, redukuotinas į konkrečios meninės krypties (nacionalinio romantizmo, realizmo ar kt.) meninės išsklaidas. Tautos dvasios terminas straipsnyje tapatinamas su bendrais kultūriniais modernios lietuviybės projekto siekiais, su šerdimi, aplink kurią it traukos centrą buvo konstruotos įvairios esamos ar numatomos tautos kūno ir jos kultūros sampratos. Kitaip tariant, ne nacionalinio romantizmo (neoromantizmo) versijos, jų meninės išsklaidos buvo tautos dvasios paieškas inicijavę ir toliau inspiravę dailės reiškiniai, bet tautos dvasios reikštis (augusi iš tautinių lietuviybės projektų) „savo reikmėms nusavino“ romantizmo prielaidose slypinčius pradus, vertė juos naujo tipo tautinės dvasios reprezentacijomis arba bent jų paieška dailės lauke.

Reikšminiai žodžiai: pirmosios lietuvių dailės parodos, Kauno meno mokykla, modernios lietuviybės projektas, tautinė dvasia, liaudies menas, M. K. Čiurlionis.

- 2 Suprantama, meninių ideologijų ir konkrečių dailės praktikų lygiu tautiškumas inkorporuotas (skleistas) skirtingai, kartais iš principo atmetant jo raiškos prievolę, bet pasirinktai tyrimo perspektyvai svarbūs ne saviti įtautintos ir įtautinančios meninės pastangos požymiai, atrandant joje lietuviybės dvasią, svarbi pirmosiose lietuvių dailės parodose reprezentuotų meninių ideologijų atvertis modernaus tautiškumo idėjai, sietai su naujai įsubjektinta etnine ir luomine visuomenės dalimi. Kita vertus, nereikia pamiršti, kad aptariamame kontekste dailės formų pasirengtis talpinti (skleisti) kažkuriai visuomenės grupei aktualias vertybes buvo nekvestionuotina duotybė, šiuo požiūriu modernios lietuviybės ideologija tebuvo naujai artikuliuotas turinys, o ne iš esmės nauja meninės pastangos prievolė.

Tarpukariu atkurta Lietuvos Respublika žymėjo naujai įvalstybin-tos ir suinstitutintos tautos etapą. Jo metu palaipsniui steigti aukštosios kultūros institutai, taip pat Kauno meno mokykla, davusi pradžią moder-niai lietuvių dailės tradicijai. Kita vertus, šios tradicijos ištakos sietinos su pirmųjų lietuvių dailės parodų kontekstu³, klojusi priedaidas tai tradicijai užsimegzti ir plėtoti atliepian ankstyvojo lietuviybės projekto nužymėtus orientyrus. Šiuo požiūriu anonsuota tyrimo perspektyva bendrintina: siek-ta rasti tokius pirmųjų lietuvių dailės parodų, jų konteksto apibūdinimus, kurie vienais ar kitais pavidalais buvo tęsti (ir nutraukti) tarpukario Kau-no meno mokyklos tradicijoje. Pastaroji netapatinta su pasirinktu meninės kūrinijos korpusu ir jam priskirta formalių ikonografinių požymių įvairove, įprastai pasitarnaujančia menotyrinės analizės objektu. Kauno meno mo-kyklos tradicija, tiksliau, jos ištakos ir ankstyvos apraiškos pirmųjų dailės parodų kontekste, į kurį fokusuotas tyrimas, regėtos per meninių pastangų ir lietuviybės ideologijų sąveikos prizmę, bandant probleminti „savaime su-prantamus“ konceptus, minėtą sąveiką interpretavusius. Iš esmės remtasi apgręžta menotyrine perspektyva: tirti ne skirtingi dailės kūrinijos būdai ar priemonės, reprezentuojančios tautinės dvasios savitumą, bet tos dvasios (tam tikro ideologinio konstrukto) galia savo reikmėms palenkti meninės iškalbos kontekstą. Todėl daug dėmesio skirta lietuvių liaudies meno feno-meniui⁴, jo santykiams su profesionaliąja daile, žymėjusiems ideologiškai inspiruotą modernios lietuviybės poreikį kurti alternatyvias (iki tol neeg-zistavusias) tautinės kultūros etimologijas; taip pat ankstyvajai M. K. Čiur-lionio kūrybos recepcijai, savitai įakivaizdinusiai tuometes meninių ir ide-ologinių aspektų sanpynas. Raidos požiūriu detalčiau aptartas ankstyvasis profesionaliosios dailės „įtautinimo“ etapas, aprėpęs Pirmosios lietuvių dailės parodos kontekstą, kita vertus, prielaidauta, kad: a) tos parodos

3 Tai siaurai suvokta lietuvių dailės tradicija, kai selektyviai ignoruojama savo praeitis, tai yra palaikoma modernios lietuvių kultūros *ex nihilo* koncepcija. Dėl suprantamų priežasčių pastaroji lietuvių kultūrologiniame diskurse įvardyta kitaip, nors tai nepaneigia imanentišką siekį pabrėžti trūkio, o ne tšos momentus vertinant profesionaliosios dailės ištakas. Straipsnio autoriaus nuomone, toks požiūris mažų mažiausiai problemintinas, tačiau tai ne šio tyrimo užduotis.

4 Liaudies, sodžiaus, tautos, taip pat etnografinis menas yra sinoniminiai terminai, anuomet vartoti savamokslių kaimo amatininkų („dievdirbių“) veiklai ir jos rezultatams apibūdin-ti. Straipsnyje pasitelktas liaudies meno terminas, galutinai įtvirtintas sovietinės Lietuvos metu ir tebevartojamas iki šiol. Probleminiai liaudies meno atsiradimo aspektai aptariami vėliau, dėstymo dalyje.

aptarime išryškinti procesai būdingi visoms minimoms 1907–1914 m. dailės parodoms; b) tam tikru mastu jie tęsti tarpukario Kauno meno mokykloje⁵. Šio spekuliatyviai įvesto raidos modelio riba tapatinta su „Ars“ grupės pasirodymu dailės scenoje – glausta jų programinių tikslų interpretacija prilyginta minimos tradicijos trūkiui.

Kalbama ne apie pirmųjų lietuvių dailės parodų faktą arba jį lydintį „pusiaumenotyrinį“ diskursą, nors minimalus dėmesys tam skirtas; kalbama apie naujo lietuviybės projekto skverbtį į meninės kūrybos sampratą ir jų recepcijas, modernios lietuviybės ideologijos gaires, orientuotas į LDK sąmonės ir atminties performatavimą atliepiant etnolingvistinę ar gimininę tautos sampratą. Pasiūlytas žvilgsnis ne iš apačios, atsispiriant ir apibendrinant faktografinę išvalgą, bet perspektyva iš viršaus, spekuliatyviai konstruojant pasirinktą faktų (įvykių) rinkinį, o faktografinėms detalėms priskiriant nebent papildomos iliustracijos funkciją.

Tyrimo perspektyva atribota nuo ankstesnės (iki aptariamų dailės parodų konteksto), XIX a. dailei būdingos istorinės patriotinės tematikos plėtotės⁶, reikšminga dalimi sietinos su Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės tradicinės atminties įveiklinimu ir jos nešėjo senlietuvių mentalitetu. Fokusas kreiptas į besiklostančios lietuviybės projekto raišką, į naujus tautinės tapatybės šaltinius, naujus inspiruojančius impulsus, nors meninės faktografijos lygiu šie pokyčiai ne tokie ryškūs ir istoriografijoje įprastai siesti su meninių ideologijų poveikiu, valingai ar nevalingai kuriant išpūdį, kad tai labiau vidiniai dailės raidos procesai nei bendresnio pobūdžio tautinių ideologijų atšvaitai. Stebėtas ne dailės raidai imanentiškas judesys, o iš išorės prasiskverbęs ir palaipsniui į meno pastangą įvedujintas turinys, anapus dailės lauko susiformavusi ir nuolat kitusi senlietuvių bei modernaus lietuvių skirtis, skirtingų atminčių ir istorinių pasakojimų priešprieša, palaipsniui įsikverbusi į dailės praktikų lauką, vertusi amžininkus jį interpretuoti atliepiant tos skirties nubrėžtus siekius.

Suprantama, taip apibrėžtas tyrimų laukas lieka itin platus ir daugia-
briaunis, todėl neišvengiamai bus atsakyta tik į išskirtus klausimus atliepiant

- 5 Kalbama ne apie ikonografinius ar formalius išskirtos meninės tradicijos ypatumus, bet apie ideologiškai artikuliuotą, vadinasi, ne tik estetiniais sumetimais grįstą tos tradicijos išpa-reigojamą reprezentuoti tautinės dvasios turinius.
- 6 Suprantama, sąmoningai užimti tokią poziciją nereiškia nepastebėti, kad tradicinės XIX a. dailės teminės linijos įvairiausiais lygiais buvo tęsiamos ir pirmųjų parodų laikotarpiu, tegul ir bandant sėkmingai ar nesėkmingai teikti joms naują turinį.

subjektyvius autoriaus pasirinkimus ir spekuliatyviai sukonstruotą modelį, tuos pasirinkimus struktūrinantį.

Pirmosios lietuvių dailės parodos įvykyje 1907 m. bene akivaizdžiausia buvo konsolidacijos pastanga, nukreipta į esamų kultūrinių resursų paiešką bei persikirstymą atliepiančią įsteigtą kultūrinę tapatybę; optikos išradimas, leidęs nelietuviško meno kontekstuose išvysti iki tol nematytą švytėjimą, nuplėšti jį slopinusias kaukes ir atnaujintu pavidalu priskirti lietuviškai dailei. Remtasi prielaida, kad esama lietuvių dailininkų, bet jie paslėpti arba sąmoningai slepiasi po svetimų kultūrų dangalais. Konsolidacija buvo kultūrinio lojalumo perkalibravimas ir atrastų resursų koncentracija su nauja tautinio meno vėliava, tegul tik ieškant aktualaus pavidalo. Profesionalios kultūros pasiekimų perkainavimas atradus, kad demonstruotoje dailėje esama naujų tapatybinių požymių, nesvarbu, realių ar įsivaizduotinių, sudarančių tikėtiną modernios lietuviybės portretą. Suprantama, tai buvo veikiau pageidavimas, kilęs iš naujame kontekste įveiklintų lietuviybės poreikių, o ne objektyvūs dailės bruožai. Pirmiausia pastarieji tiesmukai sieti su parodų dalyvių kilme, kitaip tariant, ankstyvajame etape dalyvių kilmės geografija, bet ne konkretūs, dailei imanentiškai požymiai tapo kuriamos meninės tapatybės pagrindu. Ir kone iškart, greta kilmės kriterijaus, atsirado autoriaus apsisprendimo klausimas: kas jis toks, ar tikrai tas, kuo save laikė iki šiol? O gal savy įžvelgė alternatyvos galimybę, sietiną su nauju kolektyvinės tapatybės projektu? Neabejotina, pirmosios lietuvių dailės parodos paskatino procesus, vertusius permąstyti tapatybinės priklausomybės ir lojalumo klausimus, išryškino tokių pasirinkimų sudėtingumą. Iš pradžių tai buvo lietuvio ir nelietuvio skirties problema, nedetalizavusi lietuviybės tipų, vėliau išryškėjo lietuviakalbės ir lenkakalbės lietuviybės skirtis, apie kurią dar kalbėsime.

Minėtus konsolidacijos procesus savitai papildė įvietinimo siekiai. Pirmųjų dailės parodų organizatoriai ne tik nukreipė jau esamus kultūrinius resursus su naujos lietuviybės vėliava; tuo pačiu judesiu šias pastangas jie įvietino, susiejo su konkrečia teritorija, jos kolektyvine atmintimi. Vadinaimo sostapilio parinkimas parodoms yra neabejotinas simbolinis gestas, kuris tautinio projekto paieškoms suteikė teritorinį matmenį, aktyvavusį ir

buvusio valstybingumo, ir savitų kultūrinių tradicijų atmintį. Kita vertus, už įvietinimo apibūdinimo, už šaknų paieškos, apie kurią dar kalbėsime, slėpėjo sudėtingas, neretai itin skausmingas bendro kultūrinio paveldo dalybų klausimas, kuris sprendžiamos, bet neišspręstos problemos pavidalu lydėjo ir vėlesnę Lietuvos kultūros politiką ankstyvuoju tarpukariu. Iš esmės, pirmųjų dailės parodų metu šis klausimas buvo tik iškeltas⁷, svarstytas, bet aštrėjančio konflikto formas ėgijo vėliau, tvirtinant įvalstybintos lietuvių kultūros formas.

Pirmąsias lietuvių dailės parodas inspiravę motyvai sietini su kultūrinio įsubjektinimo pastangomis arba bent viešais pareiškimais apie siekį tokiu subjektu tapti. Pirmosios parodos tam tikrą tautinės tapatybės versiją pakylėjo į aukštosios kultūros lygį, susiejo su profesionaliosios dailės kontekstu, privalėjusiu patvirtinti tos tapatybės kultūrinę brandą. Įsubjektinimo pastanga sulygino arba bent pademonstravo siekį sulygtinti lietuviybės pozicijas su kaimyninių tautų užimtomis vietomis viešosios kultūros erdvėje. Šiuo požiūriu pirmosios lietuvių dailės parodos buvo besiklostančios tautinės savimonės siekis prilygti tautoms, jau turinčioms ilgalaikes aukštosios kultūros pozicijas. Maža tam tikrą visuomenės grupę pavadinti lietuviiais deklaruojant jų skirtį nuo kitų, privalu tą grupę apdovanoti požymiais, kuriuos jau eksploatuoja kitos, vadinamosios kultūringos, tautos. Čia svarbus dar vienas momentas: įsubjektinimo apibūdinimu bandoma pasakyti, kad ankstesnės pavienių asmenybių ar grupių veiklos, tai yra fragmentuotos kultūrinės pastangos, pirmųjų parodų įvykiu buvo pakylėtos į nacionalinės identifikacijos lygį, susietos su ambicija atstovauti tautai⁸ nacionaliniu lygiu.

7 Čia kalbama tik apie profesionaliosios dailės kontekstą. Neabejotina, kituose kontekstuose šios problemos keltos gerokai anksčiau. Pavyzdžiui, netikėjimas galimybe „būti geru lietuviu kalbant lenkiškai“ buvo skelbtas gerokai iki Pirmosios lietuvių dailės parodos atidarymo. Žr.: [Petras Vileišis], *Už ką mes lenkams turime būti dėkingi ar nedėkingi?* (Tilžė: Martyno Jankaus spaustuvė, 1892), 25.

8 Netikslu ankstyvas lietuviybės ideologijas vadinti lietuvių tautai atstovaujančiomis ideologijomis, tai būtų pasekmės iškėlimas prieš priežastį. Veikiau tai būsimą lietuvių tautą buriančios ir tuo pačiu judesiu kuriančios, vadinasi, tam tikrą visuomenės dalį (visumą) įtautinti siekiančios ideologijos, besivadovaujančios pasirinktais, nuolat permąstomais, neretai tarpusavyje konkuruojančiais kolektyvinių tapatybių kriterijais. Įtautinimo siekiai prilygti tam tikrai mentalinei pasirinktos žmonių grupės lojalumo (savivokos) reartikuliacijai, kurią, suprantama, lydėjo toms grupėms atstovaujančių išorinių žymeklių pokyčiai. Būtent pastarieji tapatintini su meninės pastangos reartikuliacija, reikalavusia išreikšti lietuvišką dvasią, apie kurią netrukus kalbėsime.

Tiesioginį pirmųjų dailės parodų poveikį reikšmingai papildė literatūrinė, kvazimenotyrinė refleksija, perkėjusi dailės įvykius į masinės spaudos kontekstą. Dailės parodos susidvejino, įgijo nuolat atsikartojančio ir besikryžminančio informacinio aido pavidalus, išplėtusius bei sustiprinusius parodų poveikį. Fizinio pavidalu pirmosios dailės parodos buvo svarbi, tačiau nepakankama sąlyga siekiant atstovauti nacionaliniam kultūros lygiui. Kurį laiką plitusios lietuviakalbės masinės spaudos priemonės leido susidurti su minėtomis parodomis, patirti jų poveikį nepriklausomai nuo fizinio atlikimo, vadinasi, reikšmingai padidinti skverbtį visuomenėje, bent vertinant to meto mastais. Naujoji lietuvių tapatybė, tiek kultūrinė, tiek ir politinė, kūrėsi ne po šiaudų pastoge, kaip mėgstama sakyti, bet masinės spaudos ekrane, kuriame konkuruojantys lietuviybės ar nelietuviybės projektai palaipsniui išryškino naujų kolektyvinių tapatybių veidus. Modernios lietuvių tautos rastis buvo neatsiejama ir, matyt, neįmanoma be visiems pasiekiamo masinės spaudos ekrano, kuriame pamažu išryškėjo naujos kolektyvinės tapatybės konstruktas. Minėtų dailės parodų diskursas tapo svarbiu tokio proceso elementu, išplėtusiu ir papildžiusiu tautinės tapatybės portretą.

Pirmųjų dailės parodų dalyviai kvieisti remiantis geografinės kilmės⁹, iš dalies žinomumo ir, suprantama, profesionalumo kriterijais (atrenkant etnografinę medžiagą taikyti kiti kriterijai). Kitaip tariant, šiame etape buvo svarbus lietuviškos kilmės¹⁰, bet jokių būdų ne kalbinės priklausomybės ar atstovaujamos kultūros kriterijus, įgysiantis svarbą vėliau. Nebuvo reikalaujama, kad kviečiami parodos dalyviai pritartų visiems ar daliai

9 Net užsienyje pripažinto menininko pavardės panašumas į lietuvišką galėjo tapti priežastimi kvieisti jį dalyvauti pirmosiose dailės parodose. Akivaizdu, simbolinis autoriaus vardo svaris ir su juo siejami viešinimo lūkesčiai buvo svarbesni nei hipotetiniai lietuviybės požymiai to autoriaus kūryboje. J. Basanavičiaus siekis į lietuvių menininkų gretas įtraukti tarptautinio pripažinimo sulaukusį skulptorių P. Velonskį (Veliuoniškį), tegul ir nesėkmingas, iliustruoja būtent tokį meninės pastangos instrumentinimą reklamuojant kuriamą tautinę tapatybę. Žr.: „Pirmosios lietuvių dailės parodos atidengimas“, *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 289 (607), 1906 m. gruodžio 28 d. (1907 m. sausio 10 d.): 2.

10 Kiek kitu kampu geografinį aspektą aptarė L. Laučkaitė: „visų šių menininkų gyvenamosios vietos „geografija“ buvo ne tik ne vilnietiška, bet ir ne lietuviška, tačiau svarbu buvo ne ji, o jų tautinis apsisprendimas.“ Žr.: Laima Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje* (Vilnius: LKFMI, Baltos lankos, 2002), 56.

besirutuliojančios modernios lietuviybės reikalavimų. Pakako sutikimo dalyvauti, vadinasi, individualaus menininko sprendimo tapatintis su Lietuva nedetalizuojant, kokia ta Lietuva turėtų būti. Parodų atrankoje beveik nekelti „norminės Lietuvos“ reikalavimai, remtasi skėtiniu principu, aprėpiančiu *de facto* egzistuojančių tapatinimosi taktikų visumą. Todėl nenuostabu, kad pirmosiose dailės parodose senlietuvio ir modernaus lietuvi¹¹ dar neskyrė praraja, jie galėjo turėti bendrą tikslą ir siekti jo veikiant petis petin¹².

Atrankos etape nebuvo kelti ir stilistinio savitumo klausimai, tiksliau, juos pradėta kelti vėliau, surinktus dalyvių darbus nominaliai priskyrus lietuviškai dailei. Kiek supaprastinus galima teigti, kad atrankos lygiu autorių sutikimas dalyvauti parodoje tarsi savaime juos vertė lietuvių menininkais, o jų meninę pastangą – lietuviška. Suprantama, tam tikrą neišrankumą lėmė organizatorių baimė nesurinkti pakankamai dalyvių. Kita vertus, čia pastebima ir kultūrinio savitumo požymių redukcija į asmeninį menininko pasirinkimą: ne dailės kūrinio požymiai signalizavo jų autoriaus lietuviybę, bet autoriaus sprendimas jo kūrybą vertė „lietuviška“ ir kūrė prielaidas joje ieškoti tautos dvasių atliepančių požymių.

Tai ryškus bręstančių nacionalizmų epochos požymis, būdingas ne tik Lietuvai: menininką ir jo kūrybą pradėta suvokti ir vertinti per kolektyvinės tapatybės prizmę siejant su pastarosios požymių atsklaida arba jos stoka meno formose. Meninę pastangą grindė du vienas kitą riboję ir tuo pat metu pildę procesai: stiprėjusi meninės sąmonės autonomija, kai vadovaujamosi estetiniais orientyrais ir skleidžiama etnopolitinė ideologija,

11 Šių sąvokų žymimi lietuviybės tipai tuo metu nėra galutinai kristalizavęsi, tiksliau, modernaus lietuvių tipas dar nėra galutinai atsiskyręs nuo tradicinio senlietuvio; pastarasis tarsi stovi kryžkelėje, verčiamas rinktis modernaus lietuvių arba modernaus lenko (tautinės mažumos) poziciją. Suprantama, čia kalbama apie statistiškai reikšmingus ilgalaikius procesus, o ne apie realizuotą ar nerealizuotą atskirų individų pasirinkimą. Beje, minėta kryžkelė žymi vadinamosios mišrios prigimties apibūdinimą, apimančią tuos, kurie dėl įvairių priežasčių bandė likti su abiejų pasirinkimų skėčiu. Daugiau apie tai žr.: Stanislovas Mostauskis, „Didžioji skirtis ir kiti lietuviškosios tapatybės disonansai“, in *Tautos beiškant: tarp ontologijos ir ideologijos*, sudarė Aivaras Stepukonis, @eitis (lt), t. 153 (2016): 122–144, <https://www.ateitis.net/lt/temos/153/puslapis-7#post-1507>.

12 Ilgai tai netruko, M. K. Čiurlionio ir K. Stabrowskio diskusija, kur link turi sukti ir kokiais orientyrais vadovautis lietuviška kultūra, žymėjo augantį atotrūkį, palaipsniui šiuos autorius, taip pat modernias lietuvių bei lenkų tautas nuvedusį skirtingais keliais. Žr.: Stasys Yla, M. K. Čiurlionis: *kūrėjas ir žmogus* (Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1984), 103–104.

skatinanti palenkti meninę formą savo reikmėms. Tokiame kontekste menininkas atstovavo ne sau, tiksliau, ne tik sau, atspindėtam menine forma, bet ir tai etnokolektyvinei grupei, su kuria tapatinosi¹³. Atstovavo reikšdamas nubudusią tos grupės savivoką ir tuo pat metu tą savivoką skatino ryškindamas tai grupei priskirtus vizualius požymius. Menininko individualybė ir ją atliepiantis meninės formos savitumas jokių būdų neneigtas, tačiau įkeltas į gan dviprasmę poziciją: jis tarsi liko pirmame plane, tačiau pro jį būtinai mušėsi tautinės dvasios aidas, paverčiantis tą formą individualiu ekranu kolektyvinės tapatybės bruožams skleisti. Todėl, pakartokime, kone esminis arba bent nuolat užduodamas amžininkų klausimas vertinant to meto menininkų kūrybą skambėjo maždaug taip: kaip ir kokių mastu ta kūryba yra lietuviška?

Dailės priemonių pasitelkimą, kuriant tautinės tapatybės portretą, galima prilyginti vizualinio funkcijai, papildžiusiai įprastas meninės formos funkcijas. Pirmiausia lietuviybės ženklų pradėta ieškoti profesionaliosios dailės ikonografijoje, kiek vėliau ir formaliuose elementuose, bet svarbus šias pastangas vienijęs siekis – atrasti tam tikrą tautinės dvasios raišką dailėje, vadinamąją tautinį stilių. Kartu inicijuotas reikalavimas pertvarkyti esamų dailės formų interpretacijas, siekiant tą dvasią identifikuoti ir aprašyti. Dvilypis judesys: estetine forma vizualino tautinę tapatybę, o tai savo ruožtu pradėjo kelti reikalavimus estetinei formai, kad būtų tiksliau išreikšta. Pirmųjų lietuvių dailės parodų kontekstas inicijavo arba bent įkivaizdino naują prievolę meno formai: atliepti tautinio projekto reikalavimus, vadinasi, kurti ir vertinti jau sukurtus dailės kūrinius išreiškiant bei aprašant tiems kūriniams imanentišką lietuviybės dvasią. Neabejotina, vienaip ar kitaip ši prievolė buvo aktuali ir tarpukario Kauno meno mokyklos tradicijoje, nors tautinės dvasios ir meninės formos sąsaja reikšmingai kito tostant nuo pirmųjų dailės parodų.

Svarbu pabrėžti, kad toli gražu ne visada tai buvo valingai pasirinkta konkretaus kūrėjo pozicija, veikiau iš viršaus nuleista (ir tik vėliau įvidujinta) norminė nuostata, atliepusi stiprėjusį lietuviybės ideologijos spaudimą. Neretai ji veikė labiau interpretacinės nei meninės pastangos lygiu. Netgi galima konstatuoti tam tikrą atotrūkį tarp meninės pastangos motyvacijos

13 Čiurlionio kūrybos instrumentinimas verčiant lietuviybės ikona rodo, kad pačio menininko nuomonė apie tokio tapatinimosi mastą ir pobūdį nebūtinai yra svarbi.

ir ją interpretuojančios recepcijos. Kadangi buvo tikima, jog kolektyvinės tapatybės požymiai neišvengiamai įpinti į individualios meninės vaizduotės kalbą ir nepasireiškė akivaizdžiu pavidalu, išskirtinę reikšmę įgijo juos interpretuojanti pastanga, neretai itin šališka. Galima teigti, kad minėtos tapatybės paieškoms dažnai svarbesni buvo ne meninio vaizdinio ypatumai, bet į jį nukreipto žvilgsnio motyvacija, leidusi labai įvairiai vertinti tą vaizdinį¹⁴.

Pirmųjų lietuvių dailės parodų aptarimuose spaudoje, įtraukusiuose įvairių profesijų atstovus, rašyta ne tik ir ne tiek apie dailę ir jos savitus požymius, bet kiek tie požymiai atspindėjo ar neatspindėjo sunkiai nusakomą (bet atverties ir įžodinio reikalaujančią) lietuviybės dvasią¹⁵. Kaip minėta, pasirinktai tyrimo perspektyvai tuometė pozicijų įvairovė, sprendžiant šį klausimą, yra mažiau svarbi, nei pamatinis poreikis sureikšminti dailės kalbos bei lietuviybės sąsajas. Kita vertus, norintys gali susipažinti su kitų nūdienos autorių bandymais konkrečius ikonografinius ar formalius sprendinius sieti su lietuviybės dvasios raiška¹⁶.

Neabejotina, pirmųjų dailės parodų metu lietuviakalbė meno kritika buvo naivoka, šališka ir neprofesionali. Dėl suprantamų priežasčių tai būdinga bet kuriam tik pradėjusiam kurtis teoriniam diskursui. Kita vertus, ši kritika demonstravo nuostatas, padedančias nušviesti mus dominančią ideologinės skverbties problematiką. Kiek supaprastinus galima teigti, kad ideologiniai lietuviybės poreikiai reikšmingai persmelkė kritinę meno

14 Autoriaus intencijos ir suvokėjo interpretacijos lygiu įtautinta meninė pastanga regėta gan skirtingai, turima omenyje, kad suvokėjas meninėje formoje galėjo įžiūrėti ir neretai įžiūrėdavo tautiškumo požymius gerokai didesniu mastu ar bent kitais pavidalais, nei numatė autorius. Šiuo požiūriu iškalbingas Čiurlionio tapybos recepcijos, tiksliau, jos dinamikos pavyzdys, iliustruojantis vertinančio žvilgsnio gebėjimą iš esmės keisti tų pačių meninių formų, jų kūrėjo vertinimą: per aptariamų parodų laikotarpį savitas, bet nelabai supastas autorius virto nekvestionuotinu lietuvių dvasios dainiumi.

15 Būtent taip siūloma interpretuoti L. Laučkaitės teiginius, kad „pirmoji lietuvių dailės paroda spartino tautinio-politinio apsisprendimo procesą, tačiau jo fone pati dailė, meninės problemos buvo nustumtos į antrą planą.“ Žr.: Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, 60; taip pat „tautinio savitumo klausimas virto svarbiausia problema lietuvių periodikos skiltyse, užgožęs kitas temas. Kiekvienas autorius, recenzavęs parodas, jautė pilietinę pareigą įrodyti kūrinius esant lietuviškius“; Ibid., 78.

16 Pavyzdžiui: Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, 78–82; Pilie Veljataga, „XX a. pradžios lietuvių estetinė mintis: dailės tautiškumo sampratos“, in „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“, sudarė Vidmantas Jankauskas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 30–33. Tokiose interpretacijose privalu regėti ne tik minėtos sąsajos įvairovę, bet ir visam pirmųjų lietuvių dailės parodų laikotarpiui būdingą sąsajos aktualumą.

refleksiją ir netrukus tapo imanentiškai kone bet kuriai tuometei menotyrinei pastangai. Suprantama, dera vengti pažodinės tokios priklausomybės traktuotės tarsi konkrečių menininkų, pavyzdžiui, Čiurlionio kūrybą interpretavę autoriai būtų naudojęsi pretekstu reklamuoti lietuviybę. Lietuviškų pasakų motyvus tapybos siužetuose regėjusi Žemaitė pirmiausia oponavo „nesuprantamo Čiurlionio“ paradigmai, tuo pačiu, tarsi savaime, priskirdama autorių lietuviško meno barams¹⁷. Pamatinis jos refleksiją orientavęs klausimas, kodėl Čiurlionio tapyba yra lietuviška, neabejotinai atliepė lietuviybės projekto poreikį bet kuriose kultūros ir meno apraiškose aptikti bei ryškinti savitus lietuviybės požymius. Tas pats klausimas vertė Vaižgantą tautinio charakterio bruožus sieti su peizažo žanro ir tam tikrų ikonografinių motyvų pasirinkimu lietuvių dailėje priešpriešinant lenkiškam charakteriui, atsiskleidusiam, jo nuomone, figūrinio žanro ikonografijoje. Praleiskime pro akis argumentacijos naivumą ir šališkumą, svarbu užnūdyti bendrą lietuviybės paieškų tendenciją, pastaruoju atveju papildytą priešprieša su svarbiausiu lietuviybės konkurentu ir *alter ego*¹⁸.

Lyginant su pirmųjų lietuvių dailės parodų laikotarpiu, tarpukario čiurlionistikos profesionalumas ženkliai išaugo, tačiau ideologinių nuorodų sanpyna su šiuo diskursu niekur nedingo, Čiurlionio darbų refleksija ir toliau balansavo tarp „individualiai universalių“ meninių kodų bei savitų lietuviškos dvasios atsklaidų. Štai Ignas Šlapelis 1925 m. straipsnyje visą dėmesį skyrė čiurlioniškai ikonografijai, jos universaliems dėmenims, tačiau apibendrindamas išskyrė ir tuos dėmenis persmelkusį lietuviškumą. Pabrėžtina, tokia išvada pateikta remiantis tik emociniais argumentais, nors ankstesnei analizei įrodymų netrūko¹⁹. Čiurlionio kūrybos refleksijose regimi nebūtinai derantys, bet kone privalomai jungti elementai: argumentuota menotyrinė refleksija ir ideologiškai grįsta, „savaime suprantama“ lietuviybės prielaida²⁰. Atrodo, nuo pat pirmųjų lietuvių dailės parodų tarp meninės

17 Žemaitė [Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė], „Lietuvių - dailininkų paroda – tautiška paroda“, *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 26 (635), 1907 m. vasario 1 d. (vasario 14 d.): 2.

18 Juozas Tumas, [Be pavadinimo], *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 39 (648) 1907 m. vasario 17 d. (kovo 2 d.): 1.

19 Ignas Šlapelis, „M. K. Čiurlionis“, *Kultūra*, nr. 10 (1925): 485–488.

20 Čiurlionio pavyzdys pasitelktas todėl, kad jo kūrybos recepcijai minėta taisyklė galiojo „chrestomatiškai“ išgrynintu pavidalu.

formos ir jai priskirtos tautinės dvasios požymių užprogramuotas tiek jungties poreikis, tiek tam tikras disonansas, imanentišku pavidalu lydėjęs kone visą aptariamo laikotarpio menotyrinę ar pusiau menotyrinę refleksiją.

Pirmosios lietuvių dailės parodos savitai ryškino poreikį permąstyti santykius su konkuruojančiomis kultūrinėmis tapatybėmis bandant tame procese išrasti savąją. Akivaizdu, svarbiausias konkurentas, keliantis realų „kultūrinį pavojų“ atsikuriančiai ar veikiau susikuriančiai lietuvių kultūrai buvo lenkakalbės grupės su aukštosios kultūros užnugariu. Užnugariu, kuris ilgą laiką atstovavo ir ankstesnėms lietuviybės formoms. Aktuali lenkakalbės kultūros grėsmė buvo grįsta jos patrauklumu, įdirbio mastais ir ilgamžės tradicijos inercija, nemačiusia reikalo griežtai priešpriešinti lenko ir lietuvio tapatybių. Šios skirties paieška, pertvarkant santykius su lenkakalbe tradicija, tapo esmine lietuviškos kultūrinės tapatybės išskyrimo ar atradimo prielaida. Būtent tada, pradedant dalinti bendros kultūros lauką, buvo iškelta mišrios tapatybės problema. Nutiko tai, ką siūloma vadinti jau minėtu Didžiosios skirties įvykiu, išskyrusiu modernias lenkų ir lietuvių tautas į viena nuo kitos tolstančias, net konfliktuojančias trajektorijas. Ne vieną amžių vientisa, neprobleminė tapatybė palaipsniui tapo mišri, užteršta, verčiama pasirinkti vieną iš Didžiosios skirties pusių. Tokiame kontekste besiklostanti lietuvių kultūra, užimanti akivaizdžiai silpnesnes pozicijas, buvo priversta nuolat tikrinti save siekiant apsivalyti nuo bet kokių svetimybių. Nenuostabu, kad tokio gryninimosi procese laimėjo mažų, bet savų namų koncepcija, gan radikaliai atmetusi nelietuviakalbes lietuvių kultūros dedamąsias. Pirmosiose parodose neabejotinai ryškus lenkakalbių lietuvių kultūrinis matmuo po truputį buvo eliminuotas iš besikuriančios mūsų dailės tradicijos. Kuriantis Kauno meno mokyklai lenkakalbė lietuviybė galutinai buvo paskelbta lietuvių kultūrai svetima lenkiška tapatybe.

Minėtus gryninimo siekius atliepė kultūrinių šaknų paieška, gal net išradinėjimas, kilęs iš poreikio rodyti, kad pirmosiose parodose eksponuojama lietuvių dailė nebuvo tik nūdienos reiškiny, bet gilias šaknis turėjusi

tradicija, lygintina su ilgalaikėmis atmintimi apdovanotų tautų genealogijoms²¹. Čia svarbi ne istorinė tiesa, bet kultūrinių šaknų paieškos ir įrodinėjimo pastanga, susieta su dailės parodų kontekstu, su būtinumu minėtas parodas įkelti į ilgalaikę kultūrinę tradiciją, nesvarbu, fantastinę ar realią. Suprantama, tai lėmė kolektyvinių kultūrinių tapatybių konkurencijos logika, pagal kurią demonstruojamus dailės pasiekimus privalu sieti su praeitimi, į kurią negalėtų pretenduoti lenkakalbiai tapatybiniai projektai. Tai, beje, ne vienintelis, bet svarbus argumentas, kodėl greta profesionaliosios dailės buvo eksponuota etnografinė medžiaga. Pastaroji net vadinta tolimu romėniškosios ar balkaniškosios antikos atgarsiu²², o jos demonstravimas turėjo patvirtinti buvusios kultūrinės didybės faktą. Fantastinės kultūrinės etimologijos yra pirmųjų dailės parodų konteksto požymis, atlikęs suprantamą kompensuojančio mito funkciją. Kita vertus, jos atstovavo ir kitiems lietuviybės projekto tikslams: save kurianti kultūrinė tapatybė ieškojo būdų, kaip atsiriboti nuo lenkakalbės Lietuvos (Vilniaus) mokyklos dailės paveldo, kurio poveikis buvo pakankamai akivaizdus. Šiuo požiūriu galima fiksuoti gan dviprasmę poziciją minėto paveldo atžvilgiu. Viena vertus, buvo akivaizdi, nors nebūtinai pripažinta orientacija į lenkakalbį (ir kitakalbį) aukštosios kultūros kontekstą, įtarpinusį europines įtakas. Kita vertus, kone iškart mezgėsi poreikis įgyti nuotolį to konteksto atžvilgiu ieškant alternatyvų, tegul ir fantastinių etimologijų pavidalu. Pirmųjų parodų kontekste lenkakalbė ir lietuviakalbė lietuviybė dar demonstravo tradicinius giminystės saitų, tuo pat metu jų santykiuose mezgėsi konfliktas, palaipsniui tokią giminystę vertęs neįmanoma, tiksliau, neakivaizdžiai reikalavęs ją slėpti (ignoruoti) iš lietuviybės pozicijų tiesiog retinant kultūrinę regą ir atmintį. Kaip minėta, laimėjo mažų, bet savų namų koncepcija, vertusi atsiriboti nuo reikšmingų senlietuvio Lietuvos kultūrinių klodų, kuriuos įtraukti į besikuriančią kultūros tradiciją neleido ideologiniai lietuviybės projekto reikalavimai. Tarpukario Kauno meno mokykla

21 Šios idėjos nebuvo naujos, bet su besikuriančiu lietuvių dailės kontekstu jas tiesiogiai susiejo Basanavičiaus kalba, atidarant pirmąją profesionaliosios dailės parodą. Žr.: „Pirmosios lietuvių dailės parodos atidengimas“, 1–2. Basanavičius pasiūlė pastarąją nevadinti lietuvių meno pradžia, nes parodos faktas vertintinas atsižvelgiant į kadaise klestėjusią lietuvių kultūrą. Čia svarbūs ne abejotini istoriniai argumentai, akivaizdžiai palenkinti didingos praeities ideologemai, bet įsipareigojimas atrastai tradicijai. Svarbi kultūrinių šaknų įteisimo logika, pagal kurią reikia ne sukurti, bet atkurti, susigrąžinti tai, kas pamiršta, bet dar aptinkama archeologijos ir etnografijos radiniuose.

22 „Pirmosios lietuvių dailės parodos atidengimas“, 1.

pradėjo funkcionuoti būtent tokios, išretintos, kultūrinės atminties paradigmoje, ir net vėliau, atsivėrus naujausioms modernizmo srovėms, tiesioginis XIX a. Lietuvos dailės paveldas iš esmės buvo ignoruotas. Tikėtina, kad būtent todėl lietuviškos modernizmo adaptacijos save atrado paryžietišrame aplinkkelyje²³, įveiklinant nebent tolimus Vilnijos klasikos atgarsius²⁴.

Kultūrinių šaknų paieška atliepė bendrą politinės atminties gaivinimo ideologiją, sukeitusią prarastos valstybės bei tautos sąvokas: kadaise mūsų tauta buvo didi, bet palaipsniui sumenko. Dabarties užduotis yra sugrąžinti buvusią didybę, tad pirmosios dailės parodos yra žingsnis šia kryptimi – taip galima apibendrinti šį Jono Basanavičiaus pranešimo motyvą atidarant pirmąją lietuvių dailės parodą. Jo kalboje akivaizdžios tuometę lietuviakalbę refleksiją maitinusios prielaidos, turėjusios grįsti kultūrinės lietuvybės ambicijas: prarasto aukso amžiaus naratyvai ir už jų slypintis kompensacinių mitų poreikis, neretai įvilktas į fantastinių etimologijų rūbą; taip pat įteisinanti retorika, palenkusi istorinei vaizduotei mokslinę tiesą, su ja siejama konkurencinė logika, nužyminti naujas ribas pirmiausia lenkakalbės kultūros atžvilgiu.

Skirkime dėmesį dar vienam motyvui, išryškėjusiam Basanavičiaus kalboje. Aukštajai kultūrai atstovaujantys lenkakalbiai bajorai ir menininkai įvertinti nevienaprasmiškai. Viena vertus, jie buvo identifikuotas blogis, svetimų įtakų agentai, palaikę lietuviškosios kultūrinės tradicijos netektį. Kita vertus, jie buvo po svetima kalba paslėpti saviškiai, lietuviai etnografinė ir antropologinė prasme²⁵. Nelietuviakalbės Lietuvos kultūros kontekstuose brėžtos naujos skirtys, žymėjusios lenkakalbės lietuvybės netolygumus: buvo sulenkėję lietuviai, besitapatinantys su Lenkijos skleidžiama kultūra, ir lenkakalbiai lietuviai, nepaisant kalbos netekties, išsaugoję sąsajas su savo šaknimis, todėl nebūtinai prarasti lietuvybei. Čia ryškintini bent trys

23 Paryžietiškas aplinkkelis yra metafora, nužyminti įvairių europinio meno centrų poveikį, realizuotą Lietuvoje svetur išugdytų ir edukaciją papildžiusių lietuvių rankomis. Taip pat ji nusako naujos kartos modernėjimo procesus, *de facto* Lietuvos dailei suteikusius aktualius europinius pavidalus, tegul ir itin selektyvius. Pastarieji žymėjo slinktį nuo pirmosios kartos premodernistinių ar kvazimodernistinių bandymų (pirmiausia vietinių nacionalinio romantizmo ar simbolizmo versijų) prie poreikio rasti naujas kultūrinės tapatybės formas atsiveriant ir permąstant aktualią dailės kryptį pasiūlą.

24 Tai rizikingas teiginys, nes negali būti paremtas tiesioginių stilistinių įtakų konstatacija. Kita vertus, tam tikri peizažinio žanro, gamtos motyvų įveiklinimo ypatumai leidžia daryti tokią prielaidą, nors grįžta ji labiau subjektyvia nuojauta nei objektyviais formos požymiais.

25 „Pirmosios lietuvių dailės parodos atidengimas“, 2.

momentai, rodantys ankstyvąjį modernios lietuviybės požiūrį: a) poreikis ne atmeti, bet skirti Lietuvos lenkakalbius į prarastus ir galimai susigrąžintinus lietuvių; b) už tokios skirties slypintis lenkakalbės lietuviybės pripažinimas, tegul su išlygomis; c) kalbinio kriterijaus iškėlimas – jis reikšmingas, bet dar ne esminis apibrėžiant lietuviybės ribas. Akivaizdu, atrandant lietuvių kultūrinę tapatybę, buvo svarbu atskleisti savų tradicijų savitumą, taip pat nužymėti kitų, nelietuviškų, kultūrinių tradicijų skirtis, atspindinčias svetimus gaivalus. Ne mažiau svarbu buvo išgryninti istoriškai apspręstus mišrius darinius, po kultūrinėmis svetimo gaivalo kaukėmis atrasti save. Pirmųjų dailės parodų kontekste ryškėjo lietuviybės poreikiai apčiuopti ir išryškinti savas bei svetimas kultūrinės tapatybes, parodyti jų istorines priklausomybes pirmiausia brėžiant lietuvių ryškinančias linijas. Etnolingvistinės lietuviybės projektas dar nelaimėjo, lenkakalbė (ar keliakalbė) lietuvių tebefunkcionavo, buvo svarstomi jos ateities projektai, todėl minimose parodose nieko nestebino lenkakalbių ir lietuviakalbių autorių atstovavimas lietuvių dailei. Tačiau saviieškos ir gryninimosi pastangų lygiu tam tikras įtrūkis tarp šių grupių jau stebimas, palaipsniui jis tik didėjo.

Priminkime istoriografijoje įsitvirtinusį modernaus lietuvių apibūdinimą, pakartotą Laimos Laučkaitės: „pagal XIX a. pabaigoje suformuotą lietuvių tautinio atgimimo nuostatą lietuviu buvo laikomas tas, kuris gimė etninės Lietuvos teritorijoje, kalba lietuviškai ir savo kilme susijęs su valstiečių luomu.“²⁶ Ilgalaičių procesų ir istoriografiškai išgrynintų modelių požiūriu tokia priešprieša LDK senlietuvių tapatybei neabejotinai priimtina. Tačiau nusileidus iš paukščio skrydžio perspektyvos, išsižiūrėjus į pirmųjų dailės parodų dalyvių sudėtį, paveikslas tampa sudėtingesnis, tapatybinės priešpriešos figūra praranda savo apibrėžtumą, ką, beje, pati autorė mini vėlesniuose skyriaus puslapiuose. Ką čia norisi pridurti? Minima (etnolingvistinė) lietuviybės projekto versija buvo ne vienintelė, pirmųjų lietuvių dailės parodų metu funkcionavusi viešojoje erdvėje²⁷ ir būrusi aplink save

26 Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, 56.

27 Kalbiniu ir luominiu požiūriu mišri pirmosios (taip pat vėlesnių) parodos dalyvių sudėtis atliepė, tegul netiesiogiai, netapačias, savo ribas dar tik gryninančias lietuviybės versijas, kitaip tariant, tuomet dar nebūta aiškios (visų vienodai palaikomos) lietuvių tautinės ir kultūrinės tapatybės vizijos, todėl Pirmojoje lietuvių dailės parodoje galėjo būti eksponuojama tiek XIX a. antros pusės, tiek ir aktualaus laikmečio menininkų kūryba, autoriai galėjo būti lietuviakalbiai ir lenkakalbiai, jungiantis saitas buvo labiau geografinis nei etninis, remtas labiau individualaus pasirinkimo nei atstovaujamos kultūros požymiais.

galimus vienminčius, tačiau būtent ji laimėjo istorinę konkurenciją kitų lietuviybės projektų atžvilgiu, ir tai tarsi davė teisę vėlesnei istoriografijai galios santykių konjunktūrą, jos rezultatus tapatinti su lietuviybės projekto turinio ir reprezentuojamų požymių pranašumu, neišvengiamai nuvertinant tuos projektus, kurie lietuviybės kalbiniais ir (ar) luominiais požymiais teikė mažiau reikšmės. Šių lietuviybės versijų galios pasiskirstymas, siekiamas konkurencinis pranašumas priklausė ir nuo stebimo laikotarpio: gana ilgai lenkakalbis lietuvis nebuvo tik LDK tradicijoms atstovavusio senlietuvio ir (ar) modernios lenkų tautos nuosavybė, aptariamam laikotarpiu jis neretai atstovavo bent dvilypei nuosavybei, kurią dar tik teks atidalinti²⁸, nes savęs ieškanti lietuviybė toli gražu ne visada matė reikalą atmesti lenkų kalbą kaip nekvestionuotiną svetimybę. Kitaip kai kurie tuometės lietuviybės adeptai nebūtų lenkakalbę Józefo Ignaco Kraszewskio *Vytolio raudą* skelbę lietuviybės biblija, o dėl Adamo Mickiewicziaus lietuviškumo nebūtų laužoma tiek iečių. Akivaizdu, luominė priklausomybė taip pat nebuvo lemiamas kriterijus, nes tarp modernios lietuviybės skelbėjų buvo daug kilmingo luomo atstovų, ypač iš smulkiųjų ir deklasutų bajorų. O jei imsime moteriškąją tuomečių lietuviybės projektų dedamąją, tai bajoriškas indėlis bus kone absoliutus.

Panašiai aptariamą tapatybės ribų problemą vertino Jolita Mulevičiūtė, teigusi, kad pirmųjų dailės parodų organizatoriai dalyvių atrankos, kitų socialinių praktikų atžvilgiu buvo nusiteikę kompromisiškai²⁹. Akivaizdu, autorė siekė pakoreguoti istoriografiniu štapu tapusią perspektyvą, parodyti, kad *de facto* tuometis požiūris į tai, kas yra lietuvis, juolab lietuvių menininkas, buvo gerokai sudėtingesnis:

draugija, tiksliau – jos veikimo principus lėmusios valdybos pažiūros ir organizacinę branduolį sudariusių dailininkų laikysena, – nebuvo radikali. Šios institucijos narių tautinė orientacija buvo prieštaringa ir galutinai nesusiformavusi, o socialinė taktika daugeliu požiūrių kompromisinė, atsargi.³⁰

28 Verta priminti, kad autoriaus siūloma Didžiosios skirties sąvoka yra tokių (tapatybinių, kultūrinių ir kt. resursų) dalybų procesą, ypač jo rezultatus, apibūdinantis instrumentas.

29 Jolita Mulevičiūtė, „Dar kartą apie skirtį, arba kada Lietuvoje prasidėjo XX amžius?“, in „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“, sudarė Vidmantas Jankauskas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 13–16.

30 Ibid., 16.

Kita vertus, į šią sveikintiną korekciją norisi įnešti mažytį papildymą, idant būtų išskaidytas įspūdis, jog vietos, kalbos bei luomo kriterijai tuo metu buvo privalomi, tačiau kai kurie sprendimus priimančios žmonės tiesiog leido sau nesilaikyti tų reikalavimų ir dėl taktinių sumetimų ėjo į kompromisus³¹. Kodėl neiškėlus versijos, kad parodų organizatoriai nebūtinai pritarė rigoristinei lietuvių menininko versijai, tuo metu jau įsitvirtinusiai, kaip tikina kone visa vėlesnė istoriografija? Ar priimančios sprendimus draugijos nariai ėjo į kompromisus, pavyzdžiui, leido sau žeminti reikalavimus kviečiamam parodų dalyviui arba vadovavosi kitais reikalavimais? Paklauskime aiškiau: vadovautasi „išbaigtu“ etnolingvistinės lietuviybės modeliu situatyviai jam nusižengiant ar orientuotasi į kitas, ne tokias griežtas, lietuviybės versijas? Toks klausimas nemažareikšmis, nes rodo alternatyvių pozicijų galimybę, kurias autorė, beje, taip pat mini. Kad ir kaip būtų, pirmosios lietuvių dailės parodos, nesvarbu, ar dėl kompromiso, ar dėl alternatyvios orientacijos, rodosi gan tolimos nuo etnolingvistinės lietuviybės reikalavimų, ypač dalyvių profesionalų atrankos lygiu. Štai Čiurlionis, organizatorius ir dalyvis, beveik nekalbėjo lietuviškai (todėl bandė mokytis, nors man gražesnė versija, kad tai tebuvo sudėtingesnis kelias į Sofijos Kymantaitės širdį). Kazimierz Stabrowskis lietuviškai visai nekalbėjo³², bet ar tai sutrukdė jiems tapti pirmųjų lietuvių dailės parodų žvaigždėmis, neabejotinai pastebimomis, nors ir įvairiai vertintomis? Kuriems tuomečių parodų lietuviakalbiams žiūrovams kliuvo jų kalbiniai įgūdžiai? Arba kitas klausimas: kokiais kriterijais remiantis Pirmojoje lietuvių dailės parodoje eksponuoti XIX amžiaus „dvarų tapybai“ artimo Jano Zienkiewicziaus (tuo metu mirusio) darbai, akivaizdžiai labiau tinkantys lenkakalbiams dailės sanbūriams Vilniuje? Niekam netrukdė ir tai, kad minimas Zienkiewiczius,

31 Pacituokime autorę: „įsidėmėtina, kad organizacijos vadovybė siekė kompromiso netgi tokioje opioje srityje kaip kalbos klausimas. Antai Antanas Žmuidzinavičius neigiamai sureagavo į grupės tautiečių reikalavimą atsisakyti lenkų kalbos ir visus draugijos leidinius spausdinti tik lietuviškai ir rusiškai, taip atsiliepiant į lietuvių kalbos ignoravimą Vilniaus dailės draugijos spaudiniuose. Tapytojas aiškino, kad vieni lietuviai temokantys lenkų kalbą, o kiti kalbiniais ginčais apskritai nesidomintys, tad jiems lingvistinis patriotizmas nėra svarbus.“ Žr.: Mulevičiūtė, „Dar kartą apie skirtį, arba kada Lietuvoje prasidėjo XX amžius?“, 14.

32 Akivaizdu, reikalavimas būti lietuviu menininku nebūtinai tapatinas su prievole kalbėti lietuviškai (kuriame oficialiame kvietime parodų dalyviams tai parašyta?), o jei ir tapatinas, dažnai veikė ne čia ir dabar, o atidėtos siekiamybės arba bent neprivalomo pageidavimo pavidalais.

taip pat Stabrowskis (į pirmąją parodą organizatorių nekviestas, bet dalyvavęs savo iniciatyva) buvo bajorų luomo atstovai, toli gražu ne vieninteliai, ypač vertinant visą aštuonių parodų dalyvių sudėtį. Už tokių pastebėjimų slypi kompromisinių, negriežtų arba tiesiog kitokių lietuviybės projektų prielaida, nesutampanti su rigoristine vietos-luomo-kalbos apibrėžtimi. Bet dera sutikti su bendra pokyčių kryptimi: etnolingvistinės lietuviybės versijai palaipsniui įsigalint įvairiuose viešumos segmentuose, reikalavimai dailės vertinimo laukui griežtėjo, aštrėjo užterštos, gryninimo ar atmetimo reikalaujančios kultūrinės tapatybės problema.

Tautinės tapatybės vizualizacija profesionalioje dailėje buvo glaudžiai susieta su ideologiniu lietuviybės reikalavimu į šią lygtį įvesti etnografinę medžiagą. Šiuo požiūriu pirmosios dailės parodos itin nuoseklios ir todėl savitos. Akivaizdu, liaudies meno demonstravimas greta profesionaliosios dailės toli gražu neatsitiktinis; tai kai kas daugiau nei skirtingus kultūrinius pasiekimus žymėjusių ekspozicijų bendrumas. Tokiu gretinimu tarp profesionaliojo ir mėgėjiško meno buvo užmegztas sudėtingas abipusių įsipareigojimų ryšys. Sodžiaus amatą dailės kaimynystė sukilnino, pakylėjo į estetinėmis vertybėmis operuojančios veiklos poziciją, tuo tarpu profesionalioji dailė tik liaudies meno veidrodyje galėjo įžiūrėti tautinės dvasios veidą. Pastaroji turėjo atspindėti, kad tautinės dvasios raiška ne vieną amžių egzistavo neprofesionalų mene ir dabar prie aukštosios kultūros formų priartintu pavidalu gali pasitarnauti kelrode žvaigžde tolesnei dailės raidai. Pirmųjų parodų metu šis reikalavimas buvo palaipsniui stiprėjanti, bet veikiau deklaratyvi nei efektyviai dailės kalbą reartikuluojanti priemonė, žymesniu mastu tarpstanti meno formą interpretuojančiame žvilgsnyje nei toje formoje. Nepaisant ideologinio spaudimo, tokia ji išliko ir vėliau, Kauno meno mokyklai įsikūrus, o lietuviškos dailės savitumo paieškos *de facto* buvo perorientuotos į modernistines sroves ir būtent jų aplinkoje buvo rasta tai, kas vėliau pavadinta Kauno meno mokyklos tradicija. Taigi etnografinė medžiaga pirmųjų dailės parodų kontekste suvokta gan dviprasmiškai:

viena vertus, ji nepriskirtina aktualioms tautinės tapatybės formoms, nes nepriklausė aukštajai kultūrai; kita vertus, tai itin reikšminga forma, vizualus tautinės dvasios savitumo liudijimas. Šią priešpriešą sprendęs lietuviybės projektas reikalavo profesionalios formos, privalomo šuolio iš žemosios kultūros į aukštąją, todėl etnografinė medžiaga buvo vizualizacijos pavyzdys, kuris tik turėjo tapti tinkamu (funkcionaliu) tautinės dvasios pavidalu profesionaliosios dailės aplinkoje.

Užduokime du susijusius klausimus: kaip minėtame kontekste etnografinė medžiaga tapo liaudies menu? ar liaudies menas, eksponuotas kartu su profesionaliąja daile, taip buvo prilygintas pastarajai? Ne, nebuvo³³, bet jų gretinimas vienos parodos erdvėje atvėrė naujus priklausomybės ir sąveikos aspektus, kuriuos būtina aptarti. Pradėkime nuo poleminių tvirtinimų, jog iki pirmųjų dailės parodų ekspozicijų lietuvių liaudies menas neegzistavo. Taip apibrėžiamas liaudies menas netapatintinas su savamokslių dievdirbių tradicija, daug amžių plėtotą etninės Lietuvos regionuose. Minėtos tradicijos veikla neabejotina, bet šiuo atveju svarbus ne jos faktas, o ilgalaikis aukštosios kultūros santykis, tą tradiciją neigiant arba ignoruojant, bet niekada nebandant ją pakylėti į savo veiklų lygį. Pastaroji tradicija buvo pertvarkyta į liaudies meną tik aukštosios kultūros ir mokslo institutams įtraukus ją į savo dėmesio lauką, pavertus savo manipuliacijų objektu³⁴. Savamokslių dievdirbių veikla buvo būtina, bet nepakankama sąlyga liaudies menui atsirasti, tą puikiai iliustravo, kad toks menas buvo nepastebėtas ankstesniais amžiais. Galutinė liaudies meno atsiradimo priežastis buvo palankus ir dėmesingas aukštosios kultūros žvilgsnis, atliepęs lietuviybės projekto poreikius, konceptualizuojanti pastangą, faktografijos teritorijose išskyrusi naujai interpretuotiną lauką. Kitaip tariant, liaudies menas

33 Šis *ne* yra netiesioginis atsakas į V. Rimkaus straipsnyje pateiktą požiūrį, kad „prie liaudies meno kaip tautinės kultūros reprezentanto pripažinimo prisidėjo pirmosios lietuvių dailės parodos, kuriose liaudies menas buvo pateikiamas kaip lygiateisis su profesionaliuoju menu.“ Žr.: Vytenis Rimkus, „Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos“, in „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“, sudarė Vidmantas Jankauskas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 19–20. Laikomasi nuosaikeinės nuomonės, kad eksponavimas kartu nesulygino minimų laukų „meninių teisių“, nors neabejotinai sumažino atotrūkį.

34 Suprantama, tai ne vien Lietuvos kultūriniam kontekstui būdingi procesai, veikiau bendras Vidurio, Šiaurės ir Rytų Europos požymis, maždaug nuo XIX a. vidurio jungęs vokiško romantizmo inicijuotą tautos dvasios paiešką su pozityvistinių antropologijos ir etnografijos mokslų laimėjimais.

aptartame kontekste nebuvo jos atstovų savipratos rezultatas, individualias dievdirbio pastangas pakylėjęs į naujai sukultūrintos veiklos lauką. Tai aukštosios kultūros institutų nuopelnas, kai buvo permąstyta ir naujai nužymėta žemosios ir aukštosios kultūros skirtis. Ne apačių savivoka ir jos padiktuoti žingsniai, bet viršaus inicijuotas judesys savaime suprantamas amatines (buitines) veiklas perkvalifikavo į liaudies meną, tokiu būdu, beje, paskatinęs minėtą savivoką. Pirmosiose dailės parodose pasirinkta eksponavimo strategija, jungusi profesionaliojo ir liaudies meno objektus, įkivaizdino konceptualius pokyčius besiklostančioje lietuvių meninėje kultūroje – atsirado iki tol neegzistavęs liaudies meno reiškinyss³⁵, atspindėjęs dievdirbių tradiciją nusavinusios aukštosios kultūros pastangas.

Liaudies menas tapo savimi įmuziejimo ir suestetinimo pastangos kontekste, iki tol ignoruoto amato produkciją perkėlus į aukštosios kultūros institutų laukus, pavertus mokslinio tyrimo ir meninio eksponavimo objektais. Kita vertus, liaudies meno sąvoka apibrėžė savo objektą ne tik suteikusi jam iki tol nepastebėtus estetinius požymius (anksčiau pastarieji buvo priskiriami tik profesionaliajam menui); tuo pačiu judesiu estetišiai požymiai buvo apibūdinti kaip tautos dvasios raiška. Būtent aukštosios kultūros kontekste buvo įtvirtintas liaudies meno ir tautos dvasios tapatumo ryšys, net galima sakyti, kad amatininkų dievdirbių tradicijos³⁶ perkvalifikuotos į

35 Pirmųjų dailės parodų kontekste sinoniminės, bet netapačios tautos, sodžiaus ar liaudies meno sąvokos, jų žymimas laukas nebuvo nusistovėjęs ir vien aprėptimi reikšmingai skyrėsi nuo vėlesnių, susiformavusių tarpukariu. Nūdienos akimis žvelgiant, į pirmąsias dailės parodas patekę tokio meno eksponatai buvo atrinkti selektyviai, teikiant pirmumą vieniems „žanrams“ ir ignoruojant kitus. Atkreiptinas dėmesys į smulkiosios architektūros formų, taip pat liaudies skulptūros stoką; pirmosiose dailės parodose jų beveik nebuvo, ypač jei lyginsime su tekstilės gaminiais. Galima spėlioti apie priežastis: tikėtina, kad skulptūrinėse formose regėta ne autonomiška, gilią šaknis atspindinti „lietuviško stiliaus“ tradicija, o viso labo vėlyvas ir nevykęs profesionaliosios dailės mėgdžiojimas, nė iš tolo nelygintinas su pastarosios pasiekimais. Būtent taip liaudies skulptūrą vertino J. Basanavičius, A. Dambrauskas-Jakštas ir kt. Žr.: Rimkus, „Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos“, 23–24.

36 Amatininko terminas gali kiek klaidinti, nes tam laikotarpiui skirtoje istoriografijoje juo žymėtas pirmiausia miestuose ir miesteliuose savo veiklą vykdęs, specialiai apmokytas žmogus. Daugiau apie šį tipą žr.: Jolita Mulevičiūtė, „Moderniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje“, in „Lietuvos menas permainų laikais“, sudarė Aleksandra Aleksandravičiūtė, *Kultūrologija*, t. 9 (2002): 226–252. Minimam tipui priešpriešinamas savamokslis kaimo meistras, aiškumo dėlei čia vadinamas dievdirbiu. L. Šatavičiūtės straipsnyje ši skirtis minima, bet tarsi nuskęsta aptariant edukavimo, populiarinimo ir kitus aspektus organizuotos amatininkystės kontekstuose. Žr.: Lijana Šatavičiūtė, „Lietu-

liaudies meną, tokios slinkties poreikis buvo paremtas prielaida, kad minėtame mene reikia įžvelgti tautos dvasios raišką. Tai svarbus liaudies menui priskirtos estetikos ypatumas, suartinęs ir tuo pačiu judesiu atskyręs nuo profesionaliojo meno estetikos. Suartinęs, nes savaip bylojo bendrus tautinės dvasios turinius; ir atskyręs, nes bylodamas pastaruosius pasitelkė ne aktualų estetinį kanoną, bet kadaise eksploatuoto kanono atgarsius.

Tuomečiame lietuviakalbiame diskurse nebuvo klausama, ar savamoksliai dievdirbiai galėtų lenkti profesionalius menininkus atstovaujant tautos dvasiai aktualios kultūros lauke. Keltas klausimas, kaip dievdirbių „išgautos“ dvasios požymius perkelti ir suaktualinti profesionaliosios dailės kontekste. Tai dar viena profesionaliojo ir liaudies meno skirtis: pastarojo aktualumas labiau sietas su inspiruojančiais nei tiesiogiai save reprezentuojančiais pavidalais. Liaudies menui priskirti estetiniai požymiai paradoksaliai dviprasmiai, aktualūs ir neaktualūs tuo pat metu: viena vertus, tai svarbus praeities palikimas, skleidžiantis tautinės dvasios savitumą, kita vertus, tai nesuaktualintas palikimas, dar tik laukiantis savo valandos profesionaliosios dailės sprendimuose. Buvo tikima, kad aktualiai lietuviybės dvasiai atstovauti privalo profesionalusis menas, bet reikalauta, kad toks atstovavimas vyktų atsižvelgiant į liaudies mene realizuotas dvasios raiškos galimybes.

Nusavinti liaudies meną savo reikmėms aukštoji kultūra ir jos saistoma profesionalioji dailė galėjo tik atitinkamai pertvarkiusi jo statusą, turinį ir funkcijas: a) žemųjų sluoksnių poreikius tenkinusi neprofesionalių amatininkų tradicija buvo paversta estetinėmis vertybėmis apdovanotu liaudies menu, pakylėtu į aukštosios kultūros fokusą; b) šis menas buvo sutapatintas su lietuvių tautinės dvasios nešėju ir akivaizdintoju; c) stilistiškai ir tematiškai išreikštas tokios dvasios akivaizdumas buvo pašauktas atlikti deklaratyvaus kanono funkcijas profesionaliosios dailės kontekste.

Kaip tokiame kontekste dera suprasti pirmųjų lietuvių dailės parodų apibūdinimą priskiriant joms iš viršaus nuleistą, bet imanentiškai tapusią orientaciją į liaudies meno pavyzdžius? Kalbama apie pakitusią

vių dailės parodos ir tautiškumo paieškos XX a. pradžios dailiuosiuose amatuose“, *Lietuvos dailės muziejaus metraštis*, t. 12 (2009): 62–76. Beje, P. Rimša, kalbėdamas apie dailės mylėtojų draugijos būtinybę, vartojo būtent dievdirbio terminą, bet juo žymėjo religinės dailės atstovus profesionalus, nedviprasmiškai nurodydamas dabartinės sąvokos kilmę. Žr.: Petras Rymša, „Reikalinga lietuvių dailos mylėtojų draugija!“, *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 63 (381), 1906 m. kovo 24 d. (1906 m. balandžio 6 d.): 1.

profesionaliosios meninės kultūros optiką, kai liaudies menui priskirti du nauji aspektai: amato virsmas menu suteikus estetinius požymius ir tų požymių galia atstovauti archajiškai tautinei dvasiai. Orientacija į liaudies meno pavyzdžius buvo lygiavimasis ne į juos, bet į tai, kas juose aptikta – tautinės dvasios turinius. Akivaizdu, profesionaliosios dailės į(si)pareigojimas inspirotis liaudies menu suprastinas ne kaip prievolė skolintis pasirinktus motyvus, stilizuojant juos ar sintetinant. Minima sąsaja – tai ne galimybė (bet ir ne draudimas) prielaidauti stilistiškai konkrečius tautinės dvasios raiškos būdus, kuriuos profesionalioji dailė turėtų įveikinti savo praktikose; minima sąsaja – tai reikalavimas aktualiomis meninėmis formomis atkartoti – savitais, o ne skolintais sprendiniais – liaudies meno galią nešti ir skleisti tautinės dvasios turinius. Kitaip tariant, aptariama profesionalioji dailė turėjo išmokti tai, ką jau atliko neprofesionalios dievdirbio pastangos, aktualiomis priemonėmis įakivaizdinti tai, kas jau bylojo iš archajiškų liaudies meno formų. Po Antrosios lietuvių dailės parodos sakydamas, jog dar nesusikūrė lietuviška dailė³⁷, Čiurlionis turėjo omenyje būtent tokį, užmegztos, bet galutinai neišbaigtos sąsajos tipą: aktualių dailės formų negebėjimą sugriebti ir išspinduliuoti tautinės dvasios savitumą. Prisiminkime, būtent Čiurlionis, ir ne tik jis, suprantama, reikalavo profesionaliąją lietuvių muziką kurti inspiruojantis liaudies dainose paslėptais tautiniais pradmenimis³⁸, o profesionaliąją dailę – atsižvelgiant į liaudies meno formas, tokiu būdu prielaidaujant čia ryškiną jungtį.

Idėjų pavidalu tokios kolektyvinės tapatybės sampratos sklandė ore jau seniai³⁹, bet tik pirmosiose dailės parodose liaudies menas tapo vieša lietuvių kultūros akivaizdybe, estetinius liaudies meno ypatumus ir tautai priskiriamus turinius pavertusia vizualiais koreliatais. Tik įdvasintais

37 Čiurlionio žodžiai cituojami iš Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*, 77–78. Pati autorė nurodo šią metriką: Lietuvių dailės draugijos protokolų knyga, LLMA, f. 33, ap. 1, b. 4, l. 7.

38 Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę*, 297–298. Čiurlionis aiškina, kad profesionaliosios lietuvių muzikos dar nėra, tik norima, kad ji būtų, bet senosios lietuvių liaudies dainos yra tas pamatas, iš kurio anksčiau ar vėliau tokia muzika atsiras. Savo kartos situaciją jis apibūdina taip: „neužmirškime tik, kokia atsakomybė guli ant mūsų, esame pirmieji lietuviai kompozitoriai, ir ateinančios kartos mūsų veikaluose ieškos pavyzdžių. Esame tarytum mazgas tarp liaudies dainų ir lietuvių muzikos ateityje.“ Žr.: *Ibid.*, 315.

39 Kitų Vidurio Europos tautų dailėje ši sąsaja vienaip ar kitaip puoselėta ne vieną dešimtmetį, todėl sumanymas pirmosiose mūsų dailės parodose gretinti artefaktus, skirtingai išreiškiančius tautos dvasią, nebuvo naujas. Kita vertus, gana archajiškas lietuvių liaudies meno savitumas ir gausa šiam gretinimui suteikė išskirtinių požymių, savitai atliepusių bendresnės praeities romantinio ir civilizacinės jaunystės paieškų tendencijas. Neabejotina, tam

ir suestetintais pavidalais liaudies menas tapo savimi, vadinasi, įgijo teisę būti gretinamas su profesionaliąja dailė. Ir tik tokiu pavidalu vykdė kone svarbiausią savo funkciją – demonstravo įpareigojančią tautinės dvasios ir estetinės raiškos priklausomybę. Nenuostabu, kad klausimas, kokie meniniai požymiai atspindi lietuviybės savitumą, buvo kone privalomas pirmųjų dailės parodų refleksijose.

Pakartokime pirmųjų dailės parodų kontekste išryškėjusią nuostatą: liaudies mene tautos dvasia reikšta neabejotinai savitais, tačiau archajiškais, aktualių kultūrinių poreikių neatliepiančiais pavidalais⁴⁰. Aktualią pastarųjų versiją dar tik reikėjo sukurti tinkamai perorientavus profesionaliosios dailės raišką. Ryškėjo gan prieštaringas tuometės dailės vertinimas, būdingas tik labiausiai toliaregiams amžininkams (žiūrėkite ką tik minėtą Čiurlionį): deklaratyviu lygiu lietuvių profesionalioji dailė jau eksponuota, bet imperatyviu lygiu ji dar tik buvo paieškų kelyje. Liaudies meno ekspozicijos visose pirmosiose dailės parodose veikė it simbolinė nuoroda, kuria remiantis profesionalioji dailė turėjo rasti aktualias, tautinę dvasią atitinkančias formas. Ši priešprieša, kurią maitino lietuviybės dvasios raiškos prievolė, savitai pratęsta Kauno meno mokyklos tradicijoje.

Akivaizdu, ideologiškai prielaidauta „lietuviybės dvasia“ pirmųjų parodų kūrinijoje nepriešpriešinta universalioms europinės dailės, ypač romantizmo, ištakoms, tačiau už sisteminio profesionaliosios dailės ir liaudies meno gretinimo visose aštuoniose pirmųjų parodų ekspozicijose, už jų komentarų spaudoje jau slėpėjo skirties užuomazgos, ideologiškai inspiruotas poreikis apčiuopti alternatyvias lietuvių dailės genealogijas, tegul labiau deklaratyviu nei faktiniu pavidalu. *De facto* pirmosiose parodose reprezentuota „naujoji“, profesionalioji, lietuvių dailė išaugo iš aukštosios, europietišškai

tikri lietuvių etnografinės medžiagos, liaudies amatų produkcijos rinkiniai buvo demonstruoti ir anksčiau, maždaug nuo XIX a. pabaigos, dažniausiai įterpti į žemės ūkio parodų erdves. Pavyzdžiui, minėtinas Tado Daugirdo įrengtas Lietuvių liaudies meno skyrius Minske 1900 m. žemės ūkio ekspozicijoje. Daugiau apie tokius renginius žr.: Šatavičiūtė, „Lietuvių dailės parodos ir tautiškumo paieškos“, 62–76. Akivaizdu, tam tikras aukštosios kultūros dėmesys „liaudies menui“ buvo užmegztas iki pirmųjų lietuvių dailės parodų, pabrėžiant pirmiausia organizacines ir edukacines tokio dėmesio funkcijas. Kita vertus, konceptualiai naujas lietuviakalbės recepcijos požiūris į liaudies meną sietinas su pastarojo iškėlimu į aptariamą profesionaliosios dailės lauką.

40 Teiginį dera patikslinti. Turima omenyje, kad liaudies mene įžvelgtas tautinis savitumas nesuteikė teisės perimti profesionaliosios dailės įsipareigojimų visuomenei, nors būtent dėl minėto savitumo raiškos atliko svarbias funkcijas.

universalios, reikšminga dalimi bajoriškos kultūros šaknų, tačiau privalomi bandymai apčiuopti kultūrinės tapatybės alternatyvą palaipsniui vis labiau vertė lietuviško meno praeities ieškoti po šiaudiniu sodžiaus stogu.

Lietuvybės ideologijos požiūriu, liaudies meno nusavinimo (įveiklinimo) pastangoje svarbūs bent trys argumentai: a) įtraukti žemųjų klasių (luomų) savipratą į aktualios kultūros lauką atspindint visuomenės modernėjimo ir demokratėjimo tendencijas; b) įkivaizdinti tautos unikalumo ir ilgaamžiškumo požymius atliepiant propagandinius tautinio projekto poreikius; c) suartinti lietuviybės ideologijos ir profesionaliosios dailės kontekstus siekiant „kultūringos tautos“ statuso.

Liaudies meno eksponavimas kartu su profesionaliąja daile neaki-vaizdžiai atliepė ideologinius lietuviybės tikslus: sukurti naują lietuvių meninės tradicijos genealogiją, turėjusią atriboti arba bent sumenkinti lenkakalbės Vilnios kultūrinio arealo įtakas, taip pat perkoduoti besikuriančios lietuvių profesionaliosios dailės atramas bent iš dalies permetant į liaudies meno lauką. Palaipsniui ryškėjo nauji, išretinti, bet modernios lietuviybės projektą atliepiantys kultūrinės atminties kontūrai: bent jau deklaratyviu lygiu lietuvių dailės praeitis nebegali būti bajoriška, lenkakalbė, išaugusi aukštosios kultūros apsuptyje, vadinasi, tai valstietiška, lietuviakalbė ir žemųjų sluoksnių išsaugota tradicija⁴¹.

Atidus žvilgsnis į Čiurlionio figūrą ir vėlesnį jos kanonizavimą verčia užduoti kelis probleminius klausimus, savitai nužyminčius ideologinių lietuviybės reikalavimų ir meninės kūrybos vertinimų kontroversijas. Ar Čiurlionis buvo lietuviškas ir todėl tapo svarbus lietuviybės judėjimui, ar atvirkščiai, Čiurlionis buvo reikalingas lietuviybės judėjimui ir būtent todėl tapo lietuviškas? Nutylint, žinoma, šiam vaidmeniui nepatogias čiurlioniško portreto detales? Dėl savo kūrybos savitumo, dėl palankaus požiūrio į lietuviybę jis buvo pageidaujamas ir tam tikru požiūriu patogus laimikis. Kita vertus, šį patogumą pervertinti nederėtų: Čiurlionis buvo lenkakalbis,

41 Žinoma, nederą tai absoliutinti, profesionaliosios dailės kalbos ir jos edukacijos specifika, sie-
tina su aukštosios kultūros institutais, niekada neleido minėtai slinkčiai reikštis radikaliu pavidalu.

lietuviškai kalbėjo labai prastai, jo rašytinė kūryba taip pat buvo lenkakalbė⁴², deja, beveik neišlikusi, jei neminėsime epistoliarinio palikimo. Įsivaizduokime, kad istorija išsaugojo Čiurlionio literatūrinį palikimą, o jo vizuali kūryba dėl išorinių aplinkybių liko beveik nežinoma. Ar tas pats Čiurlionis, mūsų Čiurlionis, būtų turėjęs šansą tapti lietuviško meninio panteono dalimi, jei amžininkų ir paveldėtojų dėmesys būtų priverstas fokusuotis į literatūrinę kūrybinio palikimo dalį? Dalį, kurią dėl lenkų kalbos būtų beveik neįmanoma nusavinti etnolingvistinę kryptį pasirinkusios lietuviybės reikmėms? Atsakymas svarbus ne dėl teorinių galimybių perspektyvos; jis iliustruoja lietuviybės suinteresuotumo mastą kuriant lietuvišką Čiurlionio naratyvą, taip pat selektyvų, ideologiškai artikuliuotą tokio suinteresuotumo pobūdį.

Čiurlionis lietuvybei būtų be išlygų patogus „laimikis“ tik tuo atveju, jei kai kurioms lenkakalbėms Lietuvos kultūros atšakoms būtų pripažintas lenkakalbės lietuviybės statusas. Čiurlionio figūra galėjo tapti lenkakalbė ir lietuviakalbė lietuvybę jungiančiu simboliu, jei tik lietuviybės raida būtų pasukusi šiuo keliu ir jai būtų kilęs toks poreikis. Ankstyvajame etape kai kurie lietuviybės ideologai dar svarstė keliakalbės lietuviybės ir ją atliepiančių kultūrinių tradicijų jungimo galimybę, tačiau palaipsniui įsigalėjo lietuviakalbės lietuviybės versija (orientuota į vokiškai lenkišką tautos sampratą), taigi etnocentrinė lietuvybė galutinai virto etnolingvistine. Gal tai lėmė baimė likti podukros vietoje, atsižvelgiant į lenkakalbės kultūros įdirbio mastus ir ilgalaikių kultūrinių institucijų užnugarį, gal kiti konkuruojančių kolektyvinių tapatybių priešpriešos veiksniai, ypač politinio lojalumo problema, bet galutinis rezultatas tapo toks, koks tapo.

Čiurlionio figūra paslėptu pavidalu įakivaizdino paribio, mišrios tapatybės problemą⁴³, kita vertus, joje ryškėjo ir lokalių etninių bei universalių

42 Plačiau Čiurlionio tapatybės apibrėžimo klausimai svarstomi kitame šių eilučių autoriaus tekste. Žr.: Stanislovas Mostauskis, „M. K. Čiurlionio tapatybinės apibrėžties problema: sen-lietuviai ar modernūs lietuviai?“, in *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje*, sudarė Nida Gaidauskienė (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016), 35–53.

43 Čia kalbama ne apie gausiai aptartą Mykolo Romerio ar Juozapo Albino Herbačiausko mišrios tapatybės tipą, rodantį bajoriško luomo pasirinkimų sudėtingumą. Kalbama apie rečiau reflektuojamą, bet kone tipinį to meto „kultūrinį mišrūną“, kuris buvo neišvengiamas moderniai lietuvybei ieškant savęs svetimų kultūrų aprėptyse. Omenyje turimi lietuviybės ideologijos pirmeiviai, lietuviškai kalbėję ir rašę neretai prasčiau nei kitomis kalbomis, A. Mickevičiaus ir J. I. Kraševskio kūrinius vadinę lietuviybės biblija ir pan. Tipą, kuris įakivaizdino ankstyvojo lietuviybės projekto neapibrėžtumą, tranzityvumą ir nepašalinamą priklausomybę nuo nelietuviškų kultūrinių klodų.

meno santykių problema. Koku būdu jos sietinos? Jos neigia viena kitą ar gali sugyventi? Taip, lietuviybės projektui patogia figūra Čiurlionis tapo tik reikšmingai pakoregavus jo portretą, pritaikius savo reikmes atliepiančiam vaidmeniui. Bet svarbesnis už Čiurlionio lenkakalbystės ir kitų nepatogių portreto bruožų ignoravimą buvo jo kūrybos recepcijos pobūdis, universalus kūrybos aspektus pavertęs tautos dvasios paieškų įkaitu. Pastarieji nebuvo neigti ar ignoruoti, bet palenkti minėtos paieškos perspektyvai.

Neakivaizdžias Čiurlionio pripažinimo kontroversijas, regimas iš nūdienos perspektyvos, lėmė kelios aplinkybės. Tuometėje Lietuvoje jis nerado savo žiūrovo, būtent tai jį vertė ieškoti pripažinimo kitose šalyse. Nerasti žiūrovo šiuo atveju nereiškė būti nepastebėtu arba teigiamai neįvertintu; tai reiškė, kad vertintojų argumentai ir kūrėjo intencijos reikšmingai prasilenkė. Tam tikra prasme Čiurlionio kūryba buvo pavogta iš suvokėjo, nes kone privalomai buvo pateikta iš ideologijai imanentiškų pozicijų, užklojusių tas pozicijas neatitinkančius turinius: lietuviškos dvasios paieška pavertė Čiurlionį savo įkaitu, o ne atradimu, bent tam tikrame recepcijos etape.

Čiurlionio figūros recepcijoje paslėptu būdu surinktos lietuviakalbės ir lenkakalbės lietuviybės prieštaros: tai lenkakalbis lietuvis, kurio lenkakalbystės ir kai kurių kitų požymių ignoravimas, iš pradžių nepastebimas, vėliau vis ryškesnis, tapo privaloma duokle besiplėtojančiai lietuviškos kultūros ideologijai⁴⁴. Čiurlionio kūrybinė sėkmė nekvestionuotina, šiandieną tai vienintelis tapytojas, kurį žino kone kiekvienas lietuvis; ir tuo pačiu metu tai nepavydėtino likimo menininkas, ne dėl savo ligos ar ankstyvos mirties, bet dėl recepcijos spąstų, į kuriuos įkliuvo tapęs garsenybe. Čiurlionis buvo pernelyg ryškus, pernelyg reikalingas kuriamam tautinės dvasios panteonui, kad netaptų instrumentu, reprezentuojančiu ideologinius tautinės dvasios raiškos uždavinius. Būtent toks Čiurlionis yra puiki iliustracija „mažų, bet savų namų“ koncepcijai su selektyviai išretinta kultūrine atmintimi; koncepcijai, kurią reartikuluojant ir iš dalies tęsiant klostėsi tarpukario Kauno meno mokyklos tradicija.

44 Šiuo požiūriu iškabinę Čiurlionio kūrybos interpretavimo (vertinimo) pokyčiai, įvykę per labai trumpą laiką: nuo originalių, bet kone nesuprantamų tapybos darbų, atspindinčių individualiai enigmatišką autoriaus vaizduotę, prie itin savitai ir kokybiškai lietuviybės dvasią įkūnijusios kūrybos. Atitinkamai kito Čiurlionio statusas: nuo nelietuviakalbio menininko, tik vėlyvame kūrybos etape nutarusio skirti savo darbus lietuviybės judėjimui, iki centrinės lietuviškos dailės panteono figūros, kolektyvinėms tautos savybėms atstovaujančio simbolio.

* * *

Baigdami išsakykime keletą kiek polemiškų pamąstymų apie „Ars“ grupės manifestą, išvedusį tyrimą anapus pirmųjų lietuvių dailės parodų konteksto, kartu savitai pertvarkiusį tame kontekste užmegztas „dvasios raiškos“ tendencijas. „Ars“ manifestas nužymėjo konceptualiai naujas lietuviškos dvasios paieškų gaires dailėje, atskirtas nuo tradiciškai suprastų atožvalgų į liaudies meno kontekstą. Pastarąsias tebepuoselėjan-tys kūriniai paskelbti muziejiniais eksponatais, laiko graužiamais meno palaikais, nebepajėgiais vadovauti dabarčiai. Gal jie ir liudijo buvusios kultūros didybę, bet nebetiko orientuoti dabarties meno ieškojimus⁴⁵. Dabartis – tai naujausios stilistinės dailės kryptys, kurias reikia įvaldyti, bet ne vardan jų, o vardan savęs, individualios ir kolektyvinės savasties atradimo. Arsininkai neneigė, bet ignoravo gilią praeitį menančią lietu-vybės dvasią, regimą archajines formas reprodukuojančiame liaudies mene, dvasią kaip paveldėtą ir giliai paslėptą kolektyvinę atmintį, atver-tiną XIX a. siekiančiomis dailės strategijomis. Tautinę lietuviybės dvasią jie suartino su laikmečio dvasia, su permainų poreikiu, tautinės atminties gaivinimo ir apvalymo taktikas keičiant naujų perspektyvų atvėrimu. Nuo deklaratyvios, bet *de facto* lūkesčių neišpildžiusio profesionaliosios dai-lės ir liaudies meno sąsajos dėmesio fokusas perstumtas į aktualias, tarp-tautiniuose meno centruose puoselėtas menines taktikas. Ne ištikimybė XIX a. siekiančių meninių ideologijų atšvaitams, garbinusiems pirmiausia praeitį, ne deklaratyvūs bandymai susieti juos su dėmesiu lokaliai liau-dies menui, bet aktualios ir universalios meninės raiškos piemonės, jose slypintis potencialas skelbtas dailės atsinaujinimo prielaida. Atsisakyta ne tautinės dvasios, atsisakyta versijos, kurią suponavo neoromantizmo arba jo atšvaitų inspiruotos meninės išsklaidos. Tautos dvasia jau ne atsklaidos reikalavusi slapta savastis, bet aktualiam laikmečiui atstovaujās aitvaras, skubās pirmyn ir siekias, kad meninė pastanga nuo jo neatsiliktu, slink-tis nuo dvasios žadinimo meninėmis priemonėmis prie siekio žengti su ja koja kojon. Įsipareigojimo praeičiai tarsi neatsisakyta, tačiau jo raiška perorientuota į moderniai aktualias formas. Lietuvių profesionalioji dailė

45 Jonas Umbrasas ir Eglė Kunčiuvienė, *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940* (Vil-nius: Vaga, 1980), 200–201.

savo stilistinę išskirtinumą išryškino⁴⁶ ne radusi kelių vienaip ar kitaip adaptuoti liaudies meno formas, bet per paryžietiską aplinkkelį, ten įgytą stilistinių sprendimų arsenalą. Kartu šis aplinkkelis tapo kiek netikėta atožvalga į save, nauju lygiu susigrąžinus liaudies meno paveldą. Pavyzdžiui, ekspresionizmo nuotykis lietuvių dailei suteikė postūmų naujoms, neabejotinai sėkmingesnėms liaudies meno „adaptacijoms“.

„Ars“ manifeste neatsisakyta įrodinėti tautinės dvasios savitumą meno priemonėmis, atsisakyta tokį įrodinėjimą priešpriešinti kitų tautų pasiekimams. Tautinės dvasios savitumas nekvestionuotas, įrodinėta būtinybė tą savitumą reikšti bendradarbiaujant su kitomis tautomis, vienaip ar kitaip priimant tai, ką jos siūlo. Tai slinktis nuo kitiems priešpriešinamos lietuviybės dvasios prie bandymo ją atrasti kitų tautų pasiekimų ir jų siūlomų instrumentų kontekste. Iš esmės, buvo deklaruoti nauji lietuviybės orientyrai dailės baruose reikalaujant pirmiausia mokytis iš kitų, tapti europinio kultūros lobyno dalimi, sutikti su reikalavimais, kuriuos pastarasis kėlė, pareižiant ne savitumo ir priešpriešos, o bendrumo ir įsitraukimo pastangas.

Ankstyvosios lietuviybės ideologijos požiūriu, liaudies meno pavyzdžiai buvo prarastos didybės liudytojai ir pastarąją bandančios susigrąžinti dabarties įkvėpėjai, savitas imperatyvas, atožvalga į kurį turėtų užtikrinti lietuviybės dvasios dalyvavimą aktualiose meninėse formose. Arsininkų manifeste lietuviškos dvasios paieška nukelta į conceptualiai naują inspiracinį lauką, kitų tautų (tarptautinius) stilistinius atradimus. Ieškant lietuviškos dvasios nebeklausta, kokie paveldėtų formų požymiai galėjo tarnauti pastarosios nešėjais; klausta, į kokius modernius, su lietuvių specifiskai nesusietus požymius minėta dvasia galėjo būti įkelta. Jei atsiribotume nuo tautos dvasios sąvokos, arsininkų siūlyto perversmo esmė redukuotina į vieną teiginį: aktualių stilistinių sprendimų universalumas nėra argumentas prieš lokaliai adaptuotą taikymo savitumą.

Arsininkai išryškino naujai suinstrumentintos meninės formos sampratą, kuriai mažiau svarbi stilistinių požymių kilmė nei savitas tų požymių

46 Čia skiriamos institucinė ir stilistinė Kauno meno mokyklos tradicijos. Institucinė tradicija sutapo su tautos įvalstybintos aukštosios kultūros poreikiais ir atspindėjo konkrečios edukacinės institucijos veiklas. Tuo tarpu konkreti stilistinė tradicija išsirutuliojo gerokai vėliau, vykstant įvairialypiams procesams platesniame meniniame kontekste, kryptis, kurią menotyriniame diskurse įprasta tapatinti su savitais Kauno meno tradicijos požymiais, pirmiausia išryškėjusiais „Ars“ grupės veikloje.

taikymas. Stebima slintis nuo anksčiau aptartos orientacijos į *a priori* lietuvišką (liaudies meno) formą link formos, kuri dar tik turi tapti lietuviška. Tai atnaujinta lietuviškos tautinės dvasios paieškų strategija: orientacija į savitą formalių požymių rinkinį, slepiančią išskirtinį turinį, pakeista savitu bet kurių formalių priemonių taikymu. Pastarosios svarbios ne todėl, kad būdingos konkrečios tautos menui; jos svarbios, nes turi galią nešti ir atverti bet kurios tautos, taip pat lietuvių, dvasią⁴⁷.

Tam tikra prasme arsininkai atkartoję pirmąsias lietuvių dailės parodas grindusią pastangą atrasti save⁴⁸, tik kitame kontekste, kitomis priemonėmis, neabejotinai kitu radikalumo lygiu. Nepaisant suprantamų skirtumų, juos siejo pirmeivių perspektyva, naujos pradžios optimizmas siekiant įveikti netenkinančios dabarties kontekstą. Kita vertus, bandant išsaugoti pokyčio rezultatus bet kuri sėkminga lūžio iniciacija rizikuoja virsti savo priešingybe, permainoms besipriešinančiu kontekstu. Suprantama, kodėl arsininkams (ir ne tik jiems) pirmųjų dailės parodų pasiekimai iš tarpukario perspektyvos rodėsi muziejinėmis senienomis, neturinčiomis nieko bendra su aktualiais dailės iššūkiais⁴⁹. Turint omenyje Lietuvos ir Europos kultūriniuose kontekstuose vykusius pokyčius, „Ars“ ar giminingo tipo maištas Kauno meno pasaulyje buvo neišvengiamas. Gal kiek įdomiau būtų klausti, kodėl jis įvyko taip vėlai arba ne itin radikaliai, bet tai, kaip sakoma, jau kita istorija.

47 Šiuo požiūriu iškalingas Čiurlionio pozicijos pavyzdys. Viena vertus, liaudies meną jis skelbė atramos tašku, į kurį atsižvelgiant turėjo plėtotis nauja lietuvių profesionalioji dailė. Kita vertus, tapyboje jis įveiklino tokias stilistines forma ir siužetus, kurie atliepė veikiausiai europinio nei lokalaus meno tendencijas. Šiuo požiūriu Čiurlionio pozicija įkūnijo ir ateičiai programavo neakivaizdų konfliktą tarp skirtingų lietuvių dvasios paieškos strategijų. Aptariamieji arsininkai, ryžtingai atsivėrę aktualioms europinėms srovėms, neabejotinai sekė Čiurlionio kūrybos, o ne programinių deklaracijų pavyzdžiu, kita vertus, būtent dėl tokio atsivėrimo jie atrado, kaip naujai įveiklinti liaudies meno formas, bent iš dalies sutaikant minėtų pozicijų priešpriešas.

48 Šiam modeliui niekaip neprieštarauja faktas, kad pirmąsias dailės parodas inspiravęs savęs „išradinėjimas“, atsargus naujų linijų brėžimas, saikinga jas lydinčių nuomonių drąsa pildėsi ne meninių praktikų, o jų recepcijos lygiu, ne ant drobės, o ją aprašančios spaudos puslapiuose. Šiuo požiūriu arsininkai save išrandančią meninę pastangą sugrąžino į dailės praktikų lauką, pabrėždami aktualių raiškos priemonių svarbą. Suprantama, tai teisinga tik pasirinktos perspektyvos požiūriu, ignoruojant kitus, iki arsininkų vykusius, pokyčius.

49 Suprantama, „Ars“ programoje diskutuota ne su pirmųjų dailės parodų metu skelbtomis idėjomis, o jų tąsa ir neišvengiamai kitusiais pavidalais tuometėje Kauno meno mokyklos aplinkoje.

* * *

Apibendrinkime

Pirmosios dailės parodos ir besiklostantis modernios lietuviybės projektas buvo bendrų prielaidų lemti, vienas kitą maitinę procesai, tad minėtas parodas įkvėpusi motyvacija, nepaisant įvairovės, vadintina besirutuliojančios modernios lietuviybės elementu, savitomis priemonėmis ieškant aktualių pavidalų. Kita vertus, už pastarųjų slypėjo pasitelktų motyvų įvairovė, atliepusi savęs ieškančios kultūrinės tapatybės lūkesčius, taip pat jos dedamųjų trintis, žymėjusi pastarosios neapibrėžtumą.

Pirmųjų dailės parodų kontekste lietuviakalbė bei lenkakalbė lietuviybė nebuvo priešpriešinamos ir lygiomis teisėmis atstovavo besikuriančiai lietuvių dailei; jas atliepiančių lietuviybės pakraipų konkurencija dar nebuvo virtusi nesutaikomu konfliktu, inspiruotu akivaizdaus vienos pusės pranašumo. Kita vertus, iš pradžių ryški lenkakalbės lietuviybės ir lenkakalbių lietuvių kultūrinė dedamoji palaipsniui buvo eliminuota iš besikuriančios mūsų dailės tradicijos verčiant tą dedamąją lietuvių kultūrai svetima lenkiška tapatybę.

Tautinio lojalumo perorientavimas pakeitė dailę interpretuojantį žvilgsnį, privertė iki tol eksploatuotas formas apgaubti naujais lietuviybės dvasios šyda; pamažu pastarieji iš išorinės pakuotės virto įvidujintais turiniais. Čiurlionio kūrybos recepcija, ypač ankstyvoji, yra puiki šio proceso iliustracija: po trumpo dvejonų etapo čiurlioniškas savitumas buvo supintas su lietuviškos dvasios išskirtinumu; svarbus tapo ne tik ir ne tiek aptariamos tapybos savitumas, kiek galimybė jį įveiklinti įakivaizdinant minėtą dvasią.

Programinėje kalboje, atidarant Pirmąją lietuvių dailės parodą, išryškėjo prielaidos, grįstos aktualiomis kultūrinėmis lietuviybės ambicijomis: prarasto aukso amžiaus naratyvas ir už jo slypintis kompensacinių mitų poreikis; alternatyvių kultūrinių tradicijų skelbimas įvelkant į fantastinių etimologijų rūbą; save įteisinsi retorika, neretai istorinei vaizutei palenkusi mokslinę tiesą; konkurencinė (gryninimosi) logika nužymint naujas ribas lenkakalbės kultūros atžvilgiu. Tokių ambicijų kontekste pirmosios dailės parodos skelbtos ne profesionaliosios dailės gimimu, bet atgimimu,

kartu įteisinant gretinimą su etnografinė ekspozicija, įakivaizdinusia alternatyvios tradicijos atgarsius.

Aptariamą kontekstą interpretavusi pusiau menotyrinė refleksija tapo naujos įkultūrinimo strategijos pavyzdžiu, nukreiptu į kolektyvinės tapatybės paieškas ir sklaidą aukštosios kultūros aplinkoje. Tai ankstyvasis galią plečiančios lietuviybės bandymas pasimatuoti aukštosios kultūros institutų rūbą užvaldant pripažintus „kultūringos tautos“ rekvizitus. Minėtos parodos buvo ne šiaip deklaratyvus bandymas atstovauti besikuriančiai lietuvių tautai, tai siekis sulyginti pastarąją su kitomis tautomis, turinčiomis ilgalaikius aukštosios kultūros institutus.

Įsteigti ir tuo pačiu nusavinti liaudies meną savo reikmėms aukštoji kultūra ir jos saistoma profesionalioji dailė galėjo tik atitinkamai pertvarkius jo statusą, turinį ir funkcijas: a) žemųjų sluoksnių poreikius tenkinusi neprofesionalių amatininkų tradicija buvo paversta estetinėmis vertybėmis apdovanotu liaudies menu, pakylėtu į aukštosios kultūros fokusą; b) šis menas buvo sutapatintas su lietuvių tautinės dvasios nešėju ir akivaizdintoju; c) stilistiškai ir tematiškai išreikštas tokios dvasios akivaizdumas buvo pašauktas atlikti deklaratyvaus kanono funkcijas profesionaliosios dailės kontekste.

Pirmosiose dailės parodose liaudies menas tapo vieša lietuvių kultūros akivaizdybe, estetinius liaudies meno ypatumus ir tautai priskirtus turinius pavertusia vizualiais koreliatais. Tik įdvasintais ir suestetintais pavidalais liaudies menas tapo savimi, vadinasi, įgijo teisę būti gretinamas su profesionaliąja dailė. Ir tik tokiu pavidalu vykdė kone svarbiausias, ideologiškai inspiruotas, funkcijas: demonstravo alternatyvią lietuvių kultūrinės raidos tradiciją ir įpareigojančią tautinės dvasios ir estetinės raiškos priklausomybę.

Kūrybai imanentiška lietuviybės raiškos prievolė pirmųjų dailės parodų kontekste, neretai šališka ir dirbtinai skatinta, tarpukariu virto lietuviško stiliaus atradimais pasitelkus modernią meninę kalbą. Tai slinktis nuo ideologiškai inspiruotų lietuviškos dvasios paieškų į savitos stilistikos išsklaidas, sietinas pirmiausia su ekspresionizmo adaptacijomis – dėmesys abstraktiems „lietuviškumo“ turiniams virto dėmesiu tuos turinius reiškinčiai formaliai stilistikai. Pirmąsias lietuvių dailės parodas inspiravęs

kultūrinis sąjūdis, kai aktyviai ieškota grindžiančios ideologijos, palaipsniui virto įvalstybintos tautos modernizacijos procesų dalimi, šiandieną vadinama Kauno meno mokyklos tradicija.

Minėtos tradicijos kontekste „Ars“ grupės atstovai išryškino naujai suinstrumentintos meninės formos sampratą, kuriai svarbesnis savitas stilistinių požymių taikymas nei tų požymių kilmė. Tai slintis nuo deklaratyvios tradicinės orientacijos į *a priori* lietuvišką (liaudies meno) formą link formos, kuri dar tik turi tapti lietuviška. Taip pat nauja lietuviškos tautinės dvasios paieškų strategija dailėje – orientacija į savitą formalių požymių rinkinį – pakeista savitu bet kurio rinkinio taikymu. Arsininkų inicijuoti lietuviškos dailės pokyčiai, orientuoti į naujausių meno krypčių iškovojimus, atvėrė galimybes sėkmingiau nei ankstesniais dešimtmečiais įveikinti liaudies meno savitumą.

Gauta — 2024 02 15

Literatūra

- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Yla, Stasys. M. K. Čiurlionis: kūrėjas ir žmogus. Chicago: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla, 1984.
- Laučkaitė, Laima. *Vilniaus dailė XX a. pradžioje*. Vilnius: LKFMI, Baltos lankos, 2002.
- Mostauskis, Stanislovas. „M. K. Čiurlionio tapybinės apibrėžties problema: senlietuvis ar modernus lietuvis?“ In *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje*. Sudarė Nida Gaidauskienė, 35–53. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016.
- . „Didžioji skirtis ir kiti lietuviškosios tapytybės disonansai“. In *Tautos beieškant: tarp ontologijos ir ideologijos*. Sudarė Aivaras Stepukonis. @eitis (lt), t. 153 (2016): 122–144. <https://www.ateitis.net/lt/temos/153/puslapis-7#post-1507>.
- Mulevičiūtė, Jolita. „Dar kartą apie skirtį, arba kada Lietuvoje prasidėjo XX amžius?“ In „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“. Sudarė Vidmantas Jankauskas. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 9–16.
- . „Moderniojo amatininko idėja pobaudžiavinėje Lietuvoje“. In „Lietuvos menas permainų laikais“. Sudarė Aleksandra Aleksandravičiūtė. *Kultūrologija*, t. 9 (2002): 226–252.
- „Pirmosios lietuvių dailės parodos atidengimas“. *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 289 (607), 1906 m. gruodžio 28 d. (1907 m. sausio 10 d.): 1–2.
- Rimkus, Vytenis. „Liaudies menas ir pirmosios lietuvių dailės parodos“. In „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“. Sudarė Vidmantas Jankauskas. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 19–26.
- Rymša, Petras. „Reikalinga lietuvių dailės mylėtojų draugija!“ *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 63 (381), 1906 m. kovo 24 d. (1906 m. balandžio 6 d.): 1–2.
- Šatavičiūtė, Lijana. „Lietuvių dailės parodos ir tautiškojo paieškos XX a. pradžios dailiuosiuose amatuose“. *Lietuvos dailės muziejaus metraštis*, t. 12 (2009): 62–76.
- Šlapelis, Ignas. „M. K. Čiurlionis“. *Kultūra*, nr. 10 (1925): 485–488.
- Umbrasas, Jonas ir Eglė Kunčiuvienė. *Lietuvių dailininkų organizacijos 1900–1940*. Vilnius: Vaga, 1980.
- Veljataga, Piliė. „XX a. pradžios lietuvių estetinė mintis: dailės tautiškojo sampratos“. In „Iš šimtmečio perspektyvos. XX a. pradžios Lietuvos dailė“. Sudarė Vidmantas Jankauskas. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 45 (2007): 27–35.
- [Vileišis, Petras]. *Už ką mes lenkams turime būti dėkingi ar nedėkingi?* Tilžė: Martyno Jankaus spaustuvė, 1892.
- Žemaitė [Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė]. „Lietuvių - dailininkų paroda – tautiška paroda“. *Vilniaus žinios*, red. Petras Vileišis, nr. 26 (635), 1907 m. vasario 1 d. (vasario 14 d.): 2.

Summary

The First Exhibitions of Lithuanian Fine Art and the Modern Lithuanian National Identity Project

Stanislovas Mostauskis

Keywords: First Lithuanian fine art exhibitions, Kaunas School of Art, modern Lithuanian national identity project, national spirit, folk art, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

The article discusses the first Lithuanian fine art exhibitions within the broader discourse and evaluations prevalent during that era. Its objective is to discern and delineate the ideological origins, whether explicit or implicit, that underlay these exhibitions and marked the genesis of the interwar Kaunas School of Art. The term “origins” here doesn’t solely denote a stylistic trait inherent to Lithuanian fine art, which may have surfaced during those initial exhibitions and subsequently reappeared at the Kaunas School of Art. Rather, it encompasses a spectrum of ideological assumptions, acknowledged by contemporaries of the time as forming the bedrock of Lithuanian fine art identity or, at the very least, the quest for such an identity. Thus, the article highlights the multifaceted processes of recognition, acceptance, and rejection of cultural traditions that were shared by the pioneering Lithuanian fine art exhibitions and the nascent Kaunas School of Art. These processes were chiefly directed towards the exploration of national identity, as well as the reinterpretation and refinement of the relevant forms of cultural identity, representative of Lithuanian national heritage. The article seeks to achieve the following objectives: (a) to portray the initial exhibitions and the milieu of Lithuanian fine art as a relatively unified entity, highlighting their commonalities; (b) to draw connections between these shared attributes and the project of forging a modern Lithuanian national identity of the time, along with the identity quest of the modern Lithuanian individual; and (c) to channel these depicted interactions towards the subsequent institutionalized setting of the Kaunas School of Art, framing it as the continuation and propagation of the trends initiated during the first exhibitions.

The discussion relies on the assumption that the burgeoning movement of professional Lithuanian fine art not only spurred formal stylistic developments but also

instigated a heightened focus on them, prompting an interpretative effort that advocated for a reevaluation of modernized artistic language and its reassignment of new functions. The genesis of this “shift in perspective” can be traced back to the notion of the nation’s spirit finding expression in art, a concept disseminated across Eastern Europe primarily through the influence of German Romanticism, and subsequently, through other branches of the Romantic movement. This concept served as a guiding principle for modern societies, including Lithuanians, as they embarked on the quest for their identity in the realms of fine art and other artistic domains. Consequently, they interpreted the traits of the national spirit through the lens of artistic expression and, conversely, imbued artistic expression with the characteristics of the national spirit.